

**Karla VINTER-KOCH**

Spécialité Photographie

Promotion 2022

# **Ciné-photographie**

## **Codes et enjeux d'une photographie empreinte de cinéma**

**Mémoire de MASTER 2**

École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Réalisé sous la direction de **Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques appliqués à la photographie, ENS Louis-Lumière et de **Pascal MARTIN**, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

### **Membres du Jury :**

**Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques appliqués à la photographie à l'ENS Louis-Lumière.

**Véronique FIGINI**, maître de conférences en histoire de la photographie. **Pascal MARTIN**, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

**Renaud PERSONNAZ**, directeur de la photographie, co-coordonateur du master Cinéma à l'ENS Louis-Lumière.

**Caroline SAN MARTIN**, maîtresse de conférence à l'école des arts de la Sorbonne.



# Remerciements

Je remercie chaleureusement mes co-directeurs, Claire Bras sans qui je ne serais pas à l'école, pour ses conseils précieux depuis cinq ans, pour m'avoir accompagnée ces longs mois avec patience et esprit critique, pour son aide inestimable dans le cheminement de ma pensée. Pascal Martin pour sa pédagogie à toute épreuve, son aide rassurante et son soutien bienveillant.

Je remercie les membres du jury, Véronique Figini, Pascal Martin, Claire Bras, Renaud Personnaz et Caroline San Martin pour leur intérêt et leur temps.

Je remercie les personnes m'ayant aidée à mener à bien ma partie pratique : Stéphanie Solinas pour ses mots justes et ses encouragements, Caroline Sénécal pour son assistance et ses recommandations, Aliénor, Salma, Clara, Lillah, Charlotte et Robin pour avoir permis à cette partie pratique d'exister et de la mener à bien en douceur et avec professionnalisme.

Je remercie Florent Fajolle pour sa réactivité et ses propositions de lectures toujours pertinentes et enrichissantes, Cyrille Valroff pour son temps sans limite quand il s'agit de partager son savoir.

Je remercie Charlotte, Cyprien et Robin pour leur amitié irremplaçable, et en souvenir de tous les moments passés à l'INHA ponctués d'une pause chez Omusubi Gonbei qu'il faut également saluer.

Je remercie mes camarades de classe qui se reconnaîtront pour tout ce qu'ils (m') ont apporté depuis leur rencontre : enthousiasme, intelligence collective, aide bienveillante, et beaucoup de rigolade.

Je remercie l'équipe pédagogique pour ces trois années où chaque jour m'a enthousiasmée.

Je remercie Léo de m'avoir soutenue et encouragée tous les jours.

Je remercie Lara pour ses nombreuses relectures et son attention aux moindres détails, ainsi que Pénélope et Lillah pour leur tendresse et leur soutien émotionnel de chaque instant.

Je remercie ma mère et mon père qui m'ont toujours fait confiance et poussée à oser sans craindre de tomber.

# Résumé

Photographie et cinéma entretiennent d'étroits liens depuis leurs origines. Si les deux médiums partagent un vocabulaire commun et des techniques proches, on peut alors interroger l'influence de l'un sur l'autre : nous étudions ici l'emprunt de la photographie au cinéma.

Dès lors, que se passe-t-il lorsque ces deux arts se rencontrent et forment ce que j'appelle la ciné-photographie ? Comment le spectateur en vient-il à trouver une photographie cinématographique, voire la confond avec un extrait de film ? A quoi fait-elle écho et que peut-elle soulever quant au cinéma ?

Ce travail se propose d'interroger la pertinence de la notion de ciné-photographie à travers trois temps : une étude de la photographie fictionnelle mise en scène, l'appréhension des spécificités de la ciné-photographie qui conduit à une lecture cinématographique, et finalement un questionnement de son ambivalence dans son rapport entre intérieur et extérieur.

## Mots-clés

Photographie, cinéma, mise en scène, ciné-photographie, hors-champ, imaginaire

# Abstract

Photography and cinema have had close links since their origins. If the two mediums share a common vocabulary and similar techniques, we can hence question the influence of one on the other: here, we study the borrowing of photography from cinema.

So what happens when these two arts meet and form what I call cine-photography? How does one come to consider a photograph to be cinematographic, or even mistake it with a film still? What does it echo with and what interrogations can it raise?

This work intends to question the relevance of the notion of cine-photography through three stages: a study of the staged fictional photograph, the apprehension of the specificities of the cine-photography which leads to a cinematographic reading, and finally a questioning of its ambivalence in its relation between interior and exterior.

## Keywords

Photography, cinema, staging, cinematic photography, off-screen, imagination

# Sommaire

Remerciements .....	3
Résumé.....	4
Abstract .....	5
Sommaire.....	6
Introduction.....	7
I- Une photographie fictionnelle mise en scène.....	10
1. Aux origines de la photographie fictionnelle : mise en scène de la peinture et du théâtre.....	11
2. Photographie, cinéma, théâtre et peinture : une danse d'influences.....	21
3. Éléments de mise en scène ciné-photographique : l'importance des codes...32	
II. Vers une lecture cinématographique : spécificités de la ciné-photographie.....	48
1. Transformer le réel par la lumière .....	48
2. Temporalité : Animer l'arrêt, image arrêtée .....	65
3. Format, force de l'horizon & cinémascope .....	77
III. Ambivalence d'une situation entre intérieur et extérieur .....	90
1. Le rôle du cadre : cadrage fixe et réduction du visible : créer, par un effet de cache, un désir de hors-champ.....	90
2. Un enfermement du personnage ? Un enfermement du spectateur ?.....	98
Conclusion .....	112
Présentation de la partie pratique.....	115
Bibliographie .....	121
Table des matières.....	128
Table des illustrations .....	129
Annexes.....	137

# Introduction

*Je me demande quel est en fait l'objet de cet article. Quelle est l'incertitude motrice sans laquelle je n'aurais pas le désir de l'écrire, et ne l'écrirais donc pas ? Quel est mon imaginaire, en ce moment ? De quoi est-ce que j'essaye, même sans trop d'espoir, de venir à bout ?*

Christian Metz

Il n'échappe à personne que photographie et cinéma entretiennent de forts liens depuis leur origine. 1895 marque le point de départ du cinéma pour le public : les frères Lumières présentent la première séance payante de cinéma. Depuis, une suprématie du cinéma semble s'être développée par rapport à la photographie, restituant l'illusion du mouvement grâce à ses 24 images par seconde là où l'image fixe fige le réel plus modestement.

Les deux médiums partagent un vocabulaire commun et des techniques pouvant s'entremêler ; mais, comme le souligne le théoricien Christian Metz dans son article « *Photography and fetish* », <sup>1</sup> la photographie appartient inextricablement au passé là où le film s'offre continuellement au temps présent. Dès lors, que se passe-t-il lorsque l'on cherche à conjuguer les deux, c'est-à-dire, en les faisant s'entrechoquer avec leurs spécificités propres sans les opposer ?

Deux directions se sont esquissées pour cette recherche : aborder l'influence de la photographie sur le cinéma ou aborder l'influence du cinéma sur la photographie ? Ce mémoire est né d'une recherche personnelle, encore non verbalisée lorsque j'étais étudiante en cinéma, de condenser une esthétique de film dans des photographies, ne pouvant ou ne désirant pas tout filmer. Depuis, je n'ai cessé de me demander comment, en tant que photographe et admiratrice de chefs opérateurs comme Roger Deakins ou Darius Khondji, je pouvais réaliser des images cinématographiques pour suggérer les fragments de situations qui me venaient en tête. Ce travail émane également d'une remarque, entendue et observée sur les réseaux sociaux, sur certaines photographies : « *on dirait un extrait de film !* ». Il semble donc y avoir un certain consensus sur ce qu'est une

---

<sup>1</sup> Christian Metz, « *Photography and fetish* » in *October*, vol.34, Cambridge, Etats-Unis, MIT Press, 1985, pp.81-90, p. 83

photographie cinématographique qui, d'une part, enthousiasme et apparaît comme une tendance, une mouvance, comme en témoignent les *hashtags* et comptes dédiés sur les réseaux sociaux. D'autre part, la photographie cinématographique engendre le doute, la confusion ou l'erreur quant à la nature du médium d'origine. En effet, il m'est arrivé à plusieurs reprises de regarder une photographie sous laquelle, en commentaire, des personnes interrogeaient le film duquel elle aurait été extraite : photographie et photogramme sont parfois confondus.

Comment une photographie en vient-elle à brouiller, sans chercher à s'en cacher par ailleurs, les pistes de son médium d'origine ? Est-ce que ce que j'appellerai la ciné-photographie, peut être pensée comme une forme d'expression, un genre entre deux médiums ? Sur quoi ces remarques se fondent-elles ? Qu'est ce qui amène un photographe à faire ce type d'image ?

En bref, est-ce que la notion de ciné-photographie est pertinente ?

Pour explorer cette question, ce mémoire s'attardera d'abord sur la photographie de scène fictionnelle : il s'agit de comprendre d'où vient la ciné-photographie et quelles en sont ses influences. En replaçant certains repères historiques, en montrant comment théâtre et peinture sont aux origines de cette photographie et ont également influencé le cinéma, nous chercherons à appréhender comment codes et stéréotypes participent de la mise en scène de la ciné-photographie. En effet, ce sujet ayant germé en partie par l'observation d'une tendance sur les réseaux sociaux, analyser cet univers et la récurrence de certains motifs permettra d'aborder, dans un second temps les spécificités de la ciné-photographie. Nous étudierons ainsi l'importance du travail de la lumière, guide du regard et sculptrice d'atmosphère, pour évaluer comment celle-ci permet de dramatiser la scène. Cinéma et photographie possédant tous deux une relation particulière au temps, nous aborderons le concept de temporalité pour appréhender comment la ciné-photographie se l'approprie. De là, nous nous pencherons sur le format et ses implications de lecture, ainsi que sur l'usage de l'anamorphique utilisé au cinéma, et qui pourrait, pourquoi pas, être utilisé en photographie. Nous tenterons finalement, dans notre dernière partie, de comprendre l'ambivalence de la ciné-photographie qui apparaît comme oscillant entre intérieur et extérieur. Nous interrogeons pour cela le rôle du cadre et du hors-champ qui semblent permettre

une ouverture mentale sur le dehors. Nous questionnerons enfin un motif récurrent de la ciné-photographie qu'est l'enfermement du personnage et du spectateur dans l'image, pour essayer de saisir ce qu'il révèle de particulier.

# I- Une photographie fictionnelle mise en scène

« Quand un arrêt sur image-scène ou image fixe nous présente une organisation élaborée des corps dans un espace construit, une tension se produit entre un fonctionnement fondé sur des codes culturels ou sociaux et un effet de présence, plus ou moins intense – irruption d'un corps vivant, au sens propre ou figuré, faille ou éclat dans la représentation». <sup>2</sup>

On peut considérer la ciné-photographie comme s'inscrivant dans le domaine de la photographie de mise en scène (*staged photography*, en anglais, ou encore « Photographie construite »<sup>3</sup>), un domaine de la photographie qui tend à mettre en scène la réalité par des décors, de la lumière, des acteurs, etc. Nous verrons ici comment peinture et théâtre sont à la racine de la photographie de mise en scène, et ont également offert des bases de langage commun pour la photographie et le cinéma. Nous nous pencherons ensuite sur certains codes du cinéma qui peuvent se retrouver dans la ciné-photographie, et sur la manière dont ils connotent la mise en scène.

La photographie de mise en scène a longtemps été décriée car on la considérait paradoxale : en effet, la photographie remplissait un rôle de témoin du réel, supposant offrir la vérité au spectateur. Évidemment- et heureusement- cette idée a depuis été largement déconstruite. L'idée de mise en scène nous intéresse ici car elle contient en elle-même de multiples références à la peinture et, nous le verrons aussi, au théâtre. Celles-ci nous permettront de mieux appréhender les liens spécifiques qu'entretiennent cinéma et photographie, et sur quels leviers il est possible de jouer dans la création de photographies cinématographiques. David Company, dans son ouvrage *Photography and cinema*, distingue bien ces deux

---

<sup>2</sup> Arnaud Rykner, *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène*, France, Presses Universitaires de Pau, Figures de l'art, 2012, 352p,

<sup>3</sup> Denis Angus, Catherine Francblin, François Jonquet, Jacques Henric, Catherine Millet, Gianni Roman, *La photographie, l'image construite*, Artpress/Seuil, Les grands entretiens d'Artpress, 2016, 116p, p. 5

influences dans la ciné-photographie : « Nous reconnaissons quelque chose d'unique dans ses caractéristiques, tout en sachant que ses caractéristiques sont elles-mêmes un mélange de codes dérivés, non pas que du cinéma et de la photographie, mais aussi de la peinture et du théâtre. En résulte une combinaison distinctive de morceaux qui, isolés, ne le seraient pas. »<sup>4</sup>.

## 1. Aux origines de la photographie fictionnelle : mise en scène de la peinture et du théâtre

### La peinture, à la racine de la mise en scène

La ciné-photographie, donc la photographie qui s'inspire des codes du cinéma, s'inscrit dans le domaine de la photographie de mise en scène. Ce genre de photographie est lui-même souvent caractérisé de tableau vivant, pratique connaissant son apogée au XIXe siècle, époque où la photographie vient se mettre à l'épreuve d'un enjeu majeur de la peinture : sa capacité à donner corps et vie à une scène faisant intervenir des acteurs. Cela n'est pas anodin, puisque même si la *staged photography* s'impose dans les années 1980, elle n'est pas nouvelle et on peut trouver de la mise en scène très tôt dans l'histoire de la photographie, oscillant entre peinture et théâtre. Des photographes comme Hippolyte Bayard transforment le réel et se jouent déjà du prétendu dogme d'image vérité de la photographie. Dans *Autoportrait en noyé* (1840), le photographe se met en scène en cadavre noyé et évoque ainsi une histoire de façon théâtrale : la mise en scène est là dès des débuts de la photographie.

D'autres, comme Henry Peach Robinson ou Julia Margaret Cameron, utilisent également la mise en scène dans leurs photographies. Au 19e, le référent étant la peinture, les pictorialistes prennent exemple sur celle-ci pour construire leurs scènes photographiques. Ainsi, si ces derniers s'appliquent à la fois à rechercher un rendu pictural avec un travail sur le flou, la matière et la lumière, certains prennent particulièrement appui sur des compositions de tableaux. C'est le cas

---

<sup>4</sup> David Company, *Photography and cinema*, Reaktion Books, Exposures, 2008, 160p, p.21

Traduction de l'anglais au français par Karla Vinter-Koch « *We recognize something unique in its qualities while knowing that those qualities are themselves a mix of codes derived not just from cinema and photography but also painting and theatre. It is a distinctive combination of unoriginal parts.* »

d'Henry Peach Robinson qui, dans son *Pictorial Effect in Photography* publié en 1869, propose des exemples de compositions, de mise en scène, issus des canons de la peinture. Les genres picturaux les plus à même de se prêter au jeu sont les scènes de genre, les scènes religieuses ou mythologiques, ou encore la peinture d'histoire ; en bref, des situations appelant à agencer des personnages, des costumes, un décor, et condensant des éléments narratifs en une seule et même image.

« Les scènes de genre paysannes de H. P. Robinson (1830-1901) et de Rejlander (1813-1875), comme celles de Stieglitz dans les années 1880, évoquent laborieusement Le Nain, Millet, Murillo. Rejlander, Holland Day (1864-1933), Margaret Cameron ont même cherché à recréer en photographie l'équivalent de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse. »<sup>5</sup>

Une peinture comme celles-ci était donc le fruit d'une fabrication d'une scène de fiction, composée, condensant de nombreux éléments en une seule image fixe. C'était le moyen de s'arrêter dans le fil d'un récit sur un élément important, d'indiquer qu'il y a quelque chose à regarder dans ce condensé de narration. Par exemple, Julia Margaret Cameron part d'un contenu littéraire pour réaliser ses photographies. En résulte un travail théâtral de direction d'acteur, condensant un récit shakespearien, tendant vers l'allégorie. Cameron a ainsi travaillé la disposition des comédiens, leur expression, leurs costumes et le décor. En utilisant la spécificité du cadrage photographique, elle permet de focaliser le regard sur les relations entre les personnages saisis dans le cadre et semble inscrire ici son travail entre picturalité et théâtralité.

---

<sup>5</sup> *Photographie et peinture*, Encyclopédie Larousse, [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie\\_et\\_peinture/153827](https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie_et_peinture/153827) Consulté le 19 février 2022.



Fig. 1- Julia Margaret Cameron, *King Lear Allotting His Kingdom to His Three Daughters*, 1872, Victoria and Albert Museum, Londres. Source : THE MET [URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306204> consulté en janvier 2022]

D'autres œuvres, comme *Les derniers instants* (1858) de Peach Robinson, ou *Les deux façons de vivre* de Rejlander racontent une histoire complète en une image.

En scène, la théâtralité

À propos des *Deux façons de vivre*, Rejlander écrit : « C'est sur cette scène que j'ai levé le rideau pour vous présenter les personnages d'un drame ». L'auteur utilise le vocabulaire du théâtre, médium d'ailleurs peu étudié dans l'histoire de la photographie de mise en scène. Son image apparaît totalement construite, chaque geste semble déterminé en amont par le photographe. La photographie

propose une composition conforme aux règles théâtrales et picturales académiques, où le cadre vient couvrir la totalité du plateau de théâtre.



Fig. 2- Oscar G. Rejlander, *Les deux façons de vivre (L'espoir du Repentir)*, 1857, tirage de 1925, épreuve au charbon, 41,1 × 76,9 cm, The Royal Photographic Society Collection at the Victoria and Albert Museum, Londres. Source : Musée des beaux-arts du Canada [URL : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/oscar-rejlander-aux-debuts-de-la-photographie-artistique>. Consulté en mai 2022].

Selon Paul Lori, auteur de *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel* : « La composition linéaire, horizontale et frontale des photographies victoriennes avait une autre source, un divertissement fort populaire à l'époque, le tableau vivant». <sup>6</sup> Ainsi, l'illusion du réel ici est cette réalité particulière du dispositif théâtral : une scène jouée sur un plateau devant un public. Là encore, on comprend comment le théâtre et la peinture ont permis à la photographie de mise en scène de se construire. Si Rejlander nous donne à voir la scène en entier, Margaret-Cameron utilise le cadre pour diriger le regard. En ce sens, elle s'inscrit entre photographie et cinéma.

---

<sup>6</sup> Lori Pauli, *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, Ottawa, Ontario, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, 176p, page 16

Entre le théâtre et la peinture, ou la photographie, on passe de l'économie du langage à l'économie de l'image.<sup>7</sup> Arnaud Rykner explique qu'en passant à l'image fixe, le théâtre se réduit à l'image et la fascination qu'elle tend à produire. « La focalisation qu'implique le tableau vivant sur la pulsion scopique participe donc d'un changement de paradigme plus global, changement essentiel à l'évolution ultérieure du spectacle vivant.». Il est intéressant de noter ici l'idée de pulsion scopique : en effet, si l'on décide de mettre en scène le vivant, quelque chose d'originellement mouvant (le théâtre) et le figer, on insiste bien sur la dimension glacée, arrêtée, et on demande alors au spectateur, (ou on induit tout du moins), d'avoir un regard actif, on insiste sur ce qu'il y a à voir. Plus loin, l'auteur développe, en parlant de tableaux vivants sur scène : « il est une façon d'obliger acteurs et spectateurs à s'arrêter sur ce qu'il faut voir. (...) Comme le cadre pictural qu'ils imitent, ils permettent la découpe et l'ostension ».

Le théâtre est un espace scénique dédié à accueillir la représentation, la scène est un cadre fixe qui vient *circonscrire* la scène, la cadrer, dans un espace défini et clos. Ce qui caractérise le théâtre, c'est l'idée de mettre en scène une histoire, un propos. Le spécialiste du théâtre André Veinstein définit la mise en scène comme « la fonction qui consiste à préparer le personnel et le matériel de la scène en vue de réaliser la représentation d'une œuvre dramatique.»<sup>8</sup> Dès lors, on peut réfléchir à ces éléments, empruntés au théâtre, qui préparent le personnel et le matériel de la scène afin de créer une image dramatique, c'est-à-dire, qui contient du drame, au sens théâtral, donc de la narration. Pour Roland Barthes « [la photographie] est un théâtre primitif, comme un tableau vivant » ; il ajoute : « Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la peinture que la photographie touche à l'art, c'est par le théâtre. ».<sup>9</sup>

Pourtant, entre le théâtre et la photographie, l'un est tourné vers la présence, l'autre vers la suspension.<sup>10</sup> A l'image d'une photographie, ou d'un tableau, au sein du cadre se *joue* quelque chose. La scène *met en lumière* des acteurs *jouant* la

---

<sup>7</sup> Arnaud Rykner, *Nature morte, vie pas tranquille, du tableau vivant à la photographie de mise en scène*, op.cité, p. 27

<sup>8</sup> André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie théâtrale. Paris, 3e éd., 1992, 411 p, p.10

<sup>9</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma Gallimard, Seuil, 1980, 193 pages, p.55

<sup>10</sup> Arnaud Rykner, *Nature morte, vie pas tranquille, du tableau vivant à la photographie de mise en scène*, op.cité, p. 27

comédie. Au théâtre ou dans le tableau, on retrouve des costumes, un décor, des personnages disposés de sorte à faire dire quelque chose. On peut alors se demander : comment rendre une image expressive, comment faire dire ? Cela peut notamment passer par la gestuelle et les expressions.

### Mise en scène et fiction : l'artificialité de la théâtralité

Notre corpus est constitué d'images tantôt mises en scène, tantôt non. Le fait de mettre en scène peut alors interroger le manque de spontanéité de l'image. On peut trouver des images qui, de par le jeu très théâtral (un jeu originellement guidé par la nécessité d'être vu du public de la salle) des modèles, met en lumière la construction même de l'image : le fait d'avoir des personnages dans une attitude qui paraît artificielle attire ainsi l'attention sur la fabrication de la scène. Cela conduit les modèles à « surjouer », se traduisant par des gestes et des expressions intensifiées.



Fig. 3- Ole Marius Joergensen, *At the Penumbra motel*, 2012. Source : Galerie Goutal [URL : <https://www.galerie-goutal.com/ole-marius-joergensen/> consulté en avril 2022]

Sur cette image, l'attitude est exagérée, on remarque bien l'expression exacerbée de la femme surprise, ce qui met en avant le caractère fabriqué de l'image. Les yeux

écarquillés, la bouche ouverte ainsi que le bras tendu et la main ouverte décrivent le geste d'écarter le rideau. Cela donne l'impression que ces gestes doivent pouvoir être vus d'une certaine distance, comme au théâtre, ce qui produit inévitablement l'impression d'une scène surjouée. Les expressions caricaturales peuvent parfois apporter une dimension comique à l'image, et rappelle que l'image photographique est potentiellement susceptible de nous tromper : la photographie ne dit pas forcément la vérité. Mais justement ici, la photographie ne cherche pas à tromper mais, comme au théâtre, elle prend appui sur le contrat établi consciemment avec le spectateur. Si l'image donne à voir son artificialité, le spectateur peut alors accepter d'y croire.

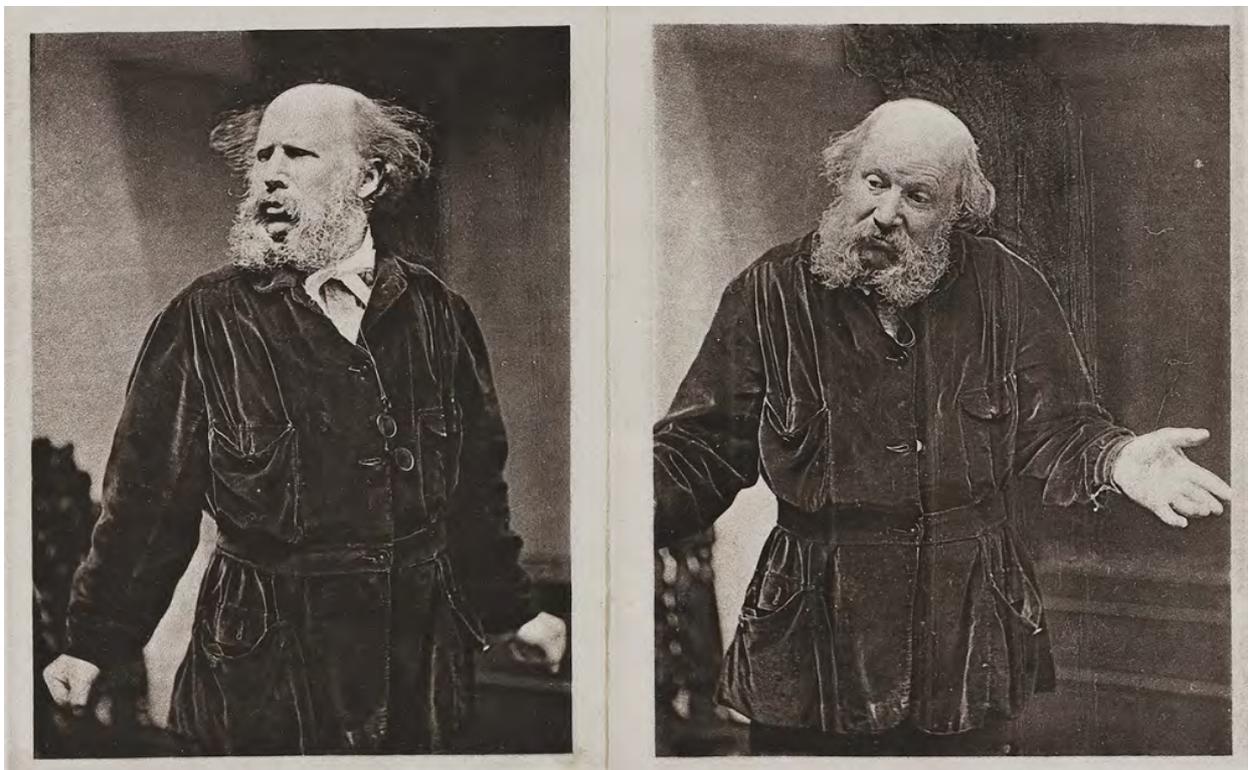


Fig. 4- Oscar G. Rejlander, *Illustrations d'Indignation et d'Impuissance*, avant 1872, détail de la planche VI Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872, Collotype, 9.5 × 14.4 cm, Achat de 1976, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Crédit : MBAC. Source : Musée des beaux-arts du Canada [URL : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/oscar-rejlander-aux-debuts-de-la-photographie-artistique>]. Consulté en mai 2022

Chez Rejlander, on peut observer le travail de restitution des expressions qui, pour qu'elles soient figées, nécessite d'ailleurs de tenir la pose un moment et de les

accentuer.

La théâtralité peut également se sentir dans la façon dont les corps sont disposés et interagissent dans une large scène. Pour revenir sur l'idée de tableau vivant, Carole Halimi<sup>11</sup> souligne que dans ce type de photographies, avec Jeff Wall par exemple, le corps vivant vient s'inscrire dans un espace qui est construit justement sur le mode du tableau académique ; en résulte une mise en exergue de l'artifice et une reformulation de l'unité dramatique. L'autrice souligne le statut performatif du corps, communiquant par le geste. La sensation de simulacre qui peut en résulter attire ainsi l'attention sur sa propre mise en scène, invitant alors à la réflexion.

Dans un entretien réalisé avec Denis Angus, Philip-Lorca diCorcia considère que ses « images veulent être ouvertes à toutes les interprétations. Plus on détaille mes photos, plus on se rend compte que la situation n'est pas réelle, notamment parce que l'appareil est positionné parallèlement<sup>12</sup> au sol. Cet aspect cinématique fait que le spectateur se rend compte du manque de spontanéité de l'image. »<sup>13</sup> Les techniques cinématographiques permettent selon le photographe de prendre un certain recul sur la situation, de présenter les choses différemment.

---

<sup>11</sup> Léonard Pouy, *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art, 2014, 366p. p. 337

<sup>12</sup> On peut se demander ce que veut dire exactement le photographe. On peut supposer qu'il veuille dire *parallèlement à l'axe optique* et qu'il considère qu'une photographie est plus généralement en plongée ou contre-plongée ? On peut donc émettre l'hypothèse que pour lui, un cadrage systématiquement parallèle à l'axe optique est considéré cinématographique.

<sup>13</sup> Denis Angus, Catherine Francblin, François Jonquet, Jacques Henric, Catherine Millet, Gianni Roman, *La photographie : 4. L'image construite*, Artpress/Seuil, Les grands entretiens d'Artpress, 2016, 116p. pp. 81-90



Fig. 5- Philip-Lorca diCorcia, *NEW YORK*, 1998, Tirage chromogène, 64,8 x 95,3 cm. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/philip-lorca-dicorcia/new-york-e0fg4cJ-AGjpurprqOjBDA2> consulté en avril 2022]

Cela passe par un cadrage qu'il identifie comme cinématographique, c'est-à-dire à priori frontal, et un positionnement d'appareil relativement bas par rapport à la hauteur des yeux habituelle. On peut également émettre l'hypothèse d'une influence du point de vue d'un spectateur assis dans une salle, de théâtre ou de cinéma.

### Théâtralité et absorbement

Comme au théâtre où on peut observer des arrêts, des moments où le personnage s'isole et entre dans un état réflexif. On peut se pencher sur ce que l'auteur Michael Fried appelle « l'absorbement ». Cette notion venant d'abord de la peinture, on peut alors dresser un autre parallèle notoire entre peinture, théâtre et cinématographie en se basant sur l'ouvrage *La place du spectateur*. L'auteur y

théorise la notion d'absorbement en peinture. En France, au 18e siècle, le rapport du spectateur au tableau change, on voit apparaître un repli du personnage qui s'absente du jeu à l'adresse du spectateur. Cela passe par la représentation de personnages absorbés dans leurs pensées, inactifs. Cela pourrait apparaître comme une absence d'expression mais exprime paradoxalement l'intention de s'extraire de l'action. Les œuvres de Greuze ou Chardin mettent en scène le silence, l'oubli, des personnages concentrés, isolés. Michael Fried appelle cela l'*absorbement* des personnages dans la toile, ou encore l'anti-théâtralité.



Fig. 6- Jean-Baptiste Greuze, *La lecture de la Bible* (« Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants») 1755. Huile sur toile, 0,653 m x 0,824 m, musée du Louvre, département des Peintures. Crédit : RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec. Source : musée du Louvre [URL : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010365283> consulté en février 2022]

On peut remarquer que cet état d'absorbement, propre à la peinture au départ, se retrouve dans beaucoup d'images du corpus. À la manière de nombreux sujets picturaux, les personnages issus d'une partie des photographies du corpus partagent ce trait caractéristique d'être dans un état réflexif, suspendu, dans une forme de méditation hors du temps de l'image. Nous verrons plus loin comment le cinéma s'est également saisi de cette posture, et nous attarderons dans un second temps sur les possibles enjeux de signification d'un personnage absorbé.

On comprend mieux alors comment peinture et théâtre ont influencé la photographie de mise en scène, et on voit déjà se dessiner deux tendances : l'une théâtrale, dirigée vers le spectateur, révélant la place du spectateur tenu à distance de la scène en l'invitant ou non à un échange, l'autre s'en éloignant car visant à le nier. Au théâtre, le jeu de l'acteur est destiné au public, cela passe par une certaine éloquence de la parole et du geste ; l'état d'absorbement, lui, semble conditionner un abandon de l'interaction pour se replier en soi-même, et ainsi cesser de jouer. Par cet état, le personnage s'échappe de la scène et de l'échange avec le spectateur. Et pourtant, on pourrait se demander si les personnages absorbés ne *jouent* pas l'absorbement : ainsi, seraient-ils toujours aussi anti-théâtraux comme le pense Fried ?

## 2. Photographie, cinéma, théâtre et peinture : une danse d'influences

### Rappels historiques

Rappelons maintenant certains parallèles entre photographie et cinéma, et regardons comment théâtralité et picturalité ont pu exercer une influence dessus. Nous ne nous attarderons pas ici à retracer l'histoire du cinéma par rapport à la photographie, ni à débattre de la primauté de l'un ou de l'autre ; plutôt, nous choisirons de rappeler quelques points historiques en lien avec notre propos et nous pencherons ici sur deux pratiques qui montrent bien la porosité entre photographie et cinéma. D'abord, la photographie de plateau, qui nous permettra de questionner une démarche s'inscrivant entre documentation d'instantanés filmiques et synthétisation du film ; ensuite le rôle essentiel du directeur de la photographie, finalement à la jonction entre image fixe et image animée.

Historiquement, on peut revenir sur le lien entre photographie et cinéma avec le tournant important de la chronophotographie dans la genèse des deux médiums. À la fin des années 1870, Muybridge travaille sur la décomposition du mouvement grâce à un ensemble d'appareils, dont chacun déclenche une photographie. Le découpage de la réalité en tranches, les instantanés distincts qui se succèdent posent également le problème du montage. On retrouve ici les prémisses du

questionnement autour du travail en séquence, la séquence développant une action dans sa continuité. Muybridge pose les jalons du cinéma en fabriquant des images significatives et exprimant le mouvement sous la forme de séquence. La continuité du mouvement est alors séquencée en fragments choisis pour leur expressivité.



Fig. 7- Eadweard Muybridge, *Saut d'obstacle (cheval noir) (animal locomotion)*, 1872. Héliogravure, 25,5 x 30,0 cm. Crédit : Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais, Alexis Brandt. Source : Musée d'Orsay [URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/saut-dobstacle-cheval-noir-34932> consulté en mars 2022]

Etienne-Jules Marey, quant à lui, développe la technique de chronophotographie du fusil photographique en décomposant le mouvement de manière systématique sans effectuer de choix, sur une seule plaque photographique. On comprend alors que Muybridge voit dans certains instantanés un intérêt expressif plus que dans d'autres ce qui ouvre la voie au principe du montage par juxtaposition signifiant d'une part, mais aussi à la pensée de la force d'une image isolée des autres.



Fig. 8- Etienne-Jules Marey, *Cavalier Arabe*, 1887. Chronophotographie sur plaque fixe, 17,90 x 28,40 cm. Crédit : Musée Marey, Beaune, J.Cl. Couval. Source : Histoire Image. [URL <https://histoire-image.org/fr/etudes/decomposition-mouvement> consulté en mars 2022]

La marche vers le cinématographe comme technique cinétique mécanique est alors enclenchée par Marey. Le cinéma trace son chemin et la photographie de mise en scène tombe en disgrâce pendant l'âge d'or du cinéma. On attribue généralement ce déclin à deux éléments. D'abord, la capacité du cinéma de restituer la dimension narrative du temps qui passe grâce au montage qui raconte en composant des enchaînements d'images. Ensuite, le fait que les images mises en scène possédaient un côté très artificiel, à un moment où la photographie s'impose comme le médium qui enregistre la ville réelle et le quotidien du hasard.

« La photographie qui s'appuie sur la peinture pour son effet artistique ou son contenu narratif devient suspecte : on estime qu'elle nie cette particularité même de cette forme d'expression qui est sa capacité de capter le monde « réel ». »<sup>14</sup>

De fait, la mise en scène en photographie se fait plus discrète, on en parle peu. Certains pictorialistes continuent à emprunter leurs sujets à la peinture jusqu'aux années 1930. À la fin des années 1920, l'industrie cinématographique s'établit sereinement, tandis que la photographie artistique commence à émerger et

---

<sup>14</sup> Lori Pauli, *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, op.cité, p. 33

rompre avec ses imitations de la peinture, tout en cherchant à côtoyer le cinéma, notamment avec la photographie de plateau.<sup>15</sup>

## Photographie de tournage et de plateau

La *straight photography* se développe, de nombreux photographes pictorialistes se tournent alors vers Hollywood. Karl Struss, par exemple, est embauché par une société de production cinématographique comme photographe de plateau pour son habileté à *résumer une histoire* en une seule photo et créer des ambiances avec un travail sur la lumière artificielle. Cela illustre bien cette porosité entre le cinéma, l'image photographique, et les références picturales et théâtrales. La photographie de plateau possède un statut particulier et ambivalent, elle est à la fois le documentaire d'un tournage, et peut aussi être l'image promotionnelle visant à condenser l'histoire en une photographie, reprenant les codes du film pour en saisir comme l'essentiel.

« On distingue traditionnellement, dans la photographie de plateau, les photographies de scène et photographies de tournage. Les premières, élaborées peu ou prou selon le modèle de l'instant prégnant, donc étalonnées<sup>16</sup> sur les événements racontés, condensent une scène ou un moment fort du récit ; à ce titre, elles sont en prise avec le corps photogrammatique du film, avec lequel elles sont d'ailleurs parfois confondues. Le référent des photographies de tournage est moins le film comme ensemble d'images que le film comme *work in progress* ou, mieux, travail collectif effectué par un bataillon d'opérateurs ; de telles images constituent alors davantage des documents sur la fabrication du film que des simulacres du film lui-même »<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> David Company, *Photography and cinema*, op.cité, p. 9

<sup>16</sup> Ici l'auteurice fait référence à l'étalonnage comme mesure, non pas comme l'étape de postproduction, qui consiste simplement à harmoniser les couleurs et la luminosité sur l'ensemble des images qui composent le film. On peut comparer cette démarche à celle du travail de post-production, notamment celui de chromie.

<sup>17</sup> Barbara Le Maître, *Punctum, musée imaginaire, et autres fables d'images* [En ligne], mis en ligne le 14 septembre 2009. URL :

[https://cinemarchives.hypotheses.org/564#identifier\\_0\\_564](https://cinemarchives.hypotheses.org/564#identifier_0_564). Consulté le 5 février 2022

Dans son mémoire intitulé *La photographie de plateau en France*,<sup>18</sup> Mathilde Galis rappelle que c'est le vif engouement populaire pour le cinéma, qui va pousser les producteurs à mettre en vente les clichés des stars pris durant les tournages. Par exemple, le photographe de plateau Raymond Cauchetier a photographié les grands moments de la nouvelle vague, notamment le tournage d'*À bout de souffle*, réalisant cette célèbre photographie de Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo. La représentation de deux stars en plein moment de complicité est un élément vendeur.



Fig. 9- Raymond Cauchetier, NV 81 *À bout de souffle*, Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, 1959.  
Source : Site internet de Raymond Cauchetier [URL : <https://www.raymond-cauchetier.com/nouvelle-vague/#photoBox-11> consulté en avril 2022]

---

<sup>18</sup> GALIS Mathilde, *La Photographie de plateau en France, Qu'est-ce que la photographie de plateau aujourd'hui ?* mémoire de Master 2 spécialité cinéma (sous la direction de Pascal Martin), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2014, 94 p. + annexes

La photographie de studio se développe également et permet de réaliser des affiches condensant l'essence du film et donnant envie d'y aller :

« Pour attirer le regard, le photographe de studio doit posséder beaucoup de talent et de sensibilité. Vendre une histoire cinématographique à l'aide d'un instant figé, suggérer du mouvement sur une image immobile, faire rêver, promettre de l'illusion, de la terreur, du suspense, de l'action en un seul cliché. »<sup>19</sup>



Fig. 10- Photographie promotionnelle du film *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*) d'Alfred Hitchcock, 1954, auteur inconnu. Source : Alamy [URL : <https://www.alamyimages.fr/grace-kelly-james-stewart-fenetre-arriere-1954-paramount-pictures-reference-33300-fichier-996th-image219052939.html> consulté en avril 2022]

Cette image suggère d'une part des éléments importants du film *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1954) : d'abord, elle nous montre les deux comédiens, Grace Kelly qui est attirée par un élément hors-champ, James Stewart le pied dans le plâtre, donc extrêmement limité dans ses mouvements, observant (espionnant) avec un appareil photo et une très longue focale. En arrière-plan, des personnages à chaque fenêtre. Le cadre de l'histoire est ainsi posé. D'autre part, on voit bien que l'image n'est pas un photogramme mais une photographie posée. Grace Kelly

<sup>19</sup> Isabelle Champion, Laurent Mannoni, « *Le cinéma au travail* », in *Tournages Paris-Berlin-Hollywood 1910-1939*, Paris, Éditions Passage, 2010, 1992p, p. 12.

simule nettement une dynamique de mouvement : son expression indique qu'elle est attirée vers l'avant tout en étant retenue par l'immobilité de son corps.

En France, la promotion photographique demeure importante jusque dans les années 1980. Jörg Becker résume bien l'essence de la photographie de plateau :

« Exposés sans texte, sans intertitres dans les vitrines de cinéma, ils devaient permettre aux passants de se familiariser avec l'histoire, d'entrer intuitivement dans le genre de l'action en intensifiant les grandes lignes : suspense et rythme, mélo et drame, toutes les atmosphères que l'on peut attendre d'un récit filmé. Le déroulement du film apparaît ainsi, immobile, saisi sur une série de photos destinées à capter l'attention. Le portrait d'un acteur pris dans l'action-même, se situant entre la photo en pied et le gros plan, était l'élément dominant dans le système publicitaire ; les stars posaient déjà dans les costumes et les maquillages de leurs rôles. »<sup>20</sup>

Ainsi, la photographie de plateau est à la croisée du cinéma et de la photographie et peut ressembler à ce que nous appelons ciné-photographie en raison de sa capacité à condenser un récit ou moment particulier du récit en une image. Si la photographie de plateau pouvait avoir un réel intérêt à l'époque de l'argentique, et a grandi en même temps que le cinéma s'est construit, elle est devenue plus questionnable aujourd'hui : pourquoi faire une mise en scène ou demander à des acteurs de rejouer une scène *pour la photo* lorsqu'on peut aujourd'hui profiter des avancées technologiques et utiliser un photogramme numérique, de très bonne qualité ? Dans *La photo de cinéma*<sup>21</sup>, René Prédal note certaines limites à la photographie de plateau, notamment la suppression du mouvement et la question du cadre, qui ne sera jamais le même que celui du film, et où la mise en scène ne sera plus celle du réalisateur. Finalement, la photographie de plateau s'éloigne de la ciné-photographie par le simple fait que le photographe, même s'il peut être amené à agencer des éléments pour condenser le sens et en faire une image promotionnelle – par exemple, comme au temps des images qu'on disposait comme des romans-photo dans les vitrines

---

<sup>20</sup> Jörg Becker, « Comme écrit sur le visage... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal », In *Emmanuel Lowenthal (1896-1959) : photographe de plateau, Standfotograf*, Paris, Éditions Goethe-Institut, 1999, 71p, p. 13.

<sup>21</sup> René Prédal, Ricardo Aronovich, et Nestor Almendros, *La Photo de cinéma* ; Suivi d'un *Dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Paris, Éd. du Cerf, 1985, 464 p, pp 91-130

à l'entrée des cinémas – n'est *pas* l'orchestrateur et le moteur-même du sens de l'image. L'univers et l'atmosphère ne lui appartiennent pas vraiment. Tout l'enjeu de la ciné-photographie est qu'elle est justement l'œuvre même du photographe, chef d'orchestre de la mise en scène.

## Poser ou jouer

On assiste à un renouveau de la mise en scène dans la photographie dans les années 1960 avec Cindy Sherman qui questionne les stéréotypes des personnages féminins au cinéma avec ses *Untitled Film Stills*, ou Jeff Wall, dont les œuvres sont influencées par les films d'horreur. Depuis les années 1970, certains photographes recherchent de la théâtralité dans leurs images car c'est une démarche qui rend le spectateur conscient de la mise en scène.

La notion de pose et de jeu est centrale au théâtre, en peinture, ainsi qu'au cinéma et en photographie. Dans un tableau, on pourrait dire que les personnages prennent la *pose*. Dans cet espace circonscrit du cadre pictural, on trouve un décor, des costumes, de la parole, de l'espace et du temps. La photographie ou le tableau viendront figer ces éléments, là où le cinéma enregistrera l'action dans le temps. Quand le cinéma arrive, c'est l'idée de *poser* qui domine les pratiques de représentation. Prendre la pose implique d'arrêter le mouvement, et suggère ainsi une forme d'arrêt sur image. Le cinéma s'éloignera par la suite de l'immobilité scénique, pour rentabiliser la pellicule, offrir du spectacle, et développera le jeu d'acteur dans le temps et l'espace. Le théoricien du cinéma David Bordwell souligne que le cinéma, surtout dans les années 1920, tolère peu le calme et la fixité. De cette idée de pose, on passe ainsi au jeu, et cette notion de jeu va venir influencer la photographie de mise en scène. La démarche du photographe Jeff Wall est intéressante à cet égard :

« L'idée de cinéma m'a intéressé parce qu'elle remettait en cause les critères d'évaluation de la photographie. La seule manière d'établir une collaboration entre le photographe et le personnage dans l'image était de mettre en place un jeu d'acteur. Ce jeu d'acteur était absolument interdit par l'idée du modernisme en photographie. L'esthétique était au cœur de ce que j'essayais de faire, mais il fallait y introduire la performance pour la transformer. Cette performance ne pouvait avoir

lieu que dans le travail, l'expérimentation concrète, la fabrication des images, les décisions techniques, les décors... »<sup>22</sup>

On voit ici que Jeff Wall s'inspire des techniques du cinéma, mais finalement aussi de celles du théâtre ou de la mise en scène picturale, qui elle est fixe. Ses comédiens prennent-ils *la pose*, ou *jouent-ils* ? Dans un entretien réalisé avec le photographe Nicky Hamilton, ce dernier m'a confié préférer travailler avec des comédiens plutôt que des modèles, pour la capacité de ces derniers à *puiser dans leur performance*. Il distingue le rendu parfait, policé des photographies avec des modèles, de celles réalisées avec des comédiens.<sup>23</sup> On retient donc une idée centrale, celle de la performance, la performance du personnage au sein même du cadre, fixe ou mouvant.

Les photographes de la mouvance *staged photography*, quant à eux, empruntent au cinéma dans la démarche de mise en scène. Gregory Crewdson travaille avec des acteurs, une équipe et une lumière de cinéma.

« Dans des mises en scène figées, l'artiste précise que sa photographie s'apparente à « une image congelée dans le silence ». On croise des individus à la normalité trompeuse. Les photos de cet « Hopper de la photographie » sont travaillées à la chambre grand format 20x25. Ensuite, l'image est retravaillée par ordinateur pour varier ombres et lumières ; une armada de moyens techniques (storyboards, échafaudages, vastes décors, éclairages élaborés, appareils fumigènes, entrepôts...) et une armée d'éclairagistes, décorateurs, maquilleurs, stylistes et autres sont au rendez-vous pour parfaire ses rêves photographiques.»<sup>24</sup>

Le travail photographique de Gregory Crewdson s'inscrit au carrefour des inspirations mentionnées depuis le début de ce mémoire : ses photographies empruntent au cinéma dans leur réalisation, sont inspirées pour certaines de peintres comme Edward Hopper, lui-même d'ailleurs inspiré par le cinéma, et sont purement photographiques en ce qu'elles sont réalisées à la chambre.

---

<sup>22</sup> Jeff Wall, « Jean-François Chevrier, entretien avec Jeff Wall » in *Essais et entretiens*, 1984-2001, Paris, Ensba, 2001, 384p, p. 23

<sup>23</sup> Voir court entretien en annexe p.137

<sup>24</sup> Vincent Delaury, « Entretien avec Gregory Crewdson, photographe américain », [En ligne], mis en ligne le 23 décembre 2011, URL : <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/entretien-avec-gregory-crewdson-106782>. Consulté le 2 mars 2022



Fig. 11- Set du photographe Gregory Crewdson, auteur inconnu. Source : Blog dédié à Gregory Crewdson [URL : <https://gregorycrewatson.wordpress.com/lartiste/demarche-artistique/> consulté en avril 2022]

Suggérer des histoires, mise en lumière sur la direction de la photographie

D'ailleurs, Jean-Pierre Naugrette note qu'il y a quelque chose d'« essentiellement cinématographique » dans les peintures produites par Hopper, qui ne feraient, selon lui, « que raconter ou plutôt suggérer des histoires ». <sup>25</sup> On voit ici comment certains travaux peuvent se croiser et trouver leurs points communs à un carrefour d'influences similaires. Les œuvres de Hopper rappellent le cinéma à plusieurs égards : d'abord, la lumière élaborée, dont la qualité rappelle parfois celle des projecteurs, avec un éclairage dur, parfois « peu normal »<sup>26</sup> selon Frédéric Maire, directeur de la Cinémathèque Suisse, un véritable travail des ombres qui rappelle les films noirs, un travail du point de vue, pouvant faire écho à des prises de vue par

---

<sup>25</sup> Jean-Pierre Naugrette, « Cinémas, cinémas : regard sur Edward Hopper », in *Positif*, n° 417, Lyon, 1995, p. 55-58

<sup>26</sup> Jean-Baptiste Roch, « Edward Hopper, du cinéma dans la peinture », [En ligne], mis en ligne le 28 septembre 2010. URL : <https://www.telerama.fr/cinema/edward-hopper-des-toiles-aux-toiles-et-vice-versa,60882.php>. Consulté le 23 avril 2022.

grue par exemple (*Night Windows*, 1928) ou encore la charge narrative des images, suggérant un avant ou un après.

Nombreux sont les cinéastes influencés par le travail de Hopper, notamment Alfred Hitchcock (avec *Fenêtre sur cour*), ou plus récemment Jim Jarmusch, Terrence Malick (*Les moissons du ciel*) ou encore Wim Wenders. Dans *The End of Violence*, le cinéaste reproduit exactement certaines toiles ; *Paris Texas* rappelle la même Amérique que celle de Hopper. Wim Wenders a d'ailleurs réalisé un court métrage en 2020 intitulé *Two or Three Things I Know about Edward Hopper*, considérant les œuvres de Hopper comme des scènes de cinéma qui n'auraient jamais été tournées.

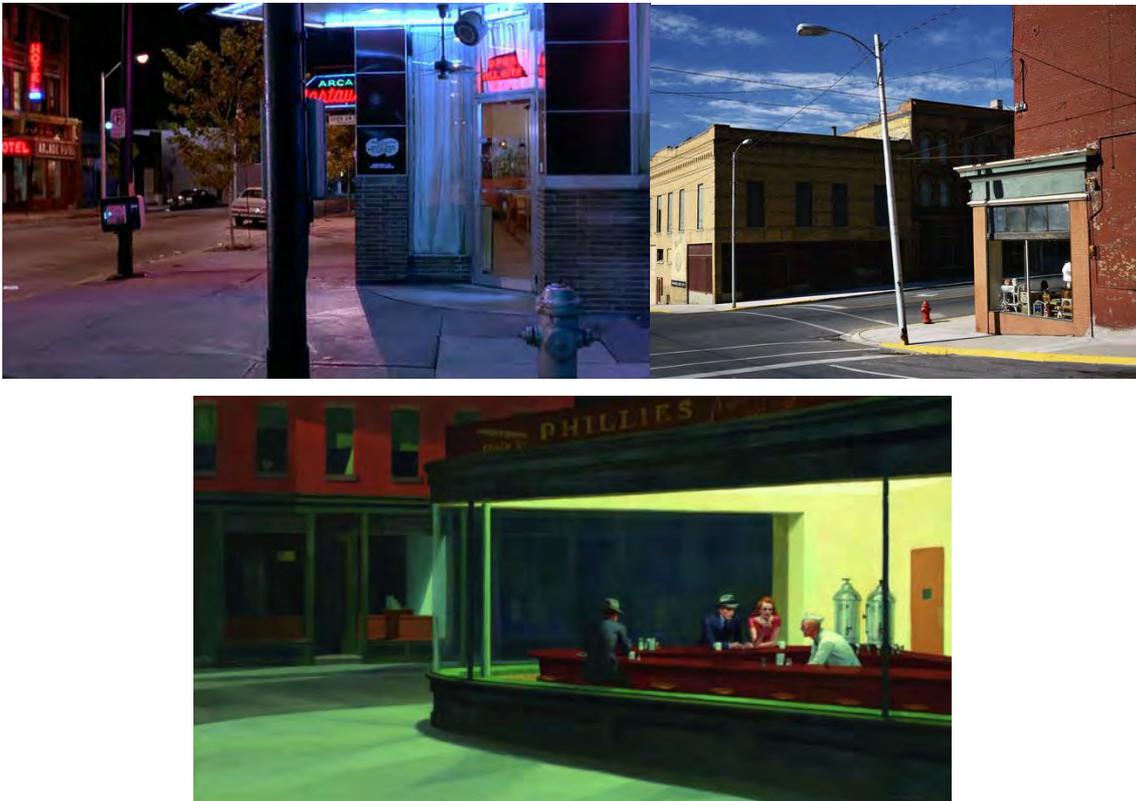


Fig. 12- Photogramme issu de *Mystery Train*, réalisé par Jim Jarmusch, 1989

Fig. 13- Wim Wenders, *Street Corner Butte, Montana*, 2003. Crédit: Wim Wenders, Schirmer/Mosel. Source : WENDERS Wim, *Written in the West*, Schirmer, 108 p.

Fig. 14- Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942. Huile sur toile, 84,1 × 152,4 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, Etats-Unis. Crédit : Art Institute of Chicago. Source : Wikipédia [URL [https://fr.wikipedia.org/wiki/Nighthawks#/media/Fichier:Hopper\\_Nighthawks.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nighthawks#/media/Fichier:Hopper_Nighthawks.jpg) consulté en mai 2022]

Ici, nous choisissons de mettre en regard un photogramme de *Mystery Train* de Jim Jarmusch, une photographie de repérage de Wim Wenders, et la peinture *Nighthawks* d'Edward Hopper. On retrouve l'ambiance de la ville américaine vide et solitaire, de nuit chez Jarmusch et Hopper dont l'éclairage du bar et de la ville vient accentuer l'atmosphère mystérieuse et créer de la profondeur, de jour chez Wenders qui semble avoir trouvé dans cette boutique de coin de rue un décor parfait. À chaque carrefour pourrait surgir quelqu'un, quelque chose.

Finalement, il est intéressant de voir que Gregory Crewdson travaille avec un directeur de la photographie. On peut naturellement s'interroger sur le rôle de ce dernier et voir comment un chef opérateur appréhende l'idée d'une photographie qui emprunte ses codes au cinéma. Selon Cyrille Valroff, exerçant notamment le métier de chef opérateur, les facteurs de temps et de mouvement conditionnent effectivement la façon d'éclairer. Pour lui, le cinéma de fiction amène à créer une image qui fait rêver. Ainsi, la ciné-photographie serait l'image faisant écho à un cinéma construit, une image se substituant au réel. Le spectateur de cinéma prenant plaisir à se voir raconter une histoire accepte alors une position d'innocence et de naïveté. « On substitue à la réalité un mode inventé, idéalisé, vu par un artiste, un personnage ». La narration va donc imposer une cohérence à la fabrication de l'image à travers la linéarité du récit, le montage. Selon lui, contrairement à une série photographique, les plans de cinéma ne sont pas indépendants, ce qui conditionne finalement la façon d'éclairer.

### 3. Éléments de mise en scène ciné-photographique : l'importance des codes

On abordera ici les composants de mise en scène participant de la photo-cinéma. Ici, ce sont l'agencement du réel et un rendu vraisemblable qui nous intéressent. La mise en scène est ainsi une proposition de forme du réel à laquelle on veut croire. En ce sens, la démarche de mise en scène peut se rapprocher, à des degrés variés évidemment, de celle du cinéma, du théâtre et de la peinture dont nous avons parlé plus tôt : acteurs, costumes, éclairage additionnel, intention et histoire, *story board*.

## Quelles références ?

Parler de photographie cinématographique, c'est reconnaître les codes culturels du cinéma qui sont présents dans cette mise en scène. Des codes oui, mais aussi parfois des clichés jouant sur une amplification manifeste de ces codes pour certaines photographies.

Il est évident que tout peut servir de référence, mais on se basera ici principalement sur le cinéma des plus grands, avec un attrait particulier pour le cinéma américain, jouissant d'une influence conséquente (à l'image de la culture populaire américaine) et faisant office de modèle majeur pour grand nombre de personnes dans notre environnement culturel de référence, la France de 2022. En tant que spectateurs, nous baignons dans des références communes d'images :

« Comme le rêve, l'image photographique mise en scène présente un contenu manifeste, sorte d'équation dont la plupart des éléments semblent renvoyer à des inconnues. (...) C'est précisément en cette irrésolution que s'aiguise à la fois notre intérêt pour ces images et la conscience de la prégnance particulièrement forte de ce qu'elles mettent en jeu pour nous. Les corps visibles renvoient à une superposition d'identités réelles et imaginaires (celles des personnages plus ou moins définis qu'elles incarnent pour le photographe, et celles que le spectateur y projette) et ils se trouvent pris dans des réseaux et détournements de codes divers (codes de représentation, mais aussi codes sociaux, culturels, historiques) ...»<sup>27</sup>

Quels sont les éléments qui activent ou réactivent un souvenir cinématographique ?

## Genres cinématographiques

La ciné-photographie peut renvoyer à des genres cinématographiques. Horreur, western, noir, science-fiction ; ou, de manière plus technique et formelle, à des époques. En effet, la dimension *vintage* devient facilement un élément parlant et renvoie directement à la question de la mise en scène par les costumes, etc. Pour le philosophe Thierry Paquot,

« Le cinématographe, dès sa naissance en 1895, va fabriquer des stéréotypes et des genres, d'autant plus nécessairement qu'il est muet et donc se doit de parler à tous.

---

<sup>27</sup> Arnaud Rykner, *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène*, op.cité, p. 234

Inventer un langage cinématographique à visée universelle nécessite la mise en place d'un alphabet visuel (mimique, gestuelle, ralenti, gros plan, travellings, etc.) qui traduit des sentiments, des réactions, des sous-entendus compréhensibles d'une culture à une autre, indépendamment de leurs langues parlées.»<sup>28</sup>.

Ainsi, le cinéma, au départ, est un art de l'expression par l'image avant que la parole intervienne. Un parallèle peut aussi être dressé avec le théâtre qui est destiné à être vu de loin. On peut alors penser que la ciné-photographie utilise cet alphabet visuel, ce langage universel, en utilisant des stéréotypes, des codes ou des genres. Par exemple, les photographes Mitra Tabrizian ou Kourtney Roy ont chacune exploré le genre du film noir dans leur production photographique, en réutilisant certains codes de ce cinéma : le stéréotype de la femme fatale, femme aussi potentiellement victime vulnérable, l'ambiance inquiétante créée par un éclairage dur qui dramatise, le tout prenant place dans un état de pénombre. Dans les films noirs, la nuit a souvent valeur symbolique, révélatrice de la nature de la femme fatale.

Chez Mitra Tabrizian, le noir et blanc contrasté vient accentuer les traits et les expressions faciales, Kourtney Roy utilise également un éclairage dur et inquiétant. Elle nous prive de l'expression de la protagoniste, dont on ignore si elle est simplement endormie, peut-être morte, ou encore potentiellement menaçante.

---

<sup>28</sup> Thierry Paquot, « Le cinéma, petite fabrique de stéréotypes », *Hermès, La Revue*, 2019/1 (n° 83), CNRS Editions, p. 119-124. [En ligne], mise en ligne le 29 mai 2019. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2019-1-page-119.html>. Consulté le 15 février 2022



Fig. 15- Mitra Tabrizian, *Correct distance*, 1987-1988. Crédit : Mitra Tabrizian. Source : Site internet de Mitra Tabrizian. [URL : [Correct Distance, 1987–88 | Mitra Tabrizian](#) consulté en avril 2022]

Fig. 16- Kourtney Roy, *Untitled*, de la série « Northern Noir », 2016. Crédit : Kourtney Roy. Source : ROY Kourtney, *Kourtney Roy : Northern Noir*, Editions La Pionnière, 2016, 64 p.

Similairement, Cindy Sherman propose ici un *still* de film d'horreur, avec un gros plan sur un personnage en état d'effroi et visiblement déstabilisé.



Fig. 17- Cindy Sherman, *Untitled #92 (Centerfold)*, 1981. Tirage chromogène, 61x122 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, Etats-Unis. Crédit : Gift of Edlis Neeson Collection © Cindy Sherman. Courtesy Metro Pictures, New York. Source : Art Institute Chicago [URL : <https://www.artic.edu/art-works/229389/untitled-92> consulté en mai 2022].

## Une histoire d'indices visuels et matériels

Dans *La photo de cinéma*, René Prédal note que « la photo dissocie les divers éléments contribuant à « faire » le film. »<sup>29</sup> Justement, la photographie ne peut-elle pas être à la fois un instrument d'analyse et un objet d'études ? Comme abordé plus tôt, la ciné-photographie contient une essence narrative, c'est-à-dire qu'elle vient condenser un fragment d'histoire à travers les signes. Ainsi la présence d'éléments narratifs, d'indices auxquels on peut se rattacher pour trouver du sens dans l'image, revêtent une importance notable. Ils sont porteurs de sens : une action, des indices, des objets, des lieux. C'est à tous ces éléments qu'il convient de prêter attention puisqu'ils ont été disposés pour donner du sens lorsque la photo a été mise en scène ; quand la photo n'a pas été mise en scène, ces éléments contiennent du sens. Par exemple, Gregory Crewdson est maître en la matière, offrant de nombreux éléments visuels à décoder pour le spectateur, enrichissant le pouvoir narratif de ses photographies.



Fig. 18- "Gregory Crewdson, "Untitled (Birth)", de la série *Beneath The Roses*, 2003-2005. Crédit : Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian Gallery. Source : Art Blart [URL <https://artblart.com/tag/beneath-the-roses> consulté en mai 2022]

---

<sup>29</sup> René Prédal, Ricardo Aronovich, et Nestor Almendros, *La Photo de cinéma* ; Suivi d'un *Dictionnaire de cent chefs opérateurs*, op.cité, pp 91-130

Crewdson propose une scène mystérieuse : le spectateur est placé à l'extérieur de la maison et peut observer une femme regardant avec distance ce qu'on imagine être son bébé, probablement nouveau-né. Si la lumière permet de bien observer la chambre, elle est également vive dans les toilettes. Les phares de la voiture éclairent la devanture, nous faisant supposer que quelqu'un vient d'arriver, ou s'apprête à partir. On peut s'interroger sur la solitude de la femme, sa relation au bébé, l'unique oreiller, l'identité de la personne dans la voiture, le choix délibéré d'une mise en lumière de la salle de bain, ou encore l'autre pièce éclairée sur la droite qu'on ne peut pas voir mais seulement deviner.

Au cinéma, l'univers du film est développé tout du long et par une équipe dédiée, celle du décor. Cela passe par le choix des objets, tout ce qui est laissé à voir à l'image pour donner des indices sur la personnalité des personnages, leur histoire, etc. Aussi les objets, les indices, sont-ils constitutifs de l'histoire, de l'identité des personnages. On a donc un réseau de signes qui se tisse dans le décor pour construire l'histoire au cinéma. Ces derniers apparaissent d'abord de manière énigmatique pour, au fur et à mesure que le film avance, permettre d'éclairer le spectateur. Pour une photographie unique, c'est la même démarche, mais sans jamais en savoir plus, et en ayant que cela à regarder. L'interprétation de ces signes reste alors en suspens.

Dans le troisième numéro de la revue *Séquences*<sup>30</sup>, un article détaille le rôle du décor de cinéma, et notamment l'importance des objets, pouvant agir sur les personnages ou avoir une valeur dramatique, ou encore psychologique.

## Des lieux chargés de cinéma

Le lieu de la scène peut comporter une véritable charge cinématographique. Ces lieux, nous les avons tous vus au cinéma : l'hôtel, le bar, la ville représentée entre chien et loup, ou de nuit, toute l'iconographie des Etats-Unis (grandes routes, motels, buildings, banlieues pavillonnaires). Ces lieux, souvent iconiques de par leur représentation fréquente au cinéma, renvoient régulièrement à la culture populaire américaine dont nous sommes imprégnés. Ces environnements jouent avec notre imaginaire : ils rappellent tout ce qu'on a déjà vu en tant que spectateur

---

<sup>30</sup> « Rôle du décor au cinéma », in *Séquences Numéro 3*, La revue Séquences Inc., Paris, 1956, p. 4-6

de cinéma, ce sont des lieux connus, appartenant à notre imaginaire, déjà romancés, déjà dramatisés. Les représenter peut permettre de jouer avec des clichés, des idées, des codes. Comme le souligne bien Jean-Marc Vernier,

« Le cinéma, c'est l'Amérique. L'Amérique, c'est le cinéma. Ces deux continents se recouvrent, se recourent, s'emmêlent. Depuis longtemps, l'Amérique s'exprime dans le cinéma, par le cinéma et ne peut se percevoir en dehors d'images cinématographiques. Toute visite aux Etats-Unis donne le sentiment étrange d'un espace déjà connu, comme une confirmation in situ d'images qui peuplent notre mémoire. ». <sup>31</sup>

Ainsi, la représentation de l'imagerie des Etats-Unis réactive notre mémoire cinématographique, voire la questionne selon les travaux. Le réalisateur David Lynch, entre autres, joue avec cela, et questionne la ville américaine (souvent Los Angeles), les non-lieux, les lieux de flux incessants, la notion de ville-personnage. <sup>32</sup> Dans un entretien réalisé avec Gregory Crewdson, le journaliste l'interviewant écrit :

« Sous l'image, et sous la surface des roses (*Beneath the Roses*), il faut savoir gratter ce qui s'y trame pour découvrir, dans des temps suspendus et à travers des personnages figés, des drames psychologiques qui renvoient directement à la face noire du rêve américain : on peut y apercevoir une femme enceinte nue prostrée dans un lotissement pavillonnaire qui semble tout droit sorti d'un film de Lynch, une jeune adolescente au teint diaphane perdue dans les limbes d'une nuit américaine, ou encore un vieil homme dont le peignoir entrouvert laisse apparaître des chairs tombantes uniquement éclairées par la lumière blafarde d'un téléviseur allumé. On a constamment l'impression d'être en terrain connu rassurant (décorum de films hollywoodiens, de cinéma fantastique et de séries TV) tout en sentant bien que ce monde artificiel, tout en chausse-trapes et en images gigognes, ne cesse d'être le lieu d'un certain théâtre de la cruauté : « tout l'enjeu est de créer son propre monde. Le mien est un décor sur lequel je projette mes propres drames psychologiques. »

33

---

<sup>31</sup> Jean-Marc Vernier, « Cinéma et Amérique, une image effritée », in *Quaderni*, n°50-51, *Printemps 2003. Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme pp. 197-209, p.197

<sup>32</sup> Zachary Baqué, « De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, *Lost Highway* et *Mulholland Drive* », in *Écrire la ville*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2005, p. 133-144

<sup>33</sup> Vincent Delaury, « Entretien avec Gregory Crewdson, photographe américain », [En ligne], mis en ligne le 23 décembre 2011, URL : <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/entretien-avec-gregory-crewdson-106782>. Consulté le 2 mars 2022.



Fig. 19- Gregory Crewdson, *Untitled*, de la série "Beneath the Roses", 2003. Tirage chromogène, 163 x 239 cm. Crédit : Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian Gallery. Source : Art Blart [URL <https://artblart.com/tag/beneath-the-roses> consulté en mai 2022]

Pour Gregory Crewdson, la ville moyenne américaine est un décor, comme en témoigne cette image mettant en scène une rue vidée de ses habitants, où les seules âmes sont celles de la femme plantée sur le passage piéton, et le conducteur de la voiture. Pour le photographe, il semble y avoir un lien évident entre la ville et les personnages qui l'habitent, mettant l'accent sur la solitude. Les lieux transformés en décor deviennent alors le théâtre de fragments de narration s'y jouant le temps d'une image.



Fig. 20- Photogramme issu du film *My Blueberry Nights* (Wong Kar-Wai, 2007) photographié par Darius Khondji. Crédit : Wong Kar-Wai. Source : Youtube [URL <https://www.youtube.com/watch?v=4TXtMzZg3g8> consulté en mai 2022]

Fig. 21- Nicky Hamilton, *Untitled*, de la série *Take me Away*, 2019. Crédit : Nicky Hamilton. Source : Site internet de Nicky Hamilton [URL <https://www.nickyhamilton.com/projects/take-me-away> consulté en mai 2022]

La mise en regard d'un arrêt sur image du film *My Blueberry Nights* de Spike Lee, et de la photographie de Nicky Hamilton révèle un décor de bar et une mise en scène de la figure de l'homme solitaire, tantôt attiré vers le hors-champ, tantôt absorbé. L'éclairage et l'ambiance y sont similaires, l'univers du bar et les situations qui pourraient advenir y sont convoquées.



Fig. 22- Geert de Taaie, *Bieke*, 2017. Crédit : Geert de Taaie. Source : Site internet de Geert de Taaie [URL <http://www.geertdetaaie.com> consulté en mai 2022]



Fig. 23- Photogramme issu du film *Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984, photographié par Robby Müller. Crédit : Wim Wenders. Source : Pinterest [URL <https://www.pinterest.fr/pin/317433473747098484> consulté en mai 2022]

Geert de Taeye photographie ici un parking vide rappelant la scène du photogramme de *Paris Texas* de Wim Wenders. On perçoit l'ambiance de la ville nocturne, la voiture *vintage*, et le personnage solitaire inscrit dans un temps suspendu. Chez Geert de Taeye comme chez Wenders, la lumière, colorée, ajoute un effet dramatique.

## Héros et identification

On peut également penser à la dimension de personnage principal ou héros. Puisque l'image est unique, une sorte de projecteur est forcément dirigé vers le ou les personnages de la scène, et auquel on aura affaire le temps d'une image. Cette caractéristique rejoint celle du jeu ou de la pose dans la photographie. Dans toute la série des *Untitled film stills*, Cindy Sherman se met en scène en jouant sur les clichés d'héroïnes stéréotypées : starlette pulpeuse et blonde qui rappelle Marilyn Monroe, femme au foyer, pinup, bibliothécaire, etc. Ainsi, le stylisme permet d'identifier le personnage en lui donnant des caractéristiques et de le mettre en valeur.

Cette série d'Erwin Olaf illustre bien l'idée de personnage créé. Le fait de construire des personnages originaux ou dont l'époque diffère de la nôtre invite à tisser un récit mental.



Fig. 24- Erwin Olaf, série *Hope Portraits*, 2005. Crédit : Erwin Olaf. Source : Site internet d'Erwin Olaf [URL [https://www.erwinolaf.com/art/Hope\\_2005](https://www.erwinolaf.com/art/Hope_2005) consulté en février 2022]

Similairement à Cindy Sherman, la photographe Alex Prager joue beaucoup sur le rôle du costume. Le directeur artistique Michael Govan le remarque à juste titre, soulignant dans son article *Double Take, Alex Prager : Silver Lake Drive*<sup>34</sup> l'usage fréquent des costumes possédant un véritable rôle de prolongateur de narration. Pour lui, le costume permet de définir le personnage, la foule, les personnages en marge, ou souligner une situation théâtrale. Le studio de l'artiste est ainsi rempli de ces tenues diverses, renvoyant majoritairement aux années 60. Ce travail de stylisme et de décor offre des indices d'époque, ce qui permet alors de faire écho à des périodes du cinéma et de convoquer des personnages types. Également, cela permet de créer une véritable symbiose, cohérence dans l'image, ce qui peut alors rappeler une démarche cinématographique, où rien n'est laissé

<sup>34</sup> Michael Govan, « Double Take, Alex Prager: Silver Lake Drive », 2018, [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : <https://www.alexprager.com/michael-govan-silver-lake-drive-2018>. Consulté le 1 avril 2022.

au hasard, où les couleurs et motifs se répondent, où tout a sa place et son sens dans l'image.



*Fig. 25- Alex Prager, Desiree de la série The Big Valley, 2008. MoMA, New-York, Etats-Unis. Tirage chromogène, 91.4 × 123.2 cm. Crédit : 2022 Alex Prager, courtesy of Yancey Richardson Gallery. Source : Site internet d'Erwin Olaf [URL [https://www.erwinolaf.com/art/Hope\\_2005](https://www.erwinolaf.com/art/Hope_2005) consulté en février 2022]*

À propos de la photographe Alex Prager, Marion Cotillard notait : « elle t'entraîne dans son univers, si bien que très vite tu ne sais plus ce que tu fais, tu deviens un personnage. C'est une chose qui arrive très rarement lors d'une séance photo. »<sup>35</sup> On voit donc bien ici comment le costume permet de créer un personnage et de l'incarner.

---

<sup>35</sup> Philippe Azoury, « Alex Prager, l'amour foule », [En ligne], mis en ligne le 2 décembre 2013. URL : <https://o.nouvelobs.com/pop-life/20131202.OBS7795/alex-prager-l-amour-foule.html>. Consulté le 1 avril 2022.

## Culture populaire et réseaux sociaux

Enfin, si on cherche ici à mieux comprendre ce qui est considéré comme cinématographique, il peut être judicieux d'observer certaines pratiques sous l'angle des *études culturelles*.<sup>36</sup> Dans une interview, la photographe Kourtney Roy utilise le terme de réservoir d'images culturelles :

« La « sensation de nostalgie » vient de ce que j'aime considérer comme le gigantesque réservoir d'images culturelles dans mon cerveau, où sont stockées toutes les images que j'ai pu voir depuis mon enfance. Ces images sont parfois des souvenirs de ma propre vie et parfois des souvenirs "culturels" ; des images génériques vues et ressenties à travers les médias et la culture qui informent et filtrent certains moments de nos vies. Il s'agit bien souvent d'images partagées, c'est pourquoi certaines personnes peuvent souvent éprouver un sentiment de reconnaissance ou de déconnexion lorsqu'elles voient mes images». <sup>37</sup>

Il peut donc s'avérer pertinent ici d'observer brièvement certaines tendances des réseaux sociaux, miroir d'un imaginaire populaire. En effet, s'intéresser à la démarche « *à la manière de* » de photographes amateurs (côté d'ailleurs d'autres photographes professionnels sur certains comptes) est une façon de mieux appréhender comment est défini l'imaginaire collectif. Et bien que l'on s'intéresse ici plus à une démarche d'auteur, on ne peut nier cet univers cinématographique collectif. Le travail sur les couleurs complémentaires, les contrastes colorés et la couleur de façon plus générale, est probablement un des leviers cinématographiques qu'on observe le plus sur Instagram. Le hashtag « *cinematicphotography* » est populaire, des comptes de photographies «

---

<sup>36</sup> Les *cultural studies* sont définies comme un champ de réflexion qui permet de repenser l'ensemble des vécus et des produits culturels sous l'angle de la réception et de la remise en question des formes d'idéologies.

<sup>37</sup> Ralph Arida, *FRAMING KOURTNEY ROY*, [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2019. URL : <https://www.plastikmagazine.com/interview/kourtney-roy>. Consulté le 2 avril 2022.

« the « nostalgic feel » comes from what I like to think of as the giant cultural image reservoir in my brain, where all the images i have ever seen since i was a child are stored. These images are sometimes memories from my own life and sometimes they are « cultural » memories; generic images seen and felt though mass media and culture that inform and cast a filter on certain moments of our lives. often these are shared images which is why other people often experience feelings of recognition or disconnect when they see my images » Traduction de l'anglais au français par Karla Vinter-Koch.

*cinematic* » existent également. Nous nous attarderons plus en détails sur l'importance de l'éclairage dans la seconde partie de ce mémoire.

On peut également noter la présence d'éléments mentionnés plus hauts qui participent de l'imaginaire collectif cinématographique : voitures, couloirs, routes vides, néons, ville américaine de nuit, hôtel, motel... on observe ainsi souvent des lieux vides où il *pourrait* se passer quelque chose, et certains éléments de décor sont récurrents.

Enfin, ces comptes Instagram semblent montrer une certaine forme de suprématie de l'univers cinématique américain, bien que nos références ne se limitent pas seulement à cette géographie précise. Pour Jean Baudrillard, tout le pays (les Etats-Unis) est effectivement cinématographique : « *Vous parcourez le désert comme un western, les métropoles comme un écran de signes et de formules* ». Ainsi, il est possible que « l'effet cinéma » qui se dégage de certaines images, dont les images populaires que l'on retrouve sur Instagram, tienne à la représentation de cet univers américain, de ses enjeux qui ont préalablement été questionnés par les plus grands comme Lynch que nous évoquions plus haut.



Fig. 26- Capture d'écran issue du compte Instagram Cinegrams. Source : Instagram [URL <https://www.instagram.com/cinegrams> consulté en mars 2022]

À partir de ces captures d'écran, on peut dégager quelques tendances qui se confirment dans le reste du contenu de ce compte : d'abord, des images de nuit ou faiblement éclairées, une sensation de modification artificielle de l'atmosphère,

avec des teintes orangées, cyanées, du brouillard ou encore des néons. Une attention particulière portée sur le ou les personnages, grâce, justement, au travail de l'atmosphère qui le met en valeur. On remarque également des voitures, la récurrence de la figure du personnage solitaire, une alternance entre ville urbaine (avec la pollution lumineuse qui l'accompagne) et espace plus rural, les deux étant toujours représentés vides.

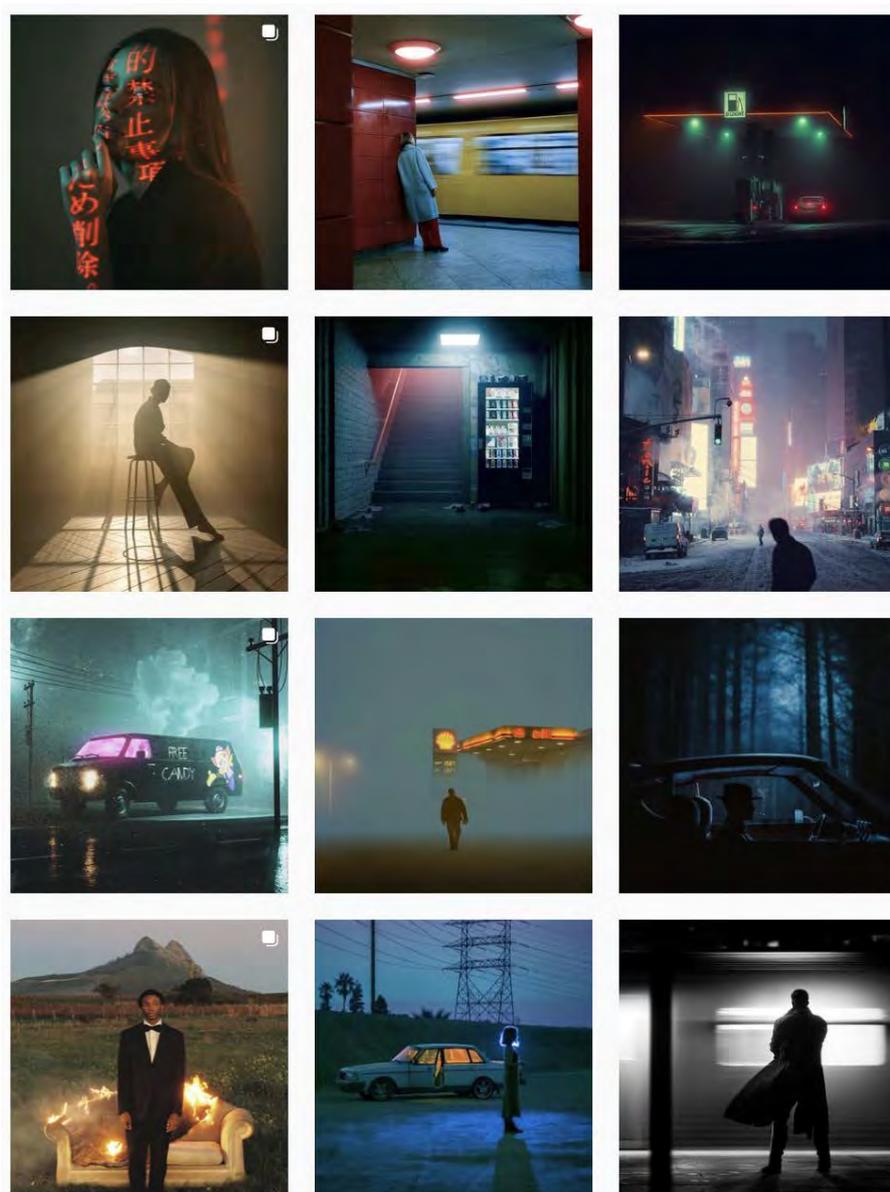


Fig. 27- Capture d'écran issue du compte Instagram Cinegrams. Source : Instagram [URL <https://www.instagram.com/cinegrams> consulté en mars 2022]

Si on interroge la pertinence de la notion de ciné-photographie, il nous a fallu remonter à ses origines et comprendre ce qui s'y joue. La photographie fictionnelle

mise en scène se développe en s'inspirant de la peinture et du théâtre, notamment dans une gestuelle qui nécessite d'être vu de loin. Nous avons également étudié comment photographie, cinéma, art théâtral et pictural se nourrissent chacun, c'est pourquoi il nous est apparu pertinent de questionner la photographie de plateau ainsi que le rôle du chef opérateur dont le travail diffère en ce qu'il doit penser l'éclairage pour la continuité d'un film là où la ciné-photographie apparaît comme un fragment isolé. Nous avons poursuivi notre réflexion en nous attardant sur des éléments marquants de mise en scène, notamment en abordant la culture populaire : les éléments d'esthétique identifiés sur les captures de compte dédiés aux images cinématographiques sur réseaux sociaux permettent de créer un univers fait de références culturelles et d'un travail d'atmosphère homogène et codifié qui nous conduit maintenant à interroger les spécificités de la ciné-photographie.

## II. Vers une lecture cinématographique : spécificités de la ciné-photographie

La ciné-photographie, en ressemblant à un *still* de film, peut parfois faire douter quant à sa nature. Ainsi, y croire repose sur une fabrication de l'image, et des spécificités techniques et esthétiques. Il s'agit donc de comprendre ici quels éléments permettent de créer cette sensation cinématographique. Pourquoi peut-on s'y méprendre ? Qu'est-ce que ces différents éléments interrogent, et pourquoi ? Si la ciné-photographie emprunte au cinéma, elle emprunte certainement certains de ses moyens, celui apparaissant comme le plus évident, notamment sur les photographies que nous avons isolées du compte Instagram, étant la lumière.

### 1. Transformer le réel par la lumière

« Il nous semble que l'idée de construire un film de fiction doit être prise au pied de la lettre : les cinéastes se doivent donc de reconstruire une réalité qui n'est peut-être pas celle de tous les jours. Nous croyons que le rôle de l'artiste consiste à montrer cette «autre» réalité qui nous fait penser, nous émeut, nous permet de percevoir un « réalisme » quelque peu décalé que nous aimerions appeler, pourquoi pas, un réalisme magique. » <sup>38</sup>

Ce qui apparaît directement sur les photographies qu'on considère cinématographiques est le travail de la lumière. Si la photographie a évidemment recours à l'éclairage, parfois conséquent, les moyens mis en œuvre au cinéma sont rapidement gigantesques. Il s'agit bien souvent de recréer tous types d'atmosphères dans un studio, ou de rajouter des éclairages d'appoint. L'atmosphère est définie par le dictionnaire Larousse comme le *milieu dans lequel on vit, considéré par rapport à l'influence qu'il exerce sur les êtres qui y vivent ; climat, ambiance*. Ainsi, on le verra, la lumière participe grandement de cette modification de l'atmosphère et de l'ambiance. Et c'est la modification de ces paramètres qui concoure à la cinématographie de l'image. Pour Eisenstein, on

---

<sup>38</sup> René Prédal, Ricardo Aronovich, et Nestor Almendros *La Photo de cinéma* ; Suivi d'un *Dictionnaire de cent chefs opérateurs*, op.cité, pp 91-130

travaille le sens du film lorsqu'on travaille la lumière, car c'est elle qui va sculpter la scène et ses significations. « Ainsi la lumière, non seulement dynamise l'espace, mais aussi le temps. Par-là, elle ne cherche pas à concourir à l'effet de réel mais bien au contraire à la production de sens (c'est-à-dire aussi d'une impression, d'une émotion...). Surtout, elle n'est pas simple éclairage mais structuration d'un espace à la fois physique et métaphorique. »<sup>39</sup>

## Quel éclairage, quelles sources ?

La façon d'éclairer qui nous intéresse ici n'est *pas* un éclairage naturaliste, c'est à dire un éclairage invisible aux yeux du spectateur. Pour Pierre Aim (chef opérateur de *Polisse* de Maïwenn, d'*Asphalte* de Samuel Benchetrit) :

« La lumière naturaliste est une esthétique visant à faire croire que le film n'a pas été éclairé. C'est une lumière non stylisée, avec des directions moins prononcées... En termes d'étalonnage, une lumière naturaliste est une lumière pas trop étirée : on irait vers des couleurs de peaux naturalistes, des verts et des magentas pas trop étirés, un grain moyen, un contraste de « l'œil humain » si on peut dire. Finalement ma définition de la lumière naturaliste, ce serait de faire croire au spectateur qu'il n'y a pas de rajout de lumière même s'il y en a en réalité. »<sup>40</sup>

Notre point de référence est à l'inverse une lumière qui ne se cache pas, sans que celle-ci soit pour autant à l'opposé du naturalisme. On abordera certaines techniques destinées à rendre l'éclairage vraisemblable et justifié, tout en étant un éclairage se voulant véritable grammaire et vecteur d'émotion. Il est plus courant en photographie de travailler avec l'usage de flashes, là où un film se construit en lumière continue. Évidemment, on retrouve aussi l'usage de la lumière continue en photographie, qui a le mérite de pouvoir se construire à vue d'œil. La façon d'éclairer pour le cinéma se distingue également par le fait qu'on éclaire pour une scène et des points de vue variés. On peut noter une différence de rendu dans l'utilisation de flashes qui viennent *figer* les sujets et créer justement une sensation assez photographique d'arrêt gelé. L'utilisation de lumière continue offrira un rendu moins figé puisqu'il n'y a pas d'éclair puissant pour sceller l'instant. Les sources utilisées influent ainsi sur l'expérience même de la création de l'image, puisque les sources continues habitent la scène, là où les flashes ne vont la faire exister, en termes de lumière, que

---

<sup>39</sup> Ibid. p. 137

<sup>40</sup> Zoé Delomosne, *Lumière naturelle et artifices de lumière. L'approche de la lumière naturaliste au cinéma*, Université d'Aix-Marseille, Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS), Mémoire de Master professionnel, 2016, 72p, p. 27

lorsqu'ils seront déclenchés. De manière générale, on éclaire au cinéma selon trois règles qu'il convient évidemment de transgresser ensuite : la lumière principale (*key*), l'usage du contre-jour pour détacher le personnage (qui renforce ainsi sa présence), et la lumière d'ambiance (*feel-light*) qui permet d'équilibrer la scène.



Fig. 28- Vincent Peters pour Numéro China, Septembre 2011. Crédit : Vincent Peters. Source : Behance [URL : <https://www.behance.net/gallery/2074738/Numero-China-Du-Juan-Vincent-Peters> consulté en février 2022]

Sur cette image de mode réalisée par Vincent Peters, qui est d'ailleurs une citation du film de Wong-Kar Wai, *In the Mood For Love*, on retrouve la lumière d'ambiance, la lumière principale sur la femme à droite, et la lumière en contre à gauche, qui dessine la silhouette.

## Atmosphère

À partir de ces possibilités d'éclairage de scène, il convient de créer une atmosphère. « L'ambiance, l'atmosphère, l'univers d'un film se construisent pour un tournage, et correspondent aussi à ces impressions plus ou moins palpables que ressent le spectateur quand il s'immerge dans un film.»<sup>41</sup> C'est cette

---

<sup>41</sup> Natacha Cyrulnik, « Expérimenter l'atmosphère au cinéma pour construire l'interdisciplinarité » in *Revue française des sciences de l'information et de la*

impression de modification artificielle de l'atmosphère, relativement manifeste sans s'éloigner nécessairement beaucoup du réel, qui semble participer du caractère cinématographique d'une photographie. « Le plus difficile est de donner à la lumière une double fonction à la fois naturaliste et symbolique, c'est-à-dire respecter la logique d'un éclairage réel tout en suggérant la tonalité du récit ». <sup>42</sup> Nous l'avons dit, il ne s'agit pas de copier le réel mais de composer une lumière qui serve une ambiance particulière et colle au propos narratif de la scène. Une cinéphotographie serait donc une image travaillée, notamment par le biais de l'éclairage, dans le but de partager une émotion, une sensation, pour donner le ton de la scène. On distingue généralement le *lowkey* du *highkey*. Le *lowkey* se caractérise par un éclairage qui tend vers la sous exposition, joue avec les ombres, les tons sombres, le clair-obscur et les contrastes, tandis que l'éclairage *highkey* tend à offrir une image plus lumineuse, avec une dynamique plus réduite. Cela pour des raisons d'abord historiques : la télé et le cinéma toléraient mal les contrastes trop poussés, contrairement à aujourd'hui. Habituellement (ces codes peuvent évidemment être déconstruits), on retrouve un éclairage *highkey* dans les comédies, notamment.

---

*communication*, [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2021, URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/10632>. Consulté le 13 mars 2022.

<sup>42</sup> René Prédal, Ricardo Aronovich, et Nestor Almendros, *La Photo de cinéma* ; Suivi d'un *Dictionnaire de cent chefs opérateurs*, op.cité, p. 134



Fig. 29- Exemple d'une image highkey, photographie d'Alex Prager, *Despair Film Still #3*, 2010. Tirage chromogène, 16x20 cm. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/alex-prager/despair-film-still-3-a-s5TMjwPHutwjUxKQQMVBbA2> consulté en mars 2022]

On associera plus aisément un éclairage *lowkey* à des images cinématographiques dans la mesure où c'est une façon d'éclairer pour communiquer du mystère, attirer l'attention sur un personnage, un ressenti, le côté émotionnel de la scène. En effet, la lumière, au-delà d'être une donnée physique, est aussi vectrice de symbolisme et de psychologie.



Fig. 30- Exemple de *lowkey* : Adrian Samson, *Untitled*, 2011. Crédit : Adrian Samson. Source: Twenty Twenty Agency [URL : <http://twentytwenty.co/adrian-samson-captured-emotions> consulté en avril 2022]

## Ambiances nocturnes

Une tendance cinématographique actuelle semble d'autant plus favoriser ces atmosphères peu éclairées, tamisées. Les photographies qui sont le plus souvent considérées comme cinématographiques dans l'imagerie populaire sont des scènes en pénombre, d'instant « *entre chien et loup* », de tombée de nuit. Le travail du grand directeur de la photographie Roger Deakins (*Skyfall*, *No country for old men*), illustre bien cette mouvance visuelle. En résulte ainsi une sensation de réalité améliorée, suggérée ; une proposition d'atmosphère. Que cette atmosphère soit plus ou moins artificielle, elle est très bien acceptée au demeurant par le spectateur de cinéma. Si l'on sait reconnaître et admirer le travail de certains directeurs de la photographie, c'est qu'ils proposent un travail de la lumière, et ainsi une interprétation du réel, particulière.



Fig. 31- Photogrammes issus de *Skyfall*, (Sam Mendes), 2012, et *No Country for old men* (Ethan Coen et Joel Coen), 2008, photographiés par Roger Deakins



Fig. 32- Philip-Lorca diCorcia, *Untitled*, non datée. Polaroid monté sur aluminium, 8.4 × 10.6 cm.  
Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/philip-lorca-dicorcia/3> consulté en mai 2022]

Fig. 33- Gregory Crewdson, *Dream House, Julianne Moore*, 2002. Crédit Gregory Crewdson. Source :  
Blog dédié à Gregory Crewdson  
[URL : <https://gregorycrewatson.wordpress.com/dreamhousecrewatson/> consulté en mai 2022]

Par exemple, ces photographies de Lorca DiCorcia, Tom Ilkens et Gregory Crewdson ne peuvent se cacher d'être travaillées ainsi. L'éclairage est parfaitement maîtrisé et balancé entre les différents plans, les lumières chaudes et froides se complètent.

L'éclairage nocturne est très significatif d'un effet cinématographique surcodé. L'ouvrage *Le nocturne et l'émergence de la couleur* attire notre attention sur plusieurs points importants. Comme le souligne Judith Langendorff, le nocturne, au cinéma ou en photographie, contient un potentiel dramatique. Elle met le doigt sur un élément essentiel, le fait que dans les deux médiums, le nocturne est en couleur : il n'est pas la nuit en conditions naturelles. « Particulièrement au cinéma, une scène nocturne n'a pas vocation à être filmée en conditions réelles ». Ainsi, parce que le nocturne est une création en couleur, il vient transfigurer le réel et en propose une perception singulière. L'autrice parle de *sublimation nocturne*, qui est un mécanisme photographique et cinématographique qui tend à éclairer une vérité plus voilée et s'exerçant, comme nous l'avons déjà un peu vu, sur l'esthétisme et les sens. L'effet dramatique provient de la lumière sur fond d'obscurité, et participe de la construction d'images mentales.<sup>43</sup> Judith Langendorff note à juste titre qu'au cinéma, le nocturne comporte souvent une valeur symbolique qui varie selon le récit. À propos de Gregory Crewdson, elle écrit :

« L'univers coloré, étrange, cinématographique et crépusculaire de Gregory Crewdson (...) offre une palette de variations nocturnes sur la vie domestique souvent étrange des banlieusards américains. Ces images oniriques comme altérées par des teintes toutes à la fois éclatantes et pastel, s'intègrent aux questionnements autour (...) de la sublimation-condensation cinématographique sur un plan ».<sup>44</sup>

Effectivement, la dimension onirique et le travail de l'ambiance nocturne colorée participe bien de cette condensation cinématographique. Plus loin, elle analyse ces éléments comme moteurs d'un message possible, celui de l'aliénation sociale et du mode de vie rêvé. Ici, on voit bien que la couleur, sur lit de pénombre, participe du message, de l'atmosphère et de l'idée. De nombreux réalisateurs ont su mettre à profit cette atmosphère de pénombre, la mouvance néo-noir mettant souvent en scène ce type d'ambiance. « Le film néo-noir découvre un mode de réflexion sur la société américaine contemporaine ainsi que sur ces mythes fondateurs à travers la déconstruction du film noir ».<sup>45</sup> Parmi les réalisateurs s'inscrivant dans cette mouvance, on rencontre Lynch, Tarantino, De Palma ou les Frères Cohen. On

---

<sup>43</sup> Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010, 264p, p.234

<sup>44</sup> Judith Langerdorff, *Le nocturne et l'émergence de la couleur - Cinéma et photographie*, Presses Universitaires de Rennes, Aesthetica, 2021, 400 p, p. 10-17

<sup>45</sup> Delphine Letort, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, Paris, L'Harmattan, 2010, 330p, p.12

retrouve dans les thèmes qui se dégagent de ce genre cinématographique certains codes isolés au début de ce mémoire. Finalement, un élément constitutif de l'effet cinématographique est qu'au cinéma il convient presque toujours d'éclairer une scène nocturne, d'utiliser de l'éclairage additionnel pour rendre les éléments signifiants accessibles : un visage, une perspective, un objet. Par principe, les scènes nocturnes ne sont naturellement pas éclairées. Ainsi, une photographie nocturne travaillée comporte en elle une part d'effet cinématographique.

## Voir dans la pénombre et impression d'image projetée

Dans la continuité de notre réflexion sur l'image et la pénombre, on peut se pencher sur ce que provoquent ces images, ainsi que la façon dont elles sont produites.

Un film se regarde généralement dans une salle obscure ; de fait, le spectateur est d'autant sensible à la luminosité et aux contrastes. L'image filmique est une image projetée, une image de lumière, qu'on visionne dans une situation de pénombre. La pénombre fait appel à la vision mésopique, qu'on appelle aussi vision crépusculaire. C'est un domaine de vision qui stimule les cônes et les bâtonnets dans la rétine. « Le mésopique est donc un temps de transition où les deux mécanismes de la vision attachés aux deux types de photorécepteurs se mêlent. »<sup>46</sup> Au cinéma, nous sommes donc très sensibles aux scènes de pénombre, qui « se distingue de la nuit par la sensation de couleur qu'elle procure. »<sup>47</sup> Les photographies jouant avec le clair-obscur, la pénombre et les points de lumière, peuvent recréer une sensation de projection, car notre système visuel tend à amplifier les différences de luminance (grandeur photométrique qui dépend de la sensation visuelle et donc de la sensibilité de l'œil.). On a donc la sensation d'une lumière qui sort de l'image, et qui rappelle ainsi à la fois le dispositif cinématographique, ainsi que les scènes crépusculaires auxquelles le cinéma nous a habitués.

---

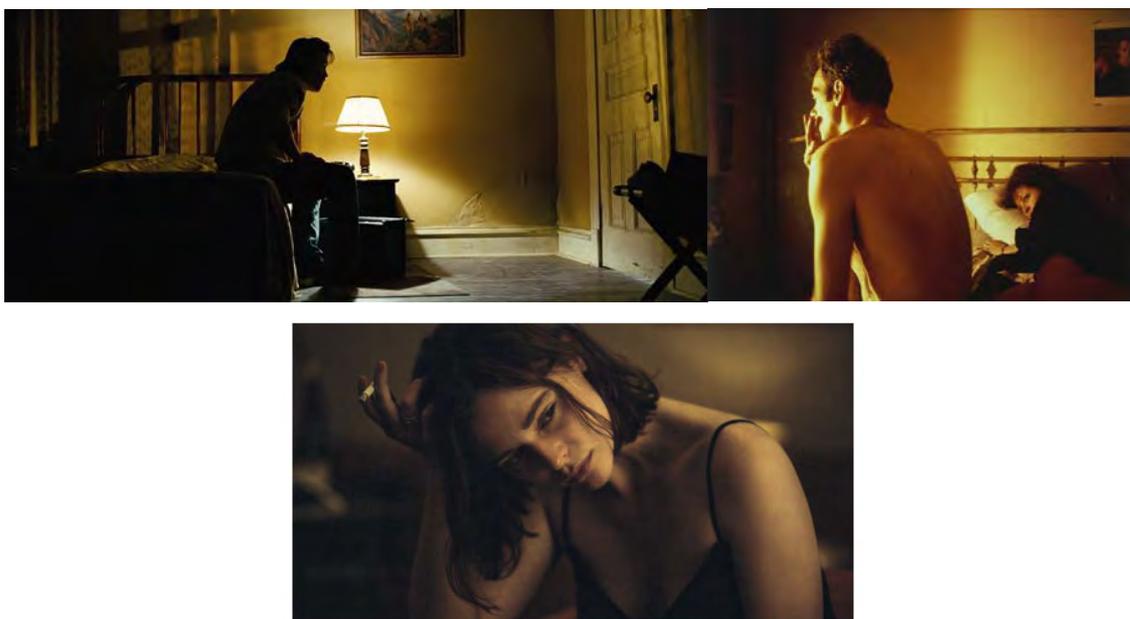
<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Loeiz Perreux, *La pénombre, une histoire de contraste et de couleur*, mémoire de Master 2 spécialité cinéma (sous la direction d'Alain Sarlat), Paris, ENS Louis-Lumière, 2015, 119p + annexes, p.10

D'ailleurs, ces mises en scènes peu éclairées, nous avons l'habitude de les voir sur écran ou en projection car le dispositif permet aisément de les resituer, ce qui est plus compliqué avec des tirages photographiques, nécessitant une combinaison bien orchestrée du papier, du dispositif scénographique, ou simplement des conditions de visionnage des images.

## Le travail de la couleur

Joseph Addison considérait que les couleurs parlent toutes les langues, ce n'est donc pas anodin que le cinéma, dans sa volonté de partager avec son spectateur, développe également ce langage. Ainsi, l'attention portée à la palette de couleurs utilisée semble également jouer sur l'effet cinématographique. Si cette palette n'est observable que sur une image contrairement à tout un film, la chromie utilisée n'en demeure pas moins importante, et prolonge la notion d'interprétation du réel pour parfaire le fragment diégétique.



BUNOUST Thibault, untitled, from Motel serie

Fig. 34- Photogramme issu de *No Country for old men* (Ethan Coen, Joel Coen, 2008), photographié par Roger Deakins

Fig. 35- Nan Goldin, *The Ballad of sexual Dependency*, 1982-1995. Diapositives, dimensions variables. Fondation Cartier, Paris, France. Crédit : Nan Goldin. Source : Fondation Cartier [URL : <https://www.fondationcartier.com/collection/oeuvres/the-ballad-of-sexual-dependency> consulté en février 2022]

Fig. 36- Thibault Bunoust, untitled from Motel Serie. Crédit : Thibault Bunoust. Source : Site internet de Thibault Bunoust [URL : <https://www.thibaultbunoust.com> consulté en février 2022]

La couleur est vectrice d'émotion, ainsi il n'est pas anodin pour le photographe, tout comme le ferait un directeur de la photographie dont le travail est notamment de faire ressentir les sensations et les émotions de la scène, de travailler sur cet élément. Le film de fiction est plus à même de comporter des choix forts

d'étalonnage (chromie en photographie), puisqu'il n'a pas à documenter le réel. Le photographe est chef d'orchestre de sa propre vision et l'interprète à sa manière. L'usage de couleurs complémentaires comme le cyan et l'orange se retrouve dans beaucoup de travaux cinématographiques, cela permet de mettre en valeur le teint et de rajouter de la profondeur car les couleurs sont complémentaires. Cet effet de profondeur vient également du fait que l'œil est attiré par les couleurs chaudes, créant ainsi de la présence et une sensation de proximité et de chaleur. C'est une technique assez commune mais qui fonctionne bien et est reprise largement, ce qui montre son efficacité.



Fig. 37- Tim Ilskens, *Room 304, No. 4*, 2014. Crédit Tim Ilskens. Source : Site internet de Tim Ilskens [URL <http://www.timilskens.com/room-304> consulté en mars 2022]

Toutes les photographies de notre corpus témoignent d'une attention portée à la couleur, cette couleur même qui est un moyen de suggérer des émotions et le monde intérieur d'un personnage, par exemple. L'univers de Kourtney Roy joue justement avec cet élément, pouvant rappeler les images en technicolor<sup>48</sup> et leur époque, proposant des images très lumineuses, *highkey*, qui explorent l'univers

---

<sup>48</sup> Procédé cinématographique trichrome (d'abord bichrome en 1928 puis trichrome en 1934) composé de 3 pellicules noir et blanc, chacune sensible soit au rouge, au vert ou au bleu.

américain.

Fig. 38- Kourtney Roy, *Beautiful No. 19*, 2018. Dimensions variables. Galerie Huxley Parlour, Londres, Angleterre. Crédit : Kourtney Roy, Huxley Parlour. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/kourtney-roy/beautiful-no-19-a-DTw8Yn84LPRZtGZ3Pus5Eg2> consulté en avril 2022]



Fig. 39- Photogramme issu du film *Written On the Wind* (Douglas Sirk), 1957, photographié par Russel Metty

De façon globale, on peut dire que les images travaillant une palette de couleurs saturées font écho au technicolor dont les images ont marqué les esprits et continuent d'influencer le travail de réalisateurs, comme *Gentlemen prefer blondes* (Howard Hawks, 1954), *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) ou plus récemment *Suspiria* (Dario Argento, 1977). Notons que la technique du technicolor a d'abord été employée pour des genres non réalistes et :

« était souvent associée à des valeurs spectaculaires ou exotiques plutôt que psychologiques ou narratives. Elle était presque exclusivement utilisée dans des genres non réalistes comme la comédie musicale, le dessin animé, les super productions bibliques, les films féériques, historiques, d'aventures dont les époques les décors, les paysages, les costumes évoquaient un monde totalement différent de celui dans lequel vivaient les spectateurs. Les films noirs, criminels ou de gangsters, les films policiers, les drames sociaux, les comédies dramatiques étaient quant à eux, presque tous en noir et blanc. Il faut attendre le milieu des années 50 pour voir des genres sérieux utiliser la couleur à des fins dramatiques et de réalisme psychologique. » <sup>49</sup>

## Diffuser la lumière

Dans un entretien, le photographe anglais Nicky Hamilton, dont le travail se revendique « *cinematic* », a confié utiliser la lumière continue pour « *aider à rendre les choses plus réalistes* » et a expliqué jouer avec l'atmosphère, qu'il considère comme participant grandement du rendu cinématographique de ses images. Ce qu'il considère comme éléments d'atmosphère sont la pluie, le brouillard ou la fumée. Le travail de l'atmosphère fonctionne main dans la main avec la lumière, permettant à celle-ci de se diffuser, notamment les hautes lumières, et de créer un rendu moins lisse, plus texturé, potentiellement plus susceptible de susciter une ambiance cinématographique. Pour travailler ces atmosphères, le photographe ou le chef opérateur peut avoir recours à des optiques particulières, à certains filtres (ou autres accessoires tels que des bas pour les adeptes du *do it yourself*), ou encore choisir de modifier l'atmosphère ambiante. À propos des filtres, la marque Tiffen propose par exemple un filtre appelé *Smoque*, et le présente ainsi : « Le filtre Tiffen Smoque est une véritable conception de la magie de la filtration créée pour ajouter une ambiance atmosphérique à une scène. Ce filtre simple mais efficace ne doit pas être sous-estimé, car une grande partie de notre mémoire de visionnage cinématographique est enveloppée dans des environnements enfumés. » <sup>50</sup> Cependant, ces filtres sont à considérer avec recul selon Cyrille Valroff

---

<sup>49</sup> Jean-Luc Lacuve, « La couleur, d'après l'ouvrage Histoire vagabonde du cinéma de José Moure et Vincent Amiel, Paris, Ed. Vendémiaires, 2020 », [En ligne], mis en ligne le 27 janvier 2022. URL : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/couleur.htm>. Consulté le 1 mai 2022.

<sup>50</sup> Pourquoi utiliser les filtres de diffusion ? Site internet de la marque Tiffen. <https://fr.tiffen.com/collections/diffusion>

<sup>51</sup>: « C'est loin d'un vrai brouillard comme à la prise de vue. Tous ces noms de filtres portent à confusion car ça ne rendra jamais l'impact d'effet d'atmosphère, avec le volume et dans ce volume le vrai brouillard matérialise différemment la lumière. » Généralement, les filtres permettent de casser la netteté, le grain numérique, de diffuser les hautes lumières mais également des noirs parfois trop denses.

Fig. 40- Stefan Rappo, *Mutterliebe*, 2016. Crédit : Stefan Rappo. Source : Site internet de Stefan Rappo [URL : <http://www.stefan-rappo.com/gallery/mutterliebe> consulté en avril 2022]



Fig. 41- Gregory Crewdson, *Untitled, Summer (Summer Rain)*, de la série *Beneath the roses*, 2004. Tirage chromogène, 144.8 × 223.5 cm. Crédit : Gregory Crewdson. Source : Artsy.net [URL : <https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-summer-summer-rain-from-the-series-beneath-the-roses> consulté en mai 2022]

Chez Stefan Rappo comme chez Gregory Crewdson, la matérialisation de la lumière dans le milieu ambiant donne une épaisseur à l'atmosphère et permet d'attirer l'attention sur le personnage à travers lequel l'histoire peut se raconter. Si

---

<sup>51</sup> Voir entretien en annexe page 139

le contre-jour de notre première image permet de souligner particulièrement la figure humaine, le brouillard mêlé à la pluie de Crewdson contribue à la fois à diffuser la lumière et offrir un rendu cinématographique, mais appelle directement à se questionner sur le sens de la scène elle-même. Grâce au travail d'atmosphère, on matérialise ainsi la lumière, ce qui permet également de jouer des effets de profondeur, d'atténuer le lointain lorsqu'une scène est par exemple fabriquée en studio. Outre l'usage des filtres, le photographe ou le directeur de la photographie peut utiliser des machines à fumée qui produira un effet de brouillard plaqué au sol, ou encore des machines dites à *mist*, dont l'effet n'est pas localisable puisqu'il s'étend dans la pièce et qui va matérialiser l'air, et la lumière.

## Justifier l'éclairage

Cette lumière, par souci de réalisme plus ou moins rigoureux, se doit d'être justifiée. Dans une application très pratique, on retrouve souvent la présence visible de sources lumineuses dans l'image, servant par exemple de prétexte à la façon dont l'image est éclairée globalement. Le cinéma nous a accoutumés à justifier les sources et effets lumineux, ainsi avons-nous été habitués en tant que spectateur à voir ces sources dans le champ. C'est une technique souvent utilisée au cinéma pour rendre la lumière ambiante plus vraisemblable. Parmi ces sources lumineuses visibles, ou accentuées, on trouve très régulièrement la présence de petites lampes de chevet, néons/tubes fluorescents ou encore des phares de voitures. Nous avons déjà vu dans notre première partie que dans l'imaginaire collectif, ce type de sources et les couleurs qu'elles peuvent offrir semblent être considérées comme assez cinématographiques. Certains lieux apparaissent également comme emblématiques, iconiques : ces derniers permettent parfois une justification de l'ambiance lumineuse. On pourra citer comme référence le cinéma de Nicolas Winding Refn (*The Neon Demon*, *Only God Forgives*) dont les œuvres se déroulent respectivement dans le monde de la nuit (boîtes de nuits, bar).



Fig. 42- *Photogramme issu du film Only God Forgives (Nicolas Winding Refn), 2013, photographié par Larry Smith*

Fig. 43- *Photogramme issu du film The Neon Demon (Nicolas Winding Refn), 2016, photographié par Natasha Braier*

Pour le directeur de la photographie Jacques Loiseleux,

« La première démarche est de trouver une justification crédible à la mise en place de la lumière indispensable et convenant au style du film. Les références ne seront pas les mêmes pour tous les styles de films. Les interprétations de la nuit seront différentes, suivant qu'il s'agira d'un polar, d'une comédie ou d'un drame historique. (...). »<sup>52</sup>

Effectivement, il s'agit de trouver une justification à la lumière. Et comme les genres cinématographiques ont habitué le spectateur à certains types d'éclairages, certains lieux ou situations appellent justement ces lumières. De fait, les photographies qui paraissent instantanément les plus cinématographiques sont des photographies mises en scène dans la pénombre, avec du clair-obscur, invitant plus naturellement à une modification artificielle de l'atmosphère par la lumière. De plus, en parlant d'interprétation de la nuit, l'auteur souligne que genre et lumière sont intimement liés.

La lumière s'est avérée être un véritable élément de façonnage de la cinéphotographie. Participant du modelage de l'atmosphère, connotant des ambiances et des genres, elle est un langage et modèle le réel, permettant au photographe ou au chef-opérateur de proposer une interprétation visuelle du récit.

---

<sup>52</sup> Jacques Loiseleux, *La Lumière en Cinéma*, Paris, édition Cahiers du cinéma, 2004, 96p, p.39

Et, si le récit filmique se développe dans le temps, on peut se demander comment la ciné-photographie compose justement avec la temporalité.

## 2. Temporalité : Animer l'arrêt, image arrêtée

Parler de photographie cinématographique, c'est inmanquablement souligner l'idée de mise en scène, celle du réel et du temps. Si la photographie est la fixation d'un instant, elle peut dans ce cas mettre en avant un instant T d'une histoire qui se développe sur une durée plus longue que celle captée par la photographie elle-même. Ainsi, une ciné-photographie fait appel à la temporalité en ce qu'elle renvoie à ce qui a pu se passer ou ce qui pourrait tout juste advenir, invitant le spectateur à imaginer, continuer, combler un manque, rendre visible un angle mort.

### Temps fort, temps faible

On pourrait évoquer la temporalité sous l'angle de la séquence, avec par exemple le travail d'Etienne Jules Marey qui développe la chronophotographie, Duane Michals qui propose une œuvre photographique scénarisée et séquencée, rappelant ainsi le principe du montage au cinéma, ou encore le film *La Jetée* (Chris Marker) qui fait également écho au roman-photo. Le montage par l'assemblage d'images juxtaposées permet d'enchaîner des instants successifs et s'inscrit dans la grande thématique de la ciné-photographie, mais en choisissant de se concentrer sur l'image unique, la temporalité de l'image n'existe que dans ce qu'elle donne à voir dans un cadre que l'on peut interpréter comme la trace d'une durée potentielle. Ici, on considère l'image unique comme la fixation du mouvement et du temps qui traverse l'image ou se déploie en elle, et comportant en elle-même un renvoi à une temporalité qui oscille entre temps faible ou temps fort.

D'abord, on peut isoler du flux temporel une dynamique sensible incluse dans l'image elle-même figée. Cela passe par la variation d'intensité dans l'énergie du mouvement, par exemple pour un temps faible, cela concerne la perception de l'état des choses et du vivant, un temps de respiration ; pour un temps fort, cela se perçoit dans le phénomène d'accélération et de transformation irréversible d'une situation.

Ensuite, on peut observer la temporalité sous le prisme de la décomposition de la durée, avec le fait d'extraire une image fixe signifiante. Pour le temps faible, cela invite au flottement et l'interrogation car on ne sait pas si le temps faible précède ou succède une action. Le temps fort peut représenter un instant décisif dans un rapport de cause à effet, de rupture où se joue le sens d'une situation, il est d'ailleurs la cellule élémentaire de tout montage cinématographique, autant que c'est un élément emblématique de la photographie d'action puisque c'est un temps porteur de signification.

Ainsi, regarder une image qui emprunte les codes de l'image de film, c'est faire face à un temps fort, un instant décisif, ou un temps faible, le temps de la respiration, de l'état des choses.

## Temps faible

Si le temps fort peut être observé longtemps par le spectateur en photographie, au cinéma, le temps faible invite à prendre son temps, le temps de regarder. Face à une photographie, en prenant le temps de voir, on applique une temporalité et un temps qui s'écoule à l'image, donc on l'anime en quelque sorte. Michael Fried, dans *la Place du spectateur* que nous avons déjà évoqué, parle de cette animation interne qui peut opérer chez le spectateur face à une image présentant un personnage absorbé, soit une scène de temps calme. Il écrit : « Dans La bulle de savon, la sphère transparente (...) semble presque gonfler et trembler sous nos yeux. »<sup>53</sup>. De même, Serge Tisseron, dans *Éloge de la réalité métissée, quand le numérique révèle la photographie à elle-même*, exprime bien cette idée d'animation interne à la fixité ; pour lui, c'est « justement parce que ce mouvement est montré arrêté que notre imagination a le pouvoir de le mettre en route. »<sup>54</sup>

Le temps faible adhère au temps perçu au présent et souligne son écoulement, son calme, l'absence d'action, parfois un état d'absorbement (qui ne peut exister que dans un temps faible). Michael Fried parle « d'admirer le pouvoir qu'a ce peintre (Chardin) de suggérer la durée réelle des états et des activités d'absorbement. Assurément, un tel pouvoir est nécessairement propre à toutes les

---

<sup>53</sup> Michael Fried, *La place du spectateur*, Paris, Folio, 2017, 352p, p.76

<sup>54</sup> Serge Tisseron, « Éloge de la réalité métissée, quand le numérique révèle la photographie à elle-même », in *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène*, France, Presses Universitaires de Pau, Figures de l'art, 2012, 352p, p.300

représentations convaincantes de l'absorbement, sinon aucun ne pourrait suggérer son étalement dans le temps. ». Il évoque une « pause naturelle de l'action qui, semble-t-il, va recommencer peu après ».<sup>55</sup> Plus loin, il montre comment la dimension d'absorbement d'un personnage peut animer un tableau. On peut appliquer la même réflexion aux photographies du corpus mettant en scène des personnages seuls, répondant aux qualités d'absorbement définies par Fried. Si l'acte même pour le personnage représenté d'être dans une activité tournée vers lui-même permet au spectateur d'enclencher une perception du temps qui passe, et ainsi de générer une forme de temporalité cinématographique, toute image de temps faible ne met pas forcément en scène un personnage, et si cela est le cas, ce personnage peut simplement vivre une scène dans une action lente, peu intense mais active néanmoins.

Le temps faible possède également la caractéristique d'être un temps précédent potentiellement un temps fort, une action ; c'est un temps où il pourrait advenir quelque chose. En ce sens, le temps faible contient une potentialité d'action à naître, et met ainsi en route l'imaginaire. Similairement, le temps faible est également celui qui peut advenir après un temps fort. C'est un moment qui invite aussi à combler un manque. Un cadrage large peut appeler des interactions entre des éléments dont on peut déduire un enchaînement dans la manière dont ils se sont déposés dans le cadre. On est donc dans une position de déduction sur l'ordonnance d'une action passée ou à venir, on cherche comment se raconter l'histoire, comme dans cette photographie de Gregory Crewdson. Une femme est seule au milieu du désordre, à l'aube ou à la tombée de la nuit. On distingue un chemin de fleurs éparpillées ainsi que de nombreux surcadrages, et donc d'endroits où aller chercher des indices quant à la cause de l'image.

---

<sup>55</sup> Ibid., Michael Fried, page 76



Fig. 44- Gregory Crewdson, *Untitled, Winter (Bed of roses)* 2005. Tirage chromogène, 144.7 × 223.5 cm. Source : Artsy.net [URL : <https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-winter-bed-of-roses> consulté en mars 2022]

En observant une image, on peut d'abord déceler le "fond", le décor, qui ne bouge pas. Ensuite, il peut y avoir des éléments qui s'animent faiblement. Finalement, par-dessus, on peut trouver des éléments qui bougent plus rapidement : les personnages principalement. Ainsi, une image contient plusieurs strates potentielles. Le spectateur, en observant, vient interroger ce qui n'est pas à sa place, qui aurait pu bouger plus ou moins récemment ; il se trouve alors dans une position de réordonnement des indices face à un état des choses, pour remonter l'organisation d'un événement.

Dans un entretien entre Gregory Crewdson et Vincent Delaury, le journaliste note bien la spécificité du *comblement*, de la manière de se raconter une histoire dans la ciné-photographie. Il parle de « *liberté de se faire sa propre histoire* » et d'imaginer « *un avant et un après, comme avec un film, mais sans être dépendant du temps linéaire de visionnage* ». Le photographe explique vouloir montrer la magie d'un moment :

« Ce que je recherche, c'est de saisir un temps, un moment, une image comme congelée dans le silence. J'aime beaucoup la part d'irrésolution, d'incomplétude et

de secret qu'offre une photo, celle-ci n'a pas une fonction narrative qui s'impose d'emblée, loin de là, elle offre un temps suspendu, une bulle, j'aime cette part de mystère. »

Enfin, le temps faible peut être envisagé comme un long plan fixe. Un plan fixe au cinéma, c'est la caméra qui ne bouge pas et seul le personnage ou le temps/durée qui vient l'animer. Cyril Cante, dans son mémoire traitant du plan fixe, le considère ainsi : « Le plan fixe situe ainsi la temporalité au niveau des choses, du monde dans son devenir éternel, et non du côté des gestes ou des événements qui renverraient à une temporalité humaine et subjective. L'individu est enveloppé dans son environnement immobile, qui préexiste à toutes ses actions et leur survit. La finitude du champ et de la durée des plans renvoie, encore et toujours, à l'infini du hors-champ et de la « suite du monde » que le film ne nous montrera pas. »<sup>56</sup> Nous reviendrons dans notre dernière partie sur l'idée cruciale du hors-champ auquel le spectateur n'aura jamais accès, mais en choisissant de considérer la ciné-photographie comme plan fixe, c'est admettre le placement de l'appareil comme un témoin imperturbable du fragment d'action prenant place sous nos yeux, que seul notre esprit peut animer. Comme en photographie, le plan fixe favorise le temps faible et le regard dynamique du spectateur qui va pouvoir explorer le cadre.

### Temps fort

Si on choisit maintenant de se placer du côté du temps fort, ce dernier peut être défini comme le temps de l'action, de l'événement comme transformation d'une situation, du mouvement... Comme le temps faible, il peut induire le questionnement de l'avant et de l'après et lance le fonctionnement de l'imaginaire qui comble les manques : les hors-champs et les ellipses. Le directeur de la photographie Renaud Personnaz considère que dans les photographies cinématographiques, le temps fort est induit par l'action, qui introduit une certaine forme de temporalité dans l'image, et donc une part de filmique.

---

<sup>56</sup> Cyril Cante, *Esthétique du plan fixe*, mémoire de Master 2 spécialité cinéma (sous la direction de Claire Bras et John Lvoff), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2015, 77p + annexes, p. 59



Fig. 45- Julia Fullerton-Batten, *The Secret Conversation*, 2013. Crédit : Julia Fullerton-Batten. Source : Site internet de Julia Fullerton-Batten [URL : <https://juliafullerton-batten.com/project/the-secret-conversation-2013> consulté en mai 2022]

Cette photographie de Julia Fullerton-Batten joue sur le terrain du temps fort : le personnage féminin est attiré par une action en hors-champ, elle paraît avoir mis en pause son appel, qu'on imagine évidemment important ; sa gestuelle suggère une forme de crainte : que va-t-il advenir ? Ou peut-être vient-elle de raccrocher et pense à la conversation dont elle sort retournée, hésite à appeler ?

C'est au spectateur d'établir, alors, une forme de continuité. Comme l'écrit Danièle Méaux, « le cliché est espace de genèse du sens ; il est créateur de fictions ». <sup>57</sup> Le spectateur ne peut s'empêcher de prolonger un enchaînement événementiel à partir des éléments présents sur l'image. Danièle Méaux continue en prolongeant l'idée développée par Umberto Eco de *suspension de la crédulité* : que l'image soit plus ou moins vraisemblable, le spectateur, en acceptant le monde de la fiction

---

<sup>57</sup> Danièle Méaux, *La photographie et le temps, le déroulement temporel dans l'image photographique*, Thèse en doctorat en lettres (sous la direction de Jean Arrouye), Publications de l'Université de Provence, 1997, 259 p + annexes, p.30 à 50

qui lui est offert dans l'image à travers différents paramètres de mise en scène, imagine alors un avenir proche, et un passé. C'est là la puissance de la temporalité qui permet, en partie, de suggérer (consciemment ou non) une impression de cinématographie dans l'image. En prenant pour exemple la force du champ-contrechamp au cinéma, Danièle Méaux conclut : « la photographie isolée reste à tout jamais ouverte sur un devenir imaginé... ».

D'une photographie, d'une scène, on peut alors tout imaginer. Le travail de Kourtney Roy ne cesse de jouer sur ces temps forts et temps faibles, en interrogeant le passé et l'avenir, en invitant au défilement des images imaginaires que suscite la vue unique.



Fig. 46- Kourtney Roy, *Untitled*, de la série *Northern Noir*, 2016. Crédit : Kourtney Roy. Source : Site internet de Kourtney Roy [URL : [http://www.kourtneyroy.com/?do=gallery&gallery=northern\\_noir#ad-image-0](http://www.kourtneyroy.com/?do=gallery&gallery=northern_noir#ad-image-0) consulté en mai 2022]

Comment et pourquoi cette jeune femme apparaît-elle abandonnée, à demi nu, le visage bandé, au milieu d'une route ? Pourquoi est-elle pétrifiée ? On peut penser qu'elle a été enlevée et que, similairement à un thriller, on l'aurait déposée dans un endroit secret où elle n'a aucun repère. Dans ce *no man's land*, le suspense est alors bien présent puisqu'on sent la femme menacée, le corps tendu, une lumière

forte l'éclairant : on est sur le chemin du temps fort, les éléments nous laissent penser qu'il va lui arriver quelque chose de grave d'un instant à l'autre.

## L'image comme arrêt sur image

La façon d'observer les ciné-photographies peut faire penser à la façon dont on regarderait un film mis sur pause. Que la photographie suggère un temps fort ou un temps faible, elle est la fixation, la mise sur arrêt d'un instant. Cet arrêt permet justement une prise de temps pour regarder et non pas seulement voir. La théoricienne du cinéma Laura Muvley, dans « Repenser « Plaisir visuel et Cinéma narratif » à l'ère des changements de technologie », considère que l'arrêt sur image possède une capacité fascinante à figer le mouvement, le geler, et joue précisément sur la relation cinématographique entre animation et fixité.

« Dans ce processus, l'illusion de vie, primordiale dans l'effet de réalité propre au cinéma, s'estompe et l'appareil rejoue les mouvements d'une figure pour les répéter avec une exactitude mécanique et inexorable. La figure humaine devient ainsi l'extension d'une machine, évoquant le fantôme pré-cinématographique d'un automate. »<sup>58</sup>

Raymond Bellour parle du photogramme comme « l'entre-temps de l'image-fixe et de l'image mouvement »<sup>59</sup>, et le considère comme une pose ou une pause jouant avec l'arrêt de mort : comme le fantôme dont parle Laura Mulvey, il est à la fois vie et mort. En arrêtant l'image, en arrêtant le temps, on se trouve dans l'acte photographique qui oscille entre la mise à mort et la célébration de la vie. Le personnage humain prend ainsi l'apparence d'un fantôme et contre, en quelque sorte, l'illusion de vie du cinéma. Plus loin, Mulvey ajoute :

« L'arrêt sur image crée du temps pour penser le film ; nous verrons qu'il crée également du temps pur. Si le moment de réflexion qu'il permet produit une réception pensive, la possibilité de jouir de la présence de la star offre au spectateur la possibilité de posséder l'image comme jamais auparavant. Il me semble que le fait de ralentir le flux filmique, non seulement par l'arrêt sur image, mais aussi par le retour compulsif à certains moments privilégiés, pour infiniment les répéter, en jouir puis les repenser. (...) C'est le ralentissement lui-même qui donne à la fois du temps

---

<sup>58</sup> Laura Mulvey, « Repenser « Plaisir visuel et Cinéma narratif » à l'ère des changements de technologie », [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=173](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=173). Consulté le 04 février 2022.

<sup>59</sup> Raymond Bellour, *L'entre-image. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », 2002, 349p, p.75

pour le plaisir et du temps pour l'analyse ; la fascination possessive pour la figure humaine immobilisée permet de remonter aux codes de la représentations dont dépend l'existence de cette figure. »<sup>60</sup>

Cette action d'arrêt, c'est la décision motivée de choisir ce que l'on veut regarder, de contrer la succession presque ontologique du film, de revenir à une temporalité qui ne nous est pas imposée. C'est aussi redonner le pouvoir à celui qui regarde, habituellement instrumentalisé dans la durée filmique qu'il subit. C'est ce *temps pour l'analyse*, et aussi potentiellement comme le suggère Laura Mulvey, le temps de la fascination, le temps de posséder l'image, la star, peut-être ainsi même le temps un peu voyeur en ce qu'il permet de prolonger le regard indéfiniment. De fait, mettre en scène une image unique suggérant l'image filmique, c'est, comme nous l'avons dit plus tôt, insister sur ce qu'il faut regarder, n'offrir *que* cela à regarder. C'est peut-être pour cette raison qu'un certain nombre d'images de notre corpus mettent en scène certains clichés de femmes mises en scène : en jouant sur la *fascination possessive* de l'image dont parle Mulvey, serait-ce une façon d'attirer le regard sur certains clichés, certaines figures de la femme au cinéma, et ainsi les questionner ? Kourtney Roy ou Cindy Sherman ont largement exploré, par le biais de l'autoportrait, la figure féminine dans un univers cinématographique, se grimant, jouant, jouant à jouer, ainsi figées à jamais. On peut y voir une idée de soumission ainsi que de pouvoir du spectateur à et par l'image. Leur travail met notamment en perspective le désir, un des thèmes centraux du cinéma. Jouant des stéréotypes, choisissant d'arrêter *leur* film interne pour offrir ces images précises, pas celles d'avant, ni celles d'après, les deux artistes sont toutes les stars de cinéma.

## Le photogramme

### Une dualité fondamentale

En regardant les photographies du corpus sous le prisme du photogramme, il est à noter tout d'abord que le photogramme n'est pas pensé pour exister de manière autonome. On a donc affaire à une curieuse dualité : considérer la photographie comme image n'existant que pour elle-même, et qui pourrait également exister

---

<sup>60</sup> Ibid., Laura Mulvey

en tant qu'image parmi une succession de tant d'autres. L'encyclopédie Universalis définit le photogramme comme suit : « en technique cinématographique, il signifie la plus petite unité de prise de vue, l'image indivisible dont la succession, vingt-quatre fois par seconde, crée la continuité filmique. » Le photogramme est ainsi un minuscule fragment de film, qui n'est, au demeurant, pas pensé pour exister seul. Pour Philippe Dubois théoricien spécialiste de l'imaginaire de l'image cinématographique dans le cinéma de fiction,

« voir un photogramme, c'est forcément ne pas voir le film en tant que tel, comme image- mouvement projetée sur un écran [...] Le photogramme, seule image réelle du dispositif- cinéma (tangibile, touchable, palpable, — comme une photo) et pourtant image par nature insaisissable au cours de la projection (virtuelle, fictive, illusoire, inaccessible, intouchable — comme un rêve) ; le photogramme, c'est donc en soi l'incarnation même de l'idée de charnière, de pli entre photo et cinéma, c'est l'exact point (punctum) de passage entre eux, c'est l'objet rêvé d'abolition des limites entre les deux territoires. »<sup>61</sup>

Ainsi, le fait même d'envisager la ciné-photographie sous cet angle, cette façon de l'appréhender, montre bien comment ce sujet, à la charnière des deux médiums, est complexe tant il se place dans une zone de friction et endosse une double nature.

En effet le photogramme n'est pas une image fixe, il est la trace, l'essence du flot cinématographique, il est concentré de potentialité. C'est un prélèvement de la plus petite unité du film, et cette unité est fixe tout en contenant une nature par essence en mouvement :

« le photogramme cinématographique, extrait d'une réalité mouvante, comporte inscrit en lui, à la différence de la photographie, l'amorce du mouvement, des signes flous qui, se superposant plutôt que se succédant, convergent vers l'impression d'un dynamisme avant de servir une succession. Comme le note Jacques Aumont, « Epstein met le doigt sur quelque chose de fondamental : le photogramme du film, dans son fonctionnement normal, n'est pas une image fixe, mais une image pourvue d'un certain potentiel de mouvement (...). Le photogramme est fixe mais virtuellement mobile, et le mouvement est inscrit dans son corps. »<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Philippe Dubois, « L'effet- Film, figures, matières et formes du cinéma en photographie », Lyon, galerie Le Réverbère II, 1999 cité par Jonathan THONON in « Les écarts du photogramme : entre photographie et cinéma », in *MethIS: Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines*, Belgique, Editions de l'Université de Liège, Liège, 2016, 16p, p.3

<sup>62</sup> Dominique Chateau « La question de l'espace filmique (Bergson versus Bachelard) » in *Cahier Louis-Lumière n°2*, automne 2004, Espaces pluriels, images et sons. pp. 6-21 ; p.19

Le photogramme est déjà en lui-même un instant fécond, en ce que la position des objets ou des personnages est marquée par l'indice des mouvements qui se dessinent, par approximation progressive, d'un photogramme à l'autre. Il n'est pas étonnant que Bergson introduise sa réflexion sur « l'artifice du cinématographe » par quelque chose qui évoque le cinéma d'animation, la reconstitution du défilé d'un régiment à l'aide de « figures articulées » - où les images, prises séparément, sont nettes, et qu'il assimile les « instantanés » du cinéma à des photographies incapables « toutes seules » de « s'animer »<sup>63</sup> Dominique Château note à juste titre l'incapacité du photogramme de s'animer seul. Néanmoins, nous avons commencé à le voir, l'esprit, l'imagination peuvent en quelque sorte animer mentalement, d'autant plus si les images contiennent, comme le photogramme, des indices de mouvement.

Là où le photogramme diffère singulièrement de la plupart des photographies, c'est qu'il n'a pas été pensé pour fixer l'action, et est donc plus ou moins net, de qualité moyenne, surtout pour les films datant un peu. Aujourd'hui, les capacités des caméras numériques ayant grandi à une vitesse folle, il est désormais possible d'extraire de très bons photogrammes. Mais c'est justement cette imperfection du photogramme, par rapport à la photographie, reine de l'image fixe, qui le dote de tout son caractère cinématographique. Ce qui fait *défaut*, ou ce sur quoi les photographies qui empruntent les codes du cinéma jouent justement, c'est cette perfection de la fixité, de la netteté. Les photographies ont beau ressembler à des images de cinéma, leur capacité à fixer la scène est trop parfaite pour qu'on la confonde avec un photogramme. Par exemple, tourner un film à 24 images par seconde revient à photographier avec un temps de pose d'environ 1/50 (précisément 1/48e), mais c'est un temps qui ne permet pas de bien fixer le mouvement : c'est cependant un levier sur lequel le photographe pourrait jouer : ajouter de « l'imperfection ». Pour pouvoir fermer le diaphragme et gagner en profondeur de champ, il y a nécessité d'avoir plus de lumière : on peut ainsi user du flash (avec la nécessité de synchroniser sa vitesse d'obturation lorsque le flash est utilisé en direct) ou de lumière continue. En récupérant de la profondeur de

---

<sup>63</sup> Ibid. Dominique Château, « La question de l'espace filmique (Bergson versus Bachelard) »

champ, en amplifiant la netteté, on obtient une certaine fixité glacée qui n'est pas autant présente dans le photogramme. C'est d'ailleurs pour cette raison, esthétique et commerciale selon Jonathan Thonon, qu'on est passé de l'usage du photogramme à celui de la photographie de plateau :

« L'utilisation publicitaire du photogramme, pour évidente qu'elle soit, n'est pourtant pas anodine. C'est en effet un geste important en tant qu'il engendre un mécanisme d'acceptation et de réification du corps du film. Le film comme corps matériel apparaît avec le photogramme, il trouve à s'exposer effectivement, contre un dispositif qui l'occulte et le virtualise sans cesse »<sup>64</sup>

L'auteur parle d'éternité tronquée et distingue finalement les deux médiums par la tension qu'il existe entre l'image de l'instant et l'arrêt du continu. De fait, il est intéressant de réfléchir à la démarche des photographes de mise en scène. C'est-à-dire, une démarche qui valorise ses capacités de fixation, qui en joue précisément pour permettre, peut-être, de s'interroger sur le flux d'images, ces 24 clichés par seconde qui découlent sous nos yeux de spectateur, en proposant un temps calme d'observation.

On peut y voir l'idée d'une condensation de sens dans la captation d'un instant essentiel qu'est la ciné-photographie alors que le photogramme le diluerait plutôt dans une image lacunaire qu'on perçoit, au contraire, comme une amputation au cœur d'un mouvement qui serait potentiellement signifiant mais auquel le spectateur n'a pas accès.

Et si on faisait pause ?

Le photogramme est aussi l'image unique sur laquelle on pose ses yeux en mettant en pause un film, ou en l'isolant par la suite comme photographie. Pour Jonathan Thonon, le photogramme « fait saillir, au sein de l'image fixe, la trace du dynamisme cinématographique. ». De fait, cette image contient en elle-même l'élan du film, figé à la façon de la photographie. Dans des films arrêtant volontairement l'action pour fixer le moment, on pense avoir affaire à une photographie mais c'est le même photogramme qui est répété dans le temps :

---

<sup>64</sup> Jonathan THONON, « Les écarts du photogramme : entre photographie et cinéma », in *MethIS: Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines*, Belgique, Editions de l'Université de Liège, Liège, 2016, 16p, p.7

« l'arrêt sur image suscite donc toujours la fascination tant il permet de révéler, par contraste, la puissance de mobilisation du cinéma, même dans une image apparemment fixe. Car l'arrêt sur image ne constitue qu'une immobilité feinte, sur l'écran, alors que dans la machine continue de défiler la pellicule, répétant invariablement le même photogramme. Seul le photogramme, lorsqu'il est exposé et rendu visible en tant que tel, comme image extraite d'une pellicule filmique, représente réellement un arrêt, une immobilisation du film, une image fixe. C'est donc de ces images singulières qui toujours se dérobent au regard que nous allons repartir pour voir que, dans leur identité photographique, elles recèlent un potentiel dynamique évident.»<sup>65</sup>

C'est peut-être le potentiel dynamique évident qui rend certaines photographies cinématographiques : elles sont des arrêts sur image, des arrêts contenant la potentialité d'un univers imaginé, d'un élan vers une histoire rêvée. La photographie peut se permettre de jouer consciemment de l'immobilité feinte dont parle Jonathan Thonon (là où le photogramme ne le peut puisqu'il n'est pas pensé pour exister de façon autonome), et d'en tirer profit, notamment pour inviter à mieux regarder. Dans la préface de l'ouvrage du livre d'art *Sous la surface des roses*, l'écrivain Russell Banks écrit, à propos des images de Gregory Crewdson : « Semblables à des arrêts sur image, ils invitent, obligent, et peut-être tout spécialement lorsque l'on est adolescent, à porter attention aux détails. ».

Finalement, on peut rappeler la position de Roland Barthes à ce propos : ce dernier considère qu'il manque l'horizon diégétique à la photographie ou à la peinture, et que c'est précisément la tension de l'histoire et du récit qui permet de donner au photogramme sa force et sa puissance.

Nous avons jusqu'ici discuté deux spécificités de la ciné-photographie : elle est un savant dosage de lumière et de rapport à la temporalité. Cela nous amène finalement à interroger ce qui englobe ces éléments : le format. Comment ce dernier abrite-t-il, et conditionne, les éléments étudiés jusqu'ici ? Qu'implique-t-il en termes de lecture, compréhension, et rapprochement avec le cinéma ?

### 3. Format, force de l'horizon & cinémascope

En effet, photographie et cinéma partagent cette relation au format et donc ce qu'il va contenir en son sein. Mais si la photographie est plus libre naturellement,

---

<sup>65</sup> Ibid. Jonathan Thonon, « Les écarts du photogramme : Entre photographie et cinéma » p.2

car elle n'est pas conditionnée par un contexte de visionnage particulier (l'écran de cinéma), on peut se demander, au-delà de ce que le choix de format permet, ce qu'il implique esthétiquement mais aussi techniquement, notamment avec le cinémascope.

## Formats photographiques, formats cinématographiques, implications de lecture

### Les différents formats

Le choix du format en photographie ou au cinéma n'est pas un choix anodin puisqu'il conditionne le cadre et la façon dont les éléments vont y être agencés. Ce format, il est toujours rectangulaire et horizontal au cinéma, un rectangle plus ou moins allongé. Au cinéma on parlera plutôt de ratio d'aspect, c'est-à-dire le rapport entre la largeur et la hauteur d'un photogramme ou de l'écran.



Fig. 47- Ratios d'aspect

Si la photographie, elle, peut se permettre aisément de jouer avec différents formats, en particulier le format vertical (si ce n'est le scope dont nous parlerons dans une seconde partie) c'est moins le cas au cinéma. Pendant très longtemps, le ratio de cadre a été plus ou moins imposé aux cinéastes en fonction des modes et

des avancées technologiques. Par exemple, Max Ophuls s'est vu interdire le cadrage vertical et ruse par système de caches dans *Lola Montès*. Aujourd'hui, le choix du ratio de cadre est devenu un choix artistique, bien qu'il demeure horizontal pour la plupart ; par exemple le passage très connu de *Mommy* (Xavier Dolan) où on passe d'un format carré à un format scope : l'horizon s'élargit, on a une sensation de respiration. Au-delà d'être symbolique, cette action permet d'offrir davantage de place au décor, et donc d'informations visuelles pour la compréhension. Un format 4x3 (1.33 ou 1.37 selon les Etats-Unis ou l'Europe), quant à lui, pourra évoquer un cliché photographique ou les films du temps du muet. Le 1,33 est :

« le format du cinéma muet, majoritaire jusqu'à la fin des années 1920, adopté par la télévision dans les années 1950 sous l'appellation « 4/3 ». Son inventeur, en 1909, est Thomas Edison, qui réduisit à 35mm le format 70mm inventé quelques années plus tôt par George Easton. Au cours de la décennie 2010, le 1.33 a opéré un inattendu retour en force, en étant réutilisé par des cinéastes à la recherche d'une dimension « primitive » du cinéma : Kelly Reichardt dans *La Dernière Piste*, Andrea Arnold dans *Les Hauts de Hurlevents*. »<sup>66</sup>

On considère aussi ce format comme académique. Portrait, paysage, carré : la photographie peut tout se permettre et jouit d'une liberté de faire rentrer dans le format, et donc le cadre, le fragment choisi. Aussi choisir un format c'est choisir de donner de l'importance à un rapport à l'espace particulier, et composer avec.

### Donner de l'importance à l'espace

Pour Sergei Eisenstein, s'en tenir exclusivement à une image horizontale, c'est exclure 50% des possibilités de composition. Ce n'est donc pas étonnant que ce dernier ait été l'avocat d'un format carré, permettant d'accepter toutes les géométries.<sup>67</sup> Il va sans dire que selon le choix de format, le photographe ou le directeur de la photographie ne composent pas la même image : le format conditionne la circulation du regard. Et c'est en sachant comment fonctionne le

---

<sup>66</sup> « Les différents formats d'image au cinéma », CNC, [En ligne], mis en ligne le 04 janvier 2021. URL [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-differents-formats-dimage-au-cinema\\_1106023](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-differents-formats-dimage-au-cinema_1106023). Consulté le 8 mars 2022.

<sup>67</sup> Gabriel Menotti, "Discourses around vertical videos: an archaeology of « wrong » aspect ratios", in *ARS (São Paulo) N° 35*, Brésil, Universidade Federal do Espírito Santo [UFES], 2019, p 147-165, p.151

regard que l'on peut jouer avec. Les *Untitled film Stills* de Cindy Sherman se présentent parfois en format portrait, ce qui paraît comme contre intuitif à première vue puisque le titre renvoie au photogramme de film, et appelle plus naturellement un format horizontal.



Fig. 48- Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1980. Tirages argentiques. Crédit : Christie's, Cindy Sherman, Metro Pictures. Source : Christie's Real Estate [URL : <https://www.christiesrealestate.com/blog/untitled-cindy-shermans-record-breaking-film-stills> consulté en mars 2022]

Pour le spectateur, le choix du format impose une distance par rapport à l'image : l'écran de cinéma, tout comme celui de la scène de théâtre, étant éloigné, il appelle à un balayage de regard horizontal. La photographie, elle, est vue de près et son format plus étroit implique plus d'intimité dans ce qui est cadré. Ainsi, les photographies de Cindy Sherman, lorsqu'elles sont horizontales, laissent plus d'espace pour les déplacements horizontaux qui sont ceux du mouvement et du récit, là où les *stills* en format portrait créent un contrepoint où l'accent est

davantage mis sur le personnage incarné par Sherman, pouvant faire penser à une photographie de plateau documentaire.

Format photographique ou cinématographique ?

En prenant appui sur ces tirages de Cindy Sherman, il apparaît assez naturellement que les images en format horizontal sont plus cinématographiques, et peuvent se confondre avec des photogrammes. Le choix du format par Cindy Sherman permet d'amener à questionner ses photographies : elle parvient à créer un contrepoint sobre mais efficace qui attire l'attention : d'une part, quand on regarde les images ensemble, on peut se demander pourquoi elles pas toutes le même format (alors qu'elles se revendiquent comme *stills*) ; d'autre part, si le format portrait rappelle plus naturellement l'acte photographique, il attire donc l'attention ici sur la mise en scène. Alors, y a-t-il un format plus photographique que cinématographique ?

Horizon

Justement, l'horizon est mis à l'honneur au cinéma, et cela pour trois raisons au départ : sa prévalence statistique en peinture, en particulier les peintures à dimension narrative du 19e siècle ; sa ressemblance au cadre des scènes de théâtre occidentales, et enfin le fait que c'est un format plus adapté à la physiologie de la vision humaine.<sup>68</sup> De fait, le cadre horizontal possède une force particulière pour véhiculer de la narration tout en respectant le confort de la vision humaine.

À partir de ce moment-là, le cinéma va expérimenter les formats, toujours en respectant l'horizontalité, pour se fixer par exemple sur le 1.85 qui est le standard américain. C'est le format panoramique le plus courant et le plus répandu dans l'industrie cinématographique américaine, puis en Europe à partir des années 2000. Si on se rapporte à l'illustration des ratios d'aspect ci-dessus, on voit que le 1:85 est plus étendu que le 16/9 en photographie, qui est le format le plus large qui existe parmi les formats *classiques* en photographie.

---

<sup>68</sup> Sergei Eisenstein, "The Dynamic Square. Close Up", Londres, 1931, pp. 2-16, in Gabriel Menotti, "Discourses around vertical videos: an archaeology of « wrong » aspect ratios", in *ARS (São Paulo) N° 35*, Brésil, Universidade Federal do Espírito Santo [UFES], 2019, pp 147-165, p.151

Une exception, le format panoramique, qui rappelle donc directement le format cinématographique 1,85 par exemple. Si tout le monde ne s'accorde pas sur la définition précise du panoramique, ce format peut activer une forme de la cinématographie dans l'image puisqu'il évoque un ratio 1 :85 ou 2 :35, qui peuvent d'ailleurs être de faux scope.

## Force de l'horizon

Nous avons commencé à le voir, l'horizon possède une véritable force structurelle.

« Au rectangle (voire au carré) bien tranché du cadre photographique ordinaire qui découpe sa petite portion dans le réel, la vue panoramique, tout en longueur, parfois démesurément étalée, offre un effet de débordement, d'excédent du cadre très particulier : l'impression (quasi physique) que l'on parcourt l'espace du regard, que l'œil (et avec lui, parfois, le corps) du spectateur accomplit une vraie trajectoire pour balayer le champ visuel qui peut être total.»<sup>69</sup>

En effet, le format panoramique (et entendons-nous sur celui-ci, on le compare à un format cinéma, et non pas à une immense bandelette), en photographie comme au cinéma, invite à la circulation du regard, au balayage visuel, épouse le champ de vision.

L'horizontalité (panoramique ou non) parce qu'elle a accueilli peintures d'histoire, pièces de théâtre, et le cinéma, est généralement considérée comme invitant au déploiement narratif avec lecture qui oscillerait de la gauche vers la droite, et un cadre large pour que le regard y circule.

Dans une image panoramique, l'œil ne peut pas porter attention simultanément au centre et aux deux extrémités : cela oblige à composer mentalement des raccords, et donc des effets de sens. Parce que l'image ne s'offre pas d'un seul coup, on peut considérer qu'il y a de l'avant et de l'après à l'intérieur d'un même cadre. De plus, le spectateur possède l'intuition du mouvement de caméra qui peut aller chercher quelque chose qui se trouve en bord de cadre ou abandonner quelque chose qui est au centre. Ce balayage, on le sent bien face à une image fixe car on y est habitué au cinéma.

---

<sup>69</sup> Philippe Dubois, *Photographie & cinéma*, Italie, éditions Mimésis, coll. Images, Médiums, 2021, 400p, p.127

## Pourquoi pas du cinémascope en photographie ?

« Tout directeur de la photographie interrogé sur la question répondra évidemment que le format doit s'adapter à l'atmosphère et à l'histoire, mais il faut reconnaître aussi que le choix d'un format peu utilisé à ce moment crée de toutes manières un choc esthétique dont il est possible de tirer parti ». <sup>70</sup>

Dès lors, pourquoi ne pas penser l'utilisation du scope en photographie, afin de profiter de l'esthétique que ce format et ces optiques peuvent fournir ? Il convient d'abord de revenir sur ce qu'est le scope et l'anamorphose qu'il implique parfois.

### Histoire du scope et technique

En 1927, Henri Chrétien dépose le brevet de l'Hypergonar : « par anamorphose, un objectif compresse l'image dans sa largeur à la prise de vues et la restitue dans ses dimensions originales à la projection, dans une proportion de 1,33 à 2,66, sur une pellicule standard ». <sup>71</sup>. Plus particulièrement, l'anamorphose compresse optiquement l'image dans sa largeur et permet de faire rentrer plus d'information sur la même surface sensible. On ne perd donc pas en qualité comme si on rognait dans l'image.



<sup>70</sup> Michel Caron, *Le rôle du directeur de la photographie dans le processus de création cinématographique*, mémoire de master 2 (directeur inconnu), Montréal, Québec, Université du Québec à Montréal, 2010, 85 p.

<sup>71</sup> Joël Magny, *Lancement du cinémascope*, Encyclopédie Universalis, [En ligne], mise en ligne inconnue URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lancement-du-cinemascope/>. Consulté le 20 mars 2022.

Fig. 49- avant/après désanamorphose : l'image est enregistrée sur tout le capteur, puis ré-allongée pour reprendre ses bonnes proportions tout en conservant la résolution. Crédit : missnumériques. Source : Missnumériques [URL : <https://www.lesnumeriques.com/photo/qu-est-ce-que-la-prise-de-vue-anamorphique-pu119751.html> consulté en mai 2022]

Il faut attendre 1953 pour que Scope s'implante, grâce à la société américaine Fox. Son développement naît notamment d'une volonté de contrer la télévision, en proposant un renouveau au spectateur de cinéma : le scope offre une immersion totale grâce à l'écran large. Si tous les réalisateurs n'adhèrent pas au scope, d'autres (parfois d'ailleurs les mêmes s'y opposant originellement.) y voient un véritable renouveau et s'en emparent petit à petit, mettant à profit son large format : « Finalement le CinémaScope devient le scope, soit un écran large comme un autre, le choix du format ayant été dicté par l'invention optique. Il est une fenêtre sur le monde comme une autre, au même titre que le format standard ou le 1.85. Et il intègre alors sa place parmi les innovations technologiques durables qui ont amené le cinéma vers d'autres horizons. »<sup>72</sup>

### Objectifs anamorphiques vs objectifs sphériques

Nous avons parlé des formats scope, soit le 1:85 (faux scope) et le 2:35 (il en existe d'autres intermédiaires mais nous nous en tiendrons à ces deux-là qui sont très répandus). Le vrai scope consiste à tourner avec un objectif à lentilles cylindriques, différent de lentilles sphériques. Les lentilles sphériques sont les lentilles que l'on retrouve dans les objectifs de photographie, les plus utilisées, et permettent de projeter l'image sur le capteur sans modifier le ratio d'aspect. À l'inverse, les lentilles anamorphiques capturent l'image en la compressant à l'horizontal ; ainsi, les images doivent être étirées dans l'autre sens, c'est-à-dire désanamorphosées, pour pouvoir être utilisées. Le « faux » scope, quant à lui, nécessite soit de rogner dans l'image, soit d'y placer des bandes pour cacher le haut et le bas de l'image. Indépendamment de la particularité du scope d'avoir un format large en conservant un support étroit, ce qui nous intéresse ici est la présence résiduelle de certains défauts qui vont lui donner une esthétique particulière.

---

<sup>72</sup> Anastasia Durand, *Un avenir pour le scope en numérique ?* Mémoire de master 2 spécialité cinéma (sous la direction de Pascal Martin), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2012, 96p + annexes, p.8

## Esthétique du scope

L'utilisation de ces lentilles est aujourd'hui un choix esthétique (puisqu'on peut tourner en faux scope (1.85) si l'on souhaite rester en format panoramique), « ses critères esthétiques font du scope une invention si unique : ses flous ovoïdes, ses *flares*, ses distorsions sont des éléments sémantiques desquels les opérateurs ont usé pour servir une narration, une image, un film». <sup>73</sup> Ce sont des optiques qu'on peut considérer comme subjectives car, par leurs défauts, elles accentuent l'intentionnalité. Si aujourd'hui les fabricants sont parvenus à mettre au point des optiques d'une qualité remarquables, les optiques scope rendent compte d'une vision subjective : cela est dû à la combinaison des flous particuliers, notamment sur les bords, et la focalisation centrale qui rappelle la vision humaine et son manque de détail en vision périphérique. De plus, la sensation d'immersion que peut ressentir le spectateur face aux déformations de courbure de champ vient guider le regard en douceur.

Précisons d'abord que les optiques anamorphiques que nous allons évoquer pour leur esthétique sont des optiques dont le groupe anamorphique est placé à l'avant. En effet, si ce dernier est placé derrière, les flous ovoïdes sont moindres. Parmi ces critères esthétiques donc, le *flare*, qui est le produit de réflexions parasites dans l'objectif et qui peuvent être utilisées à des fins esthétiques. La raison de ce *flare* est due au fait que :

« Les optiques anamorphiques comprennent le plus souvent un bloc primaire, un bloc cylindrique et un bloc pour la mise au point, soit plus de dioptries verre/air que les objectifs sphériques, ce qui explique en partie leur plus grande sensibilité au *flare*.» <sup>74</sup>

On retrouve également un bokeh particulier qui ressort par flous elliptiques, et serait le résultat de la désanamorphose incomplète. En effet, elle se fait complètement dans le plan de mise en point, et tout ce qui ne s'y trouve pas n'est pas complètement désanamorphosé, ce qui explique les flous ovoïdes. Si à cela s'ajoutent des défauts de courbure de champ, l'effet est magnifié. Il existe également des optiques anamorphiques qui sont exemptes de ces ellipses : en plaçant les lentilles anamorphiques à l'avant, on obtient le *flare* et le flou ovalisé ; si les lentilles sont

---

<sup>73</sup> Ibid., p.33

<sup>74</sup> Ibid., p.35

positionnées à l'arrière comme chez Angénieux (célèbre fabricant d'optiques), on n'obtient pas les flous ni les ellipses particuliers, seule l'anamorphose demeure. En conséquence, le flou d'arrière-plan introduit beaucoup de douceur dans l'image et casse le grain numérique. Plus on s'écarte du centre de l'image, plus on obtient un rendu elliptique. La façon dont l'espace est restitué par l'optique anamorphique est caractéristique de ses propriétés déformantes :

« Toute focale normale en scope implique une focale courte en large. On est donc amené à travailler en horizontal avec des focales autour de 15mm. En conséquence le scope est soumis beaucoup plus vite aux aberrations qui affectent généralement les focales courtes, et plus spécifiquement la distorsion.»<sup>75</sup>

Ainsi, sur des optiques grand angle, on obtient des déformations en barillet.



*Fig. 50- Exemple de distorsion en barillet, du film I think We're Alone Now (Reed Morano), 2018, photographié par Reed Morano.*

La profondeur de champ est particulière également car une optique anamorphique possède deux focales distinctes en horizontal et en vertical : ainsi on obtient deux impressions visuelles dans le flou différentes. Le fait d'avoir cette anamorphose en est la cause. Comme on a une tache plus petite, cela produit une impression de netteté légèrement renforcée. La façon de faire le point peut ainsi servir des volontés esthétiques, c'est ce que souligne Matthieu Poirot Delpech dans un entretien réalisé par Anastasia Durand :

---

<sup>75</sup> Ibid., p.41

« Ce que j'aime dans le scope c'est le pousser à son extrême fragilité, de fragilité du point. En plus je trouve que le point est un outil génial de mise en scène pour insister, aiguiller le spectateur sur ce qu'il faut regarder, et même quelques fois, *a contrario*, cacher ce que tu veux cacher. [...] Je trouve que, comme la lumière, le point ça focalise l'attention sur des choses avec discrétion et avec élégance.»<sup>76</sup>

Finalement, tout ce qui n'est pas dans la zone de netteté et les hautes lumières apparaît verticalement allongé et produit une profondeur de champ plus petite, si l'on considère la focale horizontale comme plus petite que la verticale, mais non dans l'absolu. Tourner en scope offre un rapport différent des distances au sujet : la lecture d'image est horizontale, collant ainsi au champ visuel. On considère d'ailleurs que le scope au cinéma propose une *vision totale*, en permettant notamment de condenser beaucoup dans un plan.

« Christophe Pinel, dans *Henri Chrétien et les inventions successives de l'écran large*, explique que le scope a permis une simplification du découpage au profit du plan séquence et de la mise en scène en profondeur, qu'il a permis la création de « co-existences » à l'intérieur d'un même cadre (deux éléments importants rassemblés) et la dissimulation de la latéralité du cadre par l'ajout de flous importants, d'éléments « décoratifs », ou de surcadrage...».<sup>77</sup>

Cela rejoint l'idée d'une attention qui ne peut pas se focaliser partout à la fois quand le cadre est très large. Le récit existe ainsi bord cadre et au centre, notamment comme au théâtre. Le scope est de fait un format et une optique qui permettrait de travailler la mise en scène narrative photographique, par exemple. Différents temps peuvent exister dans un seul cadre : en élargissant celui-ci, on peut élargir le temps dans le sens où on y peut inclure des éléments qui vont arriver, ou qui vont sortir du cadre. De plus, les flous représentent une accentuation de la tendance naturelle de la perception puisqu'on ne prête pas attention à ce qui est en bordure du champ de vision qui reste dans le vague.

Toutes ces caractéristiques sont utilisées à des fins esthétiques et, puisqu'elles sont propres à du matériel cinéma, elles offrent, de fait, un véritable rendu cinématographique. En 2017, Pierre Andurand, alors président directeur général de Thales Angénieux, considère d'ailleurs le Cinémascope comme la quintessence du

---

<sup>76</sup> Matthieu Poirot Delpech, entretien réalisé le 12/04/12, in Anastasia Durand, *Un avenir pour le scope en numérique ?* p.82

<sup>77</sup> Anastasia Durand, *Un avenir pour le scope en numérique ?* op. cité, p.38

cinéma.<sup>78</sup> Ce n'est pas un hasard si les vieilles optiques scope recarrossées sont de nouveau prisées des chefs opérateurs, tout comme les photographes qui cherchent à travailler avec des optiques anciennes puisqu'elles ne disposent pas des traitements actuels, et comme ce sont des optiques qu'on utilise pour justement mettre à profit leurs « défauts », celles-ci font un retour sur le marché.

### Des optiques anamorphiques pour les photographes ?

Alors, pourquoi ne pas utiliser l'anamorphique en photographie ? Actuellement, de plus en plus de photographes pratiquent le médium vidéo, les APN sont de plus en plus performants pour la captation filmée. En résulte une frontière d'autant plus floue avec le cinéma, avec notamment des vidéastes souhaitant obtenir une image au rendu cinématographique. C'est pourquoi, depuis quelques années, on a vu arriver sur le marché des optiques proposant un rendu scope. Parce que les véritables optiques scopes sont chères, voire ne se vendent pas, ce sont des objectifs que l'on loue lorsqu'on tourne un film. Cela s'explique notamment par le fait qu'au temps des tournages sur pellicules, il fallait fermer le diaphragme d'un ou deux stops pour réduire les aberrations, et donc éclairer davantage, ce qui revenait cher. Le numérique permet désormais de réinvestir le scope.

Ainsi, ces optiques non destinées pour le cinéma, et plutôt utilisées par les vidéastes, peuvent revêtir le même intérêt esthétique pour les photographes qui souhaiteraient mettre à profit le cadre large et l'horizon pour insuffler une nouvelle dynamique de lecture par la possibilité de coexistence dans l'image ; les défauts acceptés du scope permettraient à la fois de convoquer un imaginaire cinématographique mais également de guider le regard autrement.

On peut avoir recours à des anamorphoseurs dont le rapport est de x2 ou x1,33. Compte tenu du 16/9, on a un format allongé. L'utilisation de l'anamorphose résulte en un format d'autant plus allongé : on arrive alors à un rapport de 2,66. Ce format est tellement large qu'il faudrait couper sur les bords, ce qui conduirait à une perte de résolution ; c'est pour cette raison que le rapport 1,33 a été inventé. Un anamorphoseur 1,33 pour du 16/9 résulte en un ratio 2,35 à la fin. Le fabricant Sirui propose

---

<sup>78</sup> Quentin Roddier, *L'anamorphique ou la réintégration d'un patrimoine argentique dans le monde numérique contemporain*, Mémoire de Master professionnel en Sciences de l'ingénieur (sous la direction de Frédéric Celly), Département Sciences, Arts et Technique' de l'Image et du Son (SATIS), Université d'Aix-Marseille, 2016, 77p + annexes, p.1

par exemple des optiques anamorphiques pour montures micro 4/3 ou Sony. Sur le site, il est écrit :

« En raison de la popularité de l'esthétique cinématographique, les photographes et les vidéastes convertissent généralement une prise de vue 16 :9 en un rapport d'aspect cinématique de 2.4:1 via des applications de post-édition. Bien que cette méthode permette d'obtenir un aspect cinématographique, elle dégrade également le métrage et produit des images de faible qualité. ».

Parmi les fabricants d'optiques anamorphiques pour APN, on trouve également Great Joy qui vient de se lancer sur le marché, ou encore Vazen, dont le prix est plus élevé.

Nous l'avons vu, le scope permet d'insuffler une forme de subjectivité dans l'image. Réaliser des prises de vues avec ce matériel peut teinter l'image de cinématographie cinématographique dont il serait dommage de se priver. Pour les chefs opérateurs, le choix d'optiques offre un accès à une véritable patte, un langage, qu'il convient de changer selon chaque projet, là où le photographe possède -en général- le même matériel. Cependant, la logique de conscientiser plus sérieusement le choix d'optiques (notamment les optiques anciennes dont les aberrations n'ont pas ou peu été corrigées) pour proposer une vision singulière peut s'avérer pertinente pour.

Dans cette seconde partie, nous avons abordé les spécificités de la ciné-photographie : la lumière, notamment dans les scènes nocturnes, permet de fictionnaliser la scène en réinventant le réel. La photographie, en étant un fragment, fige alors le temps. L'étude de la temporalité, nous a amené à envisager l'image comme photogramme, plan fixe ou arrêt sur image, redonnant alors le pouvoir au spectateur habituellement instrumentalisé dans la durée du film qu'il subit. Nous avons terminé sur le format en ayant montré comment l'horizon permettait d'échelonner les éléments et ainsi invitait à la narration. Finalement, c'est en ayant questionné la forme, le contenant, que nous pouvons maintenant interroger le contenu. C'est ainsi que du format, nous nous dirigeons vers la question du cadre de l'image. Et, du cadre, large lorsqu'on est en paysage, nous pouvons rapidement basculer hors-cadre. Cela nous amène finalement à questionner l'ambivalence de la représentation d'une situation convoquant l'intérieur et l'extérieur.

### III. Ambivalence d'une situation entre intérieur et extérieur

La ciné-photographie est finalement un fragment : là où le cinéma privilégie la continuité, elle est ce morceau jouant avec l'avant, l'après, la suspension du temps. Mise en scène, condensée d'atmosphère, la ciné-photographie saisit un instant. À partir du lien entre le temps et l'espace qui génère le vu et du non vu, c'est une image qui oscille finalement sans cesse entre l'intérieur et l'extérieur et qui, de fait, apparaît comme ambivalente. D'abord, nous verrons comment le cadrage appelle au hors-champ et crée ainsi du désir. Ensuite, nous questionnerons l'enfermement du spectateur et du personnage au sein de ce cadre unique produisant une attente, de fait, irrésolvable.

#### 1. Le rôle du cadre : cadrage fixe et réduction du visible : créer, par un effet de cache, un désir de hors-champ.

##### Définitions

La ciné-photographie s'inscrit dans un cadre qui donne à voir un *champ*, laissant deviner un *hors-champ*.

Si ces notions de champ et hors-champ sont plus souvent utilisées au cinéma, elles vont s'avérer utiles afin de comprendre ce qui se joue derrière ces images au cadre fixe. Il convient d'abord de mieux saisir ce qui différencie le cadre du champ. Le cadre, la fenêtre image de la photographie, va contenir en son sein le champ ; au cinéma c'est la portion d'espace diégétique qui est contenue à l'intérieur du cadre.

<sup>79</sup> En cadrant, on prélève un morceau de la scène tout en choisissant, (en renonçant aussi ?) à montrer le reste. Le hors-champ considère tous les éléments qu'on ne voit pas dans le champ mais qui y sont rattachés : continuité du décor, personnage à l'extérieur, etc. Le hors-champ est ainsi rattaché par l'imaginaire, et dépend du champ en ce qu'il existe par rapport à lui ; il existe également par le réel puisqu'il

---

<sup>79</sup> « Le hors-champ », Ciné-Club de Caen, [En ligne], mise en ligne inconnue URL : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/horschamp.htm>. Consulté le 8 avril 2022.

reste en continuité physique dans le déplacement du cadre.  
Pour Bernard Perron,

« cadrer ou découper une image filmique, c'est à la fois la limiter à l'intérieur d'un champ et la rejeter au-delà. Restreindre l'information, au sein du film narratif, revient généralement à ne pas montrer quelque chose, c'est-à-dire à soumettre l'image (ou le champ) à l'influence du hors-champ. Un fragment d'espace cadré implique nécessairement l'existence d'un espace plus large entourant le cadre. »<sup>80</sup>

On le voit donc, le hors-champ est influencé par le champ, et on peut même supposer que l'appréhension du champ est influencée par un hors-champ que l'on devine, que l'on suppose, puisqu'il y a forcément un espace plus grand autour du cadre. Le théoricien Jacques Aumont considère l'image comme sans limite. Pourtant on peut se demander s'il convient de parler de hors-champ ou de hors cadre dans notre cas. Effectivement, on pourrait supposer qu'on n'utilise cette notion de champ qu'au cinéma. Pourtant, il peut être un merveilleux outil dramatique pour la photographie puisqu'il fait travailler l'imaginaire. Dans son ouvrage *Praxis du Cinéma*, le critique et historien du cinéma Noël Burch s'est penché sur cette question, et notamment sur sa dimension mentale. À propos de ce dernier, Bernard Perron écrit :

« (il) a explicité l'existence épisodique, fluctuante et imaginaire de ces fragments contenus hors du champ, fragments exclusivement mentaux. Plusieurs auteurs l'ayant suivi dans cette voie, une conception dépouillée du hors-champ se dégage : le hors- champ serait un espace référentiel\* tout aussi diégétique que celui représenté ; il serait même garant du champ, et plus particulièrement, il pourrait tout aussi bien, grâce au déploiement de la diégèse, être parcouru par le spectateur. D'ailleurs, la fiction oblige impérativement le spectateur à s'imaginer à certains degrés les débordements du cadre limite alors que rien ne lui assure qu'ils aient quelque existence.»<sup>81</sup>

En conséquence, le hors-champ fonctionne main dans la main avec l'imaginaire, permettant de créer un prolongement conscient d'un espace rejeté hors du cadre.

---

<sup>80</sup> Bernard Perron, « Au-delà du hors-champ : le hors-scène », in *Communication. Information Médias Théories*, volume 13 n°2, Québec, 1992, pp. 84-97, p.86

<sup>81</sup> Ibid., p.86

## Le cadre montre et cache, joue avec le visible et l'invisible

Le cadre exclut autant qu'il inclut, et joue ainsi avec le visible et l'invisible. Pour Bernard Perron, le cadre opère tantôt comme un cache, tantôt comme un cadre pictural, isolant de fait un fragment et en « neutralisant l'environnement ». On pourrait penser qu'une organisation photographique en série fonctionne comme un cache également, permettant de donner à voir un prolongement de l'espace là où l'image unique, ou le plan fixe au cinéma, délimitent l'espace une fois pour toutes. Ce qui est montré est ainsi tout aussi important que ce qui ne l'est pas : c'est pourquoi le cadre, et le champ, de la ciné-photographie mettent en tension la présence et l'absence, le visible et l'invisible. Cela est d'autant plus vrai quand les images sont mises en scène, mais l'action même de cadrer une scène qui n'aurait pas été fabriquée au préalable peut la doter justement d'une trace cinématographique, et ce par le fait de jouer avec cet effet de présence/absence. L'image n'a, en réalité, pas de nécessité de se prolonger au-delà du cadre puisque, de fait, on ne peut le voir, et on ne le verra jamais. Or l'artifice qui consiste à créer l'illusion d'un au-delà permet à la fois d'ouvrir l'espace de la pensée en invitant à penser l'avant, l'après, ou ce qui est invisible, mais contribue également à l'impression de continuité spatiale autant qu'au prolongement du récit.

Le hors-champ devient alors la concrétisation mentale de cette absence qu'on cherche à rendre présente, et la narration interne, cette tentative de *faire sens* face à une image évoquant une scène de film, se fonde alors sur l'union de ce qui est visible et de cet angle mort, ce point aveugle, le hors-champ.

Cyril Cante, dans son mémoire de fin d'études consacré au plan fixe au cinéma (que nous avons plus tôt rapproché de l'image fixe et unique), considère ainsi le plan fixe et son rapport au hors-champ :

« Nous ne voyons jamais tout et nous n'en savons jamais assez pour tirer les conclusions nécessaires à une interprétation univoque. Tout ce que nous pouvons faire, c'est ressentir, sans forcément comprendre, voir sans s'expliquer. Le champ soulève des interrogations dont les réponses demeurent à l'état d'hypothèse dans le hors-champ ; plutôt que de livrer des certitudes prêtes à consommer, le plan fixe crée du mystère, du désir, invite à la réflexion, de par sa manière spécifique de se référer à l'invisible» <sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Cyril Cante, *Esthétique du plan fixe*, op. cité, p.42

Comme l'a montré Cyril Cante, il y a toujours des éléments qui se dérobent à notre vue, nous empêchant de pouvoir comprendre univoquement l'image. Dans le plan fixe, parce que la caméra ne se déplace pas, on ne s'attend pas à ce qu'elle aille explorer les zones qu'on ne voit pas : le spectateur est d'autant plus incité à faire ce voyage vers l'au-delà du cadre mentalement. La ciné-photographie joue donc d'une part sur ce que l'on voit, base d'une interprétation, et d'autre part sur tout ce que nous ne voyons pas et ne pouvons expliquer, suggérant ainsi par le champ, laissant libre à l'interprétation par le hors-champ via l'invisible. Le hors-champ est alors le lieu des hypothèses. C'est ainsi toute la force de l'image fixe qui est, plus que jamais, le choix de créer un espace et d'en appeler un autre, particulièrement par le regard d'un personnage.

### Sortir des contraintes physiques et objectives du cadre

On peut isoler deux façons de décroquer le cadre : par un hors-champ qu'on imaginerait à partir d'un fragment de décor, et par le regard porté.

D'abord, même si le décor est tronqué dans une photographie, l'espace se prolonge au-delà des bords du cadre. Si ce dernier vient trancher nettement et définitivement, le champ, lui, admet une coupe flottante et libère de l'enfermement du cadre.

« Tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique. Tantôt le cadre opère comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement.»<sup>83</sup>

En effet, considérer que le cadre agit comme un cache, c'est envisager sa capacité à pouvoir convoquer un ailleurs. Le théoricien du cinéma Pascal Bonitzer a bien montré comment le hors-champ peut provoquer un état de tension ; pour lui, il est un « lieu d'incertitude voire d'angoisse, qui le dote d'un pouvoir dramatique considérable »<sup>84</sup> En possédant justement un pouvoir dramatique fort, le hors-

---

<sup>83</sup> « Le hors-champ », Ciné-club de Caen, [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/horschamp.htm>. Consulté le 20 février 2022

<sup>84</sup> Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix : essais sur le cinéma*, France, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1976, 184 p, p15

champ transforme le cadre en une fenêtre, par laquelle on peut imaginer un extérieur. C'est cette volonté, consciente ou non, de combler les zones d'ombres qui fait de la ciné-photographie une photographie ouverte, invitant le spectateur à participer plus ou moins directement en admettant les effets de sens narratifs que le hors-champ permet, notamment lorsqu'il est appelé par le regard. En effet, notre corpus est notamment composé d'images mettant en scène des personnages regardant au loin. Cette action de regarder vers l'horizon crée directement un appel au hors-champ. Le fait même de voir un personnage dans cette action matérialise un espace qui nous est inconnu, dont nous avons tout à imaginer. Ce regard fait ainsi le pont entre le monde visible de l'image et tout ce qu'on peut y rattacher : continuité du décor, autre protagoniste, situation plus ou moins rocambolesque, etc. Dès lors, le regard vient continuer et créer de la narration dans l'image, la dotant de fait d'un potentiel cinématographique. Il devient en quelque sorte la réserve narrative du champ, qu'il vient mettre en tension par d'innombrables possibilités de réinvestissement dramatique. Cette mise en tension est donc un outil formidable pour investir le potentiel dramatique de l'image : les photographes du corpus ont bien compris la force du cadre et comment jouer précisément de sa délimitation. Le fait même d'avoir un personnage en action vers ce qui déborde du cadre de l'image prolonge sa réalité, concrétise en quelque sorte un invisible propre au spectateur. Si le personnage voit quelque chose au loin, alors ce quelque chose possède une certaine réalité, à nous de la matérialiser mentalement.



Fig. 51- Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978. Procédé gélatino-argentique, 19.1 × 24.1 cm. MoMA, New-York, États-Unis. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/56618>. Consulté en mars 2022]

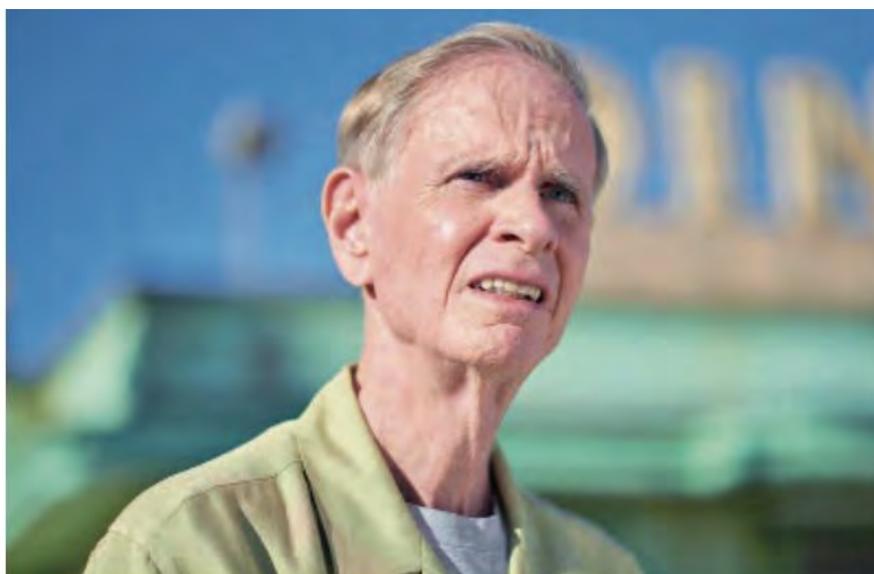


Fig. 52- Matt Henry, *Hank*, 2015. Crédit : Matt Henry. Source : Site internet de Matt Henry [URL : <https://matthentryphoto.com/#id/the-trip/the-trip> consulté en avril 2022]

Le regard des personnages, hors-champ, déborde des bordures du cadre et convoque un ailleurs, une narration qui émane de l'intérieur de l'image. La hauteur d'horizon suggère également des indications sur la distance à laquelle se trouve l'objet du regard du personnage. La hauteur de cadre, voire la profondeur de l'espace, nous donnent des indices sur ce qui est visé par le regard du personnage. Si chez Cindy Sherman ou Matt Henry, la contre plongée avec la présence du ciel dans le cadre laisse à penser que le personnage regarde dans le lointain, l'objet du regard semble plus proche chez Adrian Samson.

### Théâtralité et regard

On voit donc que le hors-champ, s'il est appelé par exemple par le regard qui nous incite à le faire exister mentalement, et à le considérer, procède d'une posture théâtrale.

En effet, un personnage présent dans le cadre peut sembler interagir avec quelque chose supposé présent hors cadre ; pour cela il adopte une posture et une expression orientée vers ce que le spectateur ne peut pas voir. Il est évident que le hors-champ existe ou peut être imaginé avec ou sans regard,

mais il devient d'autant plus vraisemblable lorsque le personnage semble entrer en relation avec lui. Kourtney Roy, Cindy Sherman ou Alex Prager poussent cette idée du jeu d'acteur jusqu'à la théâtralité, c'est-à-dire ici en provoquant une prise de conscience bien visible du fait que ce sont elles, photographes et modèles, qui *jouent* le personnage, ce qui n'est pas le cas dans les deux images d'Adrian Samson par exemple, où le jeu est plus subtil, comme s'il s'agissait d'un arrêt sur image. On a l'impression d'un interlocuteur invisible et véritablement la sensation que le déroulé a été mis sur pause.



*Fig. 53- Adrian Samson, Untitled, date inconnue. Crédit : Adrian Samson. Source : Twenty Twenty Agency [URL : <http://twentytwenty.co/adrian-samson-captured-emotions> consulté en avril 2022]*

En insistant sur la dimension théâtralisée du regard hors-champ, les photographes soulignent bien que c'est cet élément précis qui est en jeu dans l'image. On peut d'ailleurs interroger la réelle présence ou non d'un interlocuteur hors-champ.



*Fig. 54- Kourtney Roy, Je bois, Nouvelle-Orléans, date inconnue. Crédit : Kourtney Roy. Source : Cœur & Art [URL : <https://coeuretart.com/language/fr/kourtney-roy-votre-delinquante-favorite> consulté en mai 2022]*

De plus, c'est justement dans le rapport au hors-champ qu'on peut trouver un écho de film dans l'image fixe : on a ainsi l'impression qu'on a affaire à un arrêt sur image d'une véritable histoire se déroulant. La posture théâtrale du personnage appelle alors à un désir d'en savoir plus.

### Stimulation du désir

Si le personnage entre en relation avec le hors-champ, il le fait d'une part exister comme nous l'avons dit, et d'autre part suscite la curiosité naturelle de le connaître. Un élément qui pourrait expliquer cela est notamment le principe de champ/contrechamp au cinéma : généralement, lorsqu'un personnage regarde quelque chose que le spectateur ne peut pas voir, un plan suivant propose de le découvrir. Or notre corpus ne propose pas un travail séquentiel, c'est-à-dire qui pourrait reprendre des codes de montage et ainsi révéler le hors-champ. Nos images appellent naturellement un contre-champ, créant ainsi un désir chez le spectateur :

« Le reaction shot sert avant tout à déplacer le regard du spectateur du champ vers le hors-champ, tout ce qui n'est pas cadré (sur les côtés, en dessus, en dessous, en avant, derrière l'image perceptible) par l'image —, un hors-champ qui peut surgir à tout moment et que le spectateur appelle de tout cœur. Le hors-champ devient une véritable « usine de reaction shots », et lorsqu'il vient balayer l'ombre d'un instant ce qui était dans le champ, il correspond en toutes lettres à ce que le spectateur avait anticipé. Le hors-champ est donc la seconde nature du champ cinématographique, c'est lui qui « secrète » le champ, c'est là où se love le regard du regardant et par

extension le regard spectatorial. Comme le dit si bien Metz, et que reprend l'auteur à juste titre, « le hors-champ est le propre (le lieu propre) du spectateur ». Et c'est dans ce transfert du champ vers le hors-champ que se fait la suture, que la technique se fait invisible. »<sup>85</sup>

C'est ainsi que le hors-champ est si poignant dans la ciné-photographie, jouant du désir de plans suivants, des plans qui viendraient rendre peut-être plus intelligible la scène photographiée. Le spectateur, en attente comme au cinéma d'un *reaction shot*, d'un contrechamp ou d'un mouvement de caméra qui dévoilerait la cause de l'image. Le contrechamp peut également se révéler par un traveling au cinéma, c'est-à-dire un déplacement de la caméra pour découvrir ce qu'il y a en bordure de cadre.

C'est finalement le désir que génèrent ces photographies, désir d'en voir plus, désir d'en savoir plus, qui les dote d'une force intrigante. Il semble que les photographes jouant de cela ont justement bien saisi cette attirance. En nous suggérant le hors-champ, ils font naître le désir, suscitant ainsi un intérêt particulier pour l'image. Tout comme le plan fixe, l'image fixe joue donc avec la présence et l'absence, le visible et l'invisible, ce qui fait naître le désir et la tension chez le spectateur. Finalement, sans contrechamp, sans champ en devenir, le personnage de l'image fixe ne se retrouve-il pas enfermé ? Et dans cette relation d'enfermement, où se place alors le spectateur ?

## 2. Un enfermement du personnage ? Un enfermement du spectateur ?

### Le cadre enferme

Le cadre de l'image possède la capacité de circonscrire. En effet, le cadre, avec ses bords, délimite le champ. De fait, en le délimitant, il enferme en son sein le paysage, le personnage, le sens potentiel de l'image.

---

<sup>85</sup> Denise Pêrusse, Paul Warren, « Le Secret du star system américain. Une stratégie du regard », in *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 204 p, p.148

En cadrant, le photographe ampute définitivement ce qui est inclus de ce qui est exclu du cadre. Si au cinéma cet espace peut être dévoilé soit par le montage, soit par un mouvement de caméra, ou encore de l'action dans le plan fixe, le cadre de l'image unique fixe l'espace et l'action dans un seul fragment. En fixant puis en coupant, le cadre ne laisse pas au spectateur, et donc au personnage, l'espoir de retrouver ce lien physique avec l'extérieur du cadre. En résulte une sensation d'enfermement. On peut donc voir cette fixation et troncage de l'instant comme un emprisonnement : le personnage est voué à rester à l'intérieur de ce cadre, de cette fenêtre. En cela, il est prisonnier. André Bazin note à propos du cadre : « le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge" <sup>86</sup>

En effet, tout est tourné vers l'image dans le cadre et, comme nous l'avons déjà dit, il n'y a que cela à regarder. Il n'y a pas d'échappatoire -visible- à l'image unique. Cet état met en lumière et force à regarder les seuls indices laissés à disposition pour comprendre la cause de l'image. Dans le cas où les ciné-photographies font écho au cinéma, à une certaine narrativité, à des genres ou clichés que nous connaissons bien en tant que spectateur, ou encore à certaines figures typiques du cinéma, le cadre semble fonctionner comme une loupe, agit comme un prélèvement sur lequel il convient de s'attarder. Ce petit morceau qu'est la ciné-photographie, parce qu'il est un morceau cadré, choisi, appelle à être vu et pensé ; c'est une capture de quelque chose, d'un personnage, d'un lieu, qui même s'il rappelle un univers de film, ne nous montre qu'un bout. Et, parce que ce cadre enferme, il y enferme également le spectateur, plongé dans ce fragment, plongé dans sa tentative de compréhension, plongé avec le personnage qu'il peut chercher à appréhender. Main dans la main, l'objet du regard et l'observateur se retrouvent et se renvoient l'enfermement comme un objet à méditer: le sujet-spectateur regarde un autre sujet qui lui ne le regarde pas : la règle de la fiction cinématographique évite généralement le regard caméra car il brise la magie de la fiction, l'illusion cinématographique et l'état de rêverie du spectateur qui, si le 4<sup>e</sup> mur était brisé, serait renvoyé à sa propre présence devant l'image. Si l'un est dans le cadre, l'autre est à l'extérieur mais plongé dans l'observation de

---

<sup>86</sup> André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris les éditions du Cerf, coll. 7ème art, 1985, rééd. 2019, 384p, p.188

ce que contient ce cadre, le champ, le contenu observable, descriptible. L'enfermement se fait ainsi par les bordures du cadre mais aussi par la surface même de l'image : le personnage regarde comme à travers une vitre sans tain, et spectateur et personnage se retrouvent dans deux mondes séparés. L'absence d'interaction des regards se présente comme un effet d'écran dont la surface est à la fois invisible et étanche.

Le personnage, à jamais figé dans le cadre, en est le prisonnier. Et si la ciné-photographie évoque le cinéma, le cadre enfermant de la photographie vient bien soulever quelque chose qui se joue ici : une certaine incommunicabilité. Deux tendances se sont dessinées dans les photographies du corpus mettant en scène des personnages, d'abord ceux dont le mouvement est arrêté, dont le regard appelle vers un ailleurs, ensuite ceux dont l'activité est intérieure. Figés dans ce cadre, certains personnages paraissent de surcroît tournés vers une pensée intérieure aussi inaccessible que leur regard figé.

### Absorbement et fixité

Nous avons abordé au début de ce mémoire la théorie de l'absorbement de Michael Fried, développée dans l'ouvrage *La Place du Spectateur*.

« C'est, en effet, dans le contexte d'une primauté de l'absorbement dans la peinture et la critique de l'époque qu'on peut comprendre ces œuvres dans ce qu'elles expriment, en opposition à ce qu'elles illustrent- qu'on peut apprécier leur atmosphère particulière, presque insondable, de lassitude, de rêverie et d'absence psychologique et y voir autre chose qu'une pure aberration. »<sup>87</sup>

Pour lui, l'absorbement est l'effet d'une concentration intérieure. D'inspiration picturale, on peut retrouver la figure de l'absorbement dans les photographies du corpus ou certaines scènes cinématographiques. Ces scènes de film, montrant un personnage absorbé, sont souvent tournées en plan fixe ou avec peu de mouvement de caméra et d'action. Elles peuvent elles-mêmes rappeler une démarche photographique dans leur fixité. Par exemple, les films *Her* (Spike Jonze) ou *Lost in Translation* (Sofia Coppola) jouent beaucoup sur la mise en scène du personnage absorbé.

---

<sup>87</sup> Michael Fried, *La place du spectateur*, op. cité, p.66



Fig. 55- Mise en regard des photogrammes issus des films *Lost in translation* (Sofia Coppola), 2004 et *Her* (Spike Jonze), 2014

En effet, ces deux films traitent, notamment, de la solitude et donnent alors à voir des scènes d'absorbement où les protagonistes se replient dans leurs pensées. Face à l'immensité de la ville et son rythme, Charlotte (*Lost in translation*) et Théodore (*Her*) sont présentés à contrepied, en décalage avec la ville. Cela passe ainsi par des scènes où les personnages semblent extraits de ce qui les entourent. L'absorbement possède un « aspect somnambulique du geste », suppose un absorbement dans les pensées, un oubli de soi, un personnage extrait du monde extérieur. Pour l'auteur, c'est un « état qui suppose l'extinction de la conscience ordinaire ». Et, par ce biais, l'absorbement conduit le spectateur à éprouver ce même état en retour :

« Le spectateur peut se laisser absorber, autrement dit croire en l'action dramatique, et « entrer » *dans* le tableau, quand les personnages de l'espace pictural sont absorbés en eux-mêmes. Grâce à cette « fiction suprême », l'univers du tableau

devient autonome, « un système clos, indépendant de l'univers du spectateur et, dans ce sens, aveugle à celui-ci »<sup>88</sup>

C'est cette impression d'aveuglement qui est paradoxale au cinéma, cette illusion de voir que la photographie fige précisément. Fried considère cette extinction de la conscience ordinaire comme aussi l'absence de prise en compte du spectateur, et l'évitement du regard caméra est une clé de la crédibilité de la fiction. En peinture et en photographie, ce regard est assumé, particulièrement dans le portrait où l'interpellation directe du spectateur met en scène le face à face, le ramène à son être et brise l'illusion. Dans le cas du regard hors-champ figé par la photographie, c'est le principe de l'illusion de la fiction cinéma à laquelle le spectateur adhère qui est rejoué et ainsi questionné.

On retrouve cela évidemment chez Gregory Crewdson, mais aussi par exemple ici chez Philip-Lorca diCorcia.



---

<sup>88</sup> Katia Arfara, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective*, 2007, [En ligne], mis en ligne le 05 avril 2018, consulté le 01 mai 2022, URL : <http://journals.openedition.org/>

Fig. 56- Philip-Lorca DiCorcia, Brent Booth ; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30, 1990 – 1992. Tirage chromogène, 38.2 × 58 cm, MoMA. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/57845> consulté en mai 2022]

Fig. 57- Philip Lorca DiCorcia, Mario, 1978. Tirage chromogène, 40.4 × 58.5 cm, MoMA. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : MoMA [URL <https://www.moma.org/collection/works/46273> consulté en mai 2022]

Les photographies de diCorcia soulignent que l'état d'absorbement des personnages les renvoie d'une part à un monde tout à fait intérieur, d'autre part les enferme en ce monde, insondables. Enfin, ils sont eux-mêmes enfermés dans le cadre et on se demande s'ils en ont conscience : en effet, les images de diCorcia sont à la fois documentaires et mises en scène. En documentaire, on sait que le hors-champ existe dans la réalité, et on sait que le personnage, en principe, ne joue pas et ne sait pas forcément qu'il est regardé. Paradoxalement les images de diCorcia paraissent toujours mi es en scène : cela est dû en partie à l'ajout de lumière ponctuelle. Pour questionner la mise en scène, on interroge la conscience de la situation de prise de vue pour le personnage. Si en fiction il est évident, en documentaire il l'est moins. Kourtney Roy, quant à elle, touchait à la notion d'absorbement dans un entretien :

*« Quel que soit le projet, votre sujet semble toujours distant et stoïque, comme déconnecté de la réalité dans laquelle elle se trouve. Comment cela se fait-il ?*

Je pense que c'est parce qu'en parallèle du monde que nous voyons sur les photographies, il existe en elle (le personnage de Kourtney Roy) un royaume intérieur qui nous est invisible mais qui exerce une forte influence sur le sujet. D'où le fait qu'elle semble désengagée ou absente, parce que son attention est tournée vers les mondes intérieurs de son imagination. »<sup>89</sup>

La photographe souligne la tension et l'influence du monde intérieur sur le personnage, alors tourné vers cet intérieur énigmatique. Dans les mises en scène

---

<sup>89</sup>Ralph Arida, « FRAMING KOURTNEY ROY », [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2019. URL : <https://www.plastikmagazine.com/interview/kourtney-roy>. Consulté le 2 avril 2022.

« No matter the project, your subject always seems aloof and stoic, as though disconnected from the reality she's in. How come? i think it is because running parallel to the world we see in the photographs is an internal realm within her that is invisible to us but that exerts a strong influence on the subject. hence the fact that she seems to be disengaged or absent because her attention has been turned towards the internal worlds of her imagination. » Traduction de l'anglais au français par Karla Vinter-Koch.

de personnages absorbés de Gregory Crewdson, le psychanalyste Gérard Tixier note : « Ce qui m'apparaît, c'est ce paradoxe entre une intimité exhibée et une intériorité qui reste enclose ». <sup>90</sup> On voit donc ici se dessiner une tendance vers une danse entre intériorité et extériorité, entre le dehors et le dedans. Si le cinéma peut offrir une forme d'omniscience, peut tenter de sonder la psyché des personnages, tout en maîtrisant le déroulé grâce à la cadence du film, la photographie, par l'utilisation ici de de l'absorbement, met justement en tension cette dualité. Le cinéma le fait également mais la fixité est ponctuelle, la sensation d'enfermement provisoire. Le personnage absorbé se trouve donc entre la présence et l'absence. Là, mais impénétrable.

L'absorbement rappelle la dimension filmique où l'action se déroule comme s'il n'y avait pas de caméra, pas d'observateur, alors que l'on peut avoir accès à une profonde intimité, à une intériorité. En ne regardant pas l'appareil, en le niant, on conserve l'idée du quatrième mur. <sup>91</sup> La photographie peut permettre de capter l'absorbement, mais la mise en scène de cet état rappelle le dispositif filmique qui donne accès au personnage dans ses moments d'errance mentale, de concentration, de réflexion. Il est un état dans lequel on peut être surpris par le regard d'autrui. Le personnage est dans un état de vulnérabilité car il baisse la garde par rapport à ce qui peut se produire autour de lui mais en même temps, il n'exprime rien et offre aussi son visage impassible comme une résistance à l'interprétable. Cet état de vulnérabilité, et donc d'une forme d'intimité, peut nous être montré au cinéma grâce à la fiction. C'est ainsi que certaines images, en représentant cet état, en suggérant l'intimité tant par la situation que par le cadrage, sont imprégnées de cinématographie.

Cette photographie de Thibault Bunoust s'avère pertinente à la fois car elle présente un personnage absorbé, mais aussi car son regard tend vers le hors-champ. Ici, le spectateur est à la place du photographe. Dans une relation fictive,

---

<sup>90</sup>Grégory Crewdson, Anne-Laure Gannac, « Gregory Crewdson, le photographe des fantasmes », [En ligne], mis en ligne le 16 décembre 2009. URL : <http://www.psychologies.com/article.cfm/article/5708/Gregory-Crewdson-le-photographe-des-fantasmes.htm#>. Consulté le 21 avril 2022.

<sup>91</sup> « *Briser le quatrième mur* », c'est ce que fait un personnage, au théâtre, au cinéma ou dans une série, lorsqu'il s'adresse aux spectateurs (soit par un regard, soit carrément en lui parlant), montrant ainsi qu'il sait lui-même qu'il participe à une œuvre de fiction. <https://www.telerama.fr/cinema/comment-et-pourquoi-les-cineastes-brisent-le-quatrieme-mur,130600.php>

son engagement est différent selon si le photographe donne des signes de sa présence, et de sa relation au personnage qui joue ou non l'indifférence, feint l'ignorance de sa présence.



*Fig. 58- Thibault Bunoust, Untitled de la série Motel Serie, 2017. Crédit : Thibault Bunoust. Source : Site internet de Thibault Bunoust [URL : <https://www.thibaultbunoust.com> consulté en mai 2022]*

L'image montre une femme qu'on suppose dans un motel (selon le titre de la photographie). Le cadrage serré, l'endroit où elle se trouve, ce qu'elle fait, nous donne l'impression d'entrer dans son intimité et d'avoir mis sur pause une scène d'introspection, peut-être précédée d'une altercation, d'une mauvaise nouvelle, etc. Il y a intrusion dans l'intimité du personnage qui ne peut pas ne pas savoir qu'il est regardé par le photographe.

Dans un autre registre, cette photographie de Dirk Hardy nous montre, par un cadrage resserré, un homme absorbé dans l'ascenseur. L'ascenseur, comme les transports en commun, est intéressant comme situation de vie réelle où les personnes adoptent cette expression renfermée pour échapper à la proximité des corps dans un moment d'immobilité qui dure trop longtemps et crée un malaise. D'ailleurs, la situation de l'ascenseur est récurrente au cinéma pour cette raison précisément : elle arrête le flux du mouvement artificiellement et est une ouverture à l'espace de la pensée. Finalement, cette manière de cadrer la situation met en valeur la négation du spectateur, comme au cinéma.



*Fig. 59- Dirk Hardy, Void 11h47 AM, 016. Crédit : Dirk Hardy. Source : Site internet de Dirk Hardy [URL : <https://www.dirkhardy.com/projects/void> consulté en mai 2022]*

Dès lors, ces personnages, absorbés, enfermés dans le cadre, sont également enfermés dans un ascenseur tel un mini décor de cinéma qui n'offre aucun au-delà.

Que voit-on finalement dans une image de personnage absorbé ? Dans un décor qu'il ne regarde pas vraiment, le regard vague, le personnage est enfermé. En face, le spectateur possède l'image et peut la contempler à volonté. Pourtant, même si tous les éléments sont laissés à disposition pour la compréhension de l'image, on ne peut en saisir sa véritable cause. On se trouve alors face à une aporie puisqu'il semble difficilement logique de comprendre ce que l'absence de regard conscient du personnage, mêlée à liberté du spectateur de pouvoir l'observer, nous donne à comprendre. On pourrait y voir l'idée d'un cinéma comme illusion de regard partagé entre le spectateur et le personnage. La photographie expose un point de vue sur la scène, mais si cette scène montre explicitement qu'il n'y a rien à voir, que le personnage voit sans voir, alors l'image peut être pensée comme la manifestation explicite de l'aveuglement du spectateur devant l'écran qui n'est rien d'autre qu'une surface opaque. Et en même temps, si l'image demeure opaque, c'est peut-être qu'il faut venir puiser en soi-même pour l'enrichir et lui

donner du sens : elle ne s'offre pas de la même façon qu'un film qui guiderait le spectateur.



*Fig. 60- Hiroshi Sugimoto, Cinerama Dome, Hollywood, 1993*

La photographie d'Hiroshi Sugimoto, au-delà d'adopter une réflexion sur le temps, peut être envisagée comme illustrant l'illusion cinématographique. L'écran lumineux demeure opaque sans regard conscient du spectateur pour en saisir la substance, il est une vitre nous séparant du monde diégétique, qui est inconsistant et sans aucune réalité. Elle peut également évoquer la part d'intime que tout spectateur place dans le film lors du processus d'identification.

« Mais si l'image de l'écran est réelle, le perçu n'est pas réellement l'objet qui réside dans son ombre : l'image que le spectateur crée est en quelque sorte son double reflété dans un miroir. De façon singulière, le cinéma nous engage dans l'imaginaire

: il met en œuvre massivement la perception, mais pour la faire basculer aussitôt dans sa propre absence, qui est néanmoins le seul signifiant à se présenter. »<sup>92</sup>

La ciné-photographie, à travers le personnage absorbé, renvoie le spectateur à la fois à son double dans l'écran, mais également à son état de rêverie. Mais dans cette rêverie, que voit-on finalement ?

### Une attente qui ne peut se résoudre

La ciné-photographie, par son appel vers le hors-champ, par la représentation du personnage absorbé, ou encore par la représentation d'une atmosphère faisant écho à un univers cinématographique, reste donc figée. Nous avons évoqué le rapport que cette photographie entretient avec la temporalité, s'inscrivant dans un temps faible ou un temps fort. En sous-tendant une conscience précise de cette temporalité, c'est l'aspect irrésolvable de l'attente qui pèse. Le personnage et le spectateur sont tous deux enfermés dans cette image fixe, unique. On fait donc face à une sorte de double enfermement.

En suggérant du hors-champ, certains photographes jouent donc précisément sur cette attente qui ne se résoudra jamais. Attente d'en voir plus, donc attente d'en savoir plus. Également, en mettant en scène des personnages interagissant avec le hors-champ, le spectateur attend naturellement, parce que c'est une convention au cinéma, le contre-champ, le *reaction shot*. Ce contre-champ qui, justement, n'arrivera pas. Cela crée donc une zone de friction, créatrice du désir dont nous parlions plus tôt.

Finalement, en mettant en exergue cette attente irrésolvable, la photographie assume ce qu'elle est en questionnant l'illusion cinématographique. Pour Gregory Crewdson, « Le fait qu'une image ne puisse jamais se résoudre comme un film peut le faire - c'est peut-être un type de crainte spécifique qui est associé à l'image fixe ».<sup>93</sup> Le photographe met le doigt sur une conception de l'image en tant qu'objet insondable : si un film expose des rapports de cause à effet, sur la durée, par les mouvements de caméra et l'enchaînement des plans, la photographie,

---

<sup>92</sup> Cristiane Freitas Gutfreind, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », in *Sociétés* 2006/4 (no 94), Paris, 2006, pp. 111-119

<sup>93</sup> Alyssa Loh, Alma Vescovi, « Interview with Photographer Gregory Crewdson », [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : <https://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/>. Consulté le 5 mai 2022.

particulièrement ici cette photographie qui met le doigt sur un au-delà dont on sent qu'il n'existe pas tant les relations avec sa cause, l'avant et l'après, le hors champ, demeure mystérieuse et représente une impasse dans l'échange avec le spectateur.

## Ambivalence du vulnérable et de l'impénétrable

Finalement, cette perspective d'enfermement nous montre toute l'ambivalence du personnage.

*Fig. 61- Philip-Lorca diCorcia, Head #23, 2001. Tirage chromogène, 125.7 × 156.2 cm. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : Artsy.net [URL : <https://www.artsy.net/artwork/philip-lorca-dicorcia-head-number-23> consulté en mai 2022]*



*Fig. 62- Photogramme issu de Closer de Mike Nichols, 2005*

On peut mettre en regard la photographie de Philip-Lorca diCorcia et ce photogramme issu du film *Closer* en ce que les deux médiums mettent en scène un personnage indifférent, une passante évoluant dans l'espace public. Par l'usage de la lumière chez diCorcia, par l'originalité du personnage chez Mike Nichols, l'œil est attiré vers cette protagoniste qu'on choisit de montrer en pénétrant une certaine intimité puisque généralement, dans la foule, on est anonymisé. Pourtant,

la passante de diCorcia, mise en lumière, cadrée serrée avec une focale longue, demeure inaccessible. La jeune femme est également vulnérable puisque extraite de l'anonymat de la foule. En ce sens, elle peut être considérée comme *personnage principal* de la scène, mais c'est un effet trompeur puisque la photo a été prise dans une véritable situation de rue : ainsi, l'usage de codes cinématographiques influence la perception d'une situation quotidienne. On accède à la singularité du personnage par la mise en scène du regard porté, par l'ajout de lumière ponctuelle ou jeu de la profondeur de champ. L'accent dramatique composé autour d'elle nous pousse à vouloir en savoir davantage. Ainsi, si l'enjeu de la fiction est de rendre visible des mondes qui nous sont inaccessibles dans la vie réelle, de laisser voir toutes les facettes d'un personnage ou d'un univers, de mettre en lumière ce qui est caché, alors le cinéma peut être considéré comme voyeurisme pur en ce qu'il permet au spectateur d'accéder à l'intimité. En ce sens, l'image est une forme d'exhibition. Là où joue la ciné-photographie, par sa fixité, c'est qu'elle semble montrer que le sens finit toujours par nous échapper, même en *possédant* l'image fixe, c'est-à-dire en ayant la capacité de l'observer autant de temps que souhaité. Le personnage absorbé, immobile, est à la fois vulnérable et impénétrable. La suggestion d'un hors-champ souligne bien qu'il manque sans cesse des pièces à notre compréhension. C'est ici, dans ce mystère, peut-être, que réside la force de la ciné-photographie. Le sens, le moment, le personnage demeurent insondables. Et pourtant, c'est ce manque qui fait la richesse de l'image car c'est une image qui invite à la participation du spectateur actif.

## Conclusion

Cette étude s'est appuyée conjointement sur des éléments d'esthétique et de technique pour tenter de comprendre dans quelle mesure le concept de ciné-photographie pouvait être pertinent, tout en explorant les influences, les codes et les enjeux. Nous avons d'abord questionné ce qu'est une photographie fictionnelle mise en scène en traversant les époques. Les photographes, en empruntant les codes de la peinture puis du théâtre, travaillent alors la circonscription de la scène dans un cadre défini et clos ; les notions de jeu et de pose nous ont amené à questionner la théâtralité des corps, appelant à rendre le spectateur conscient de la mise en scène. Nous avons observé un univers fait de références culturelles et de codes qui nous a alors conduit à étudier les spécificités de la ciné-photographie. En tentant d'appréhender le mélange d'esthétique et de technique qui fait ces images, nous sommes partis du travail de la lumière, de son modelage, de l'importance de l'atmosphère, pour chercher à montrer comment le photographe, tout comme le directeur de la photographie, proposent alors de réinventer le réel. La nuit est apparue comme un levier particulièrement cinématographique en ce qu'elle est à la fois le lieu du fantasme, du rêve, et invite à construire un éclairage ponctuel qui désigne seulement ce qu'on doit voir pour comprendre, le reste étant relégué dans l'ombre. Le cinéma et la photographie possédant tous deux une relation particulière au temps, nous avons interrogé ses spécificités, en cherchant à appréhender les notions de temps faible, de temps fort, et en envisageant la ciné-photographie sous le prisme du photogramme ou de l'arrêt sur image. Cela nous a permis de voir que la ciné-photographie entretenait un rapport au temps élastique et dynamique, malgré la fixité de l'image, suscitant à la fois une frustration et le désir de continuer l'histoire mentalement, et permettait également de prendre le temps de véritablement regarder, contrant ainsi le flot du défilement cinématographique. Enfin, nous nous sommes penchés sur le format de l'image, abritant tous les éléments abordés précédemment, et qui va conditionner la circulation du regard. De là, nous avons abordé la force de l'horizon : parce que l'image ne peut pas s'offrir à la compréhension instantanément, nous avons considéré qu'elle incluait à la fois de l'avant et de l'après dans son cadre. Ainsi, plus l'horizon s'élargit, ce que permet le choix d'un format large, plus l'image peut renfermer des indices. Le balayage visuel de

l'horizon rappelle le mouvement de caméra qui viendrait chercher un élément en bord de cadre ou l'abandonner. Cette question du format large nous a conduit à aborder le cinémascope en tant que format et optique permettant d'insuffler de la subjectivité à l'image de par ses défauts. Du format, nous avons interrogé le cadre qu'il implique en abordant l'ambivalence de la ciné-photographie. Elle apparaît alors comme une situation oscillant entre intérieur et extérieur. Si le cadre fixe et réduit donc le visible, il génère, en cachant, le désir de combler. En jouant avec le visible et l'invisible, en choisissant de montrer et de cacher, le cadre permet un ressort dramatique fort dans l'image. Si le hors-champ permet de décroquer le cadre grâce au regard hors-cadre, appelant le spectateur à des projections mentales, on peut considérer que le cadre crée également de l'enfermement : enfermement du sens, enfermement du personnage dans ce cadre, et enfermement du spectateur plongé dans la contemplation d'une image, d'une attente qui ne peut se résoudre. Au sein de ce cadre parfois, un personnage qui, nous l'avons vu, oscille entre interaction avec le hors-champ ou l'absorbement dans cette petite boîte qu'est le cadre. Nous nous sommes alors heurtés à une aporie : le spectateur, en faisant face au personnage enfermé et absorbé, le contemple à volonté. Le personnage, en ne voyant rien, renvoie le spectateur à ce qu'il voit ou au peu qu'il reste à voir. Dès lors, que voit-on dans la représentation d'un personnage qui semble ne rien voir ? Ce dernier nous est finalement apparu à la fois vulnérable et impénétrable, nous amenant à interroger la relation entre le spectateur voyeur et le personnage dont l'intimité est révélée mais qui nous échappe malgré tout. Dès lors, même en possédant l'image fixe, et par extension en possédant peut-être le personnage, la cause de l'image demeure opaque. La ciné-photographie ne se cachant pas de ne pas apporter tous les éléments à la compréhension de cette cause, elle semble justement jouer des ressorts dramatiques que nous avons étudiés, passant par le manque, suscitant le désir du spectateur à se faire sa propre histoire et à s'y projeter. En cela, elle est ambivalente puisqu'elle invite à entrer en l'image, s'y projeter, tout en nous renvoyant à l'extérieur, via la séparation de l'écran ou de la surface de l'image, nous laissant sans réponse, sans parvenir à comprendre le personnage. Si l'on considère que le film laisse rarement le temps de véritablement *regarder* l'image, tout spectateur sait qu'il reste toujours d'un film des images mentales. En cela, la ciné-photographie propose comme une image mentale, un reste de photogramme d'un film n'ayant jamais existé, ou encore une trace de somme de souvenirs cinématographiques.

On pourrait envisager l'image comme questionnant le système de croyance par le regard : l'idée de voir sans être vu, la notion de quatrième mur, le regard fuyant, le regard hors-champ. Le spectateur, même en ayant la possibilité de tout voir, reste aveugle face au personnage absorbé. Ainsi, la représentation d'instant suspendus peut questionner l'illusion cinématographique.

De plus, ces temps de contemplation nous invitent à nous demander ce que la ciné-photographie propose de contempler. Notre corpus présentant le motif récurrent des personnages seuls, notamment les femmes dans le corpus, nous pouvons considérer que la ciné-photographie propose à la fois une fétichisation de l'image de film, et semble questionner également le côté voyeur du spectateur de cinéma. Fétichisme car, si le fait film nous échappe toujours, la ciné-photographie, similairement à l'action de faire pause, est une manière de s'approprier l'image, voire, le personnage féminin et interroge alors dans certains cas cette pratique. Voyeurisme dans le sens où, si le film cherche à offrir la compréhension d'un monde ou d'un personnage, en capturant son intimité, la ciné-photographie, du fait de sa fixité, invite d'autant plus à l'observation, potentiellement à la décortication, tout en ne manquant pas de nous laisser comprendre son caractère insondable, et donc le caractère insondable du sujet, de la vie.

# Présentation de la partie pratique

## *Mes héroïnes*

Qu'est-ce qu'un hôtel ? Un lieu de passage, une maison éphémère, un concentré de potentialités, un endroit fantasmé. C'est un lieu où l'on peut être qui l'on veut. Ainsi, cet endroit beaucoup investi au 'cinéma, n'est-il pas aussi un endroit où l'on peut (se) rêver ?

Mes héroïnes propose des fragments de la vie d'une femme qui se rêve en héroïne de film. C'est dans cette chambre, lors de cette prise de vue que j'ai aussi rencontré mes héroïnes, celles qui m'ont moi-même fait rêver et qui peuplent mon imaginaire. Ce sont finalement les héroïnes de chacun, qui y projetera ce qu'il veut.

Dans Mes héroïnes, j'ai évidemment voulu explorer l'impression de film still développé tout au long de ce mémoire, par le travail de la lumière et du lieu, ainsi que par une attention particulière portée au stylisme et au maquillage. J'ai donc cherché à créer, dans un même lieu, et avec la même modèle, trois propositions d'atmosphères différentes ; l'éclairage se veut protagoniste également, participant de l'évocation narrative de la scène.

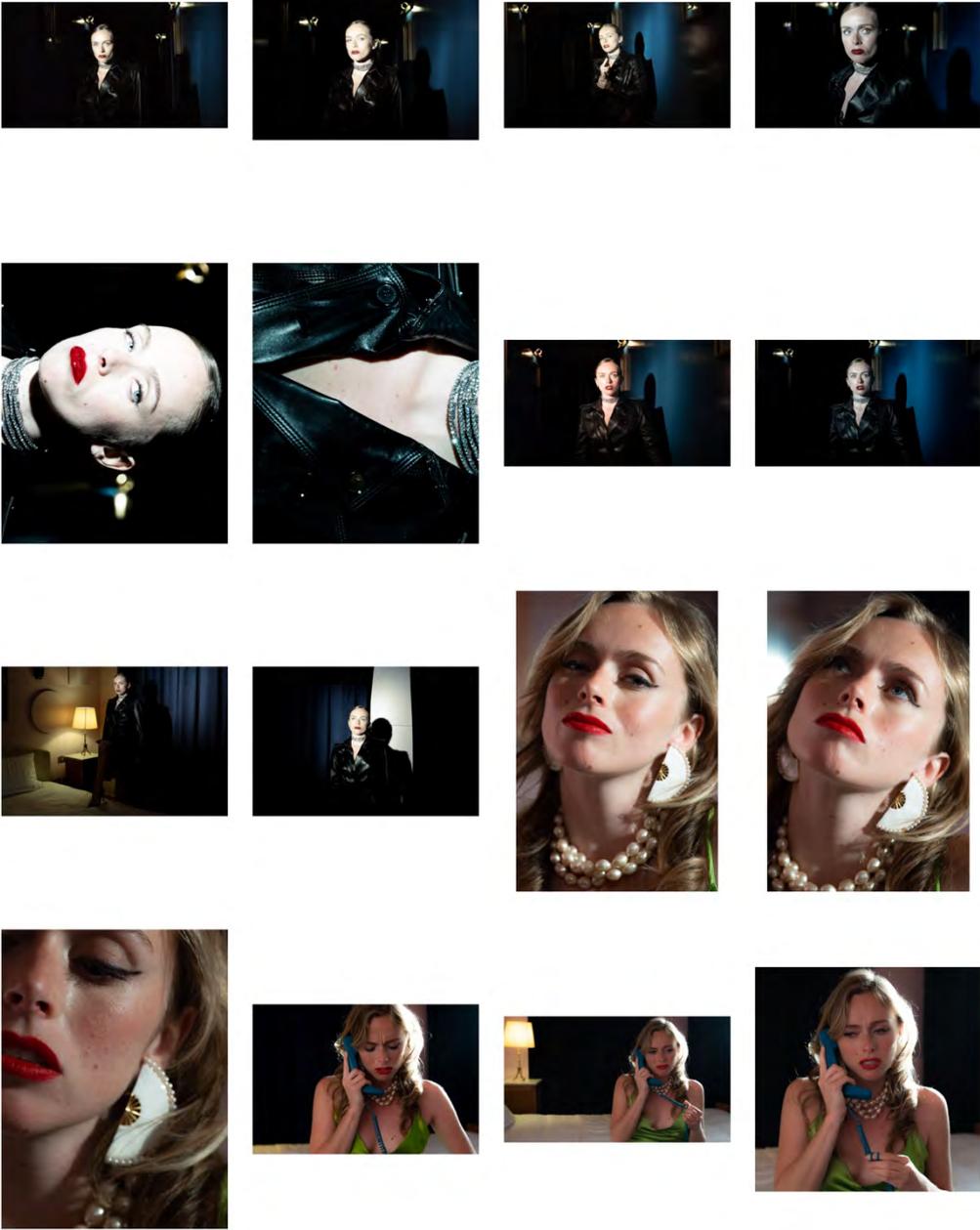
Si cette recherche s'appuie d'abord sur un travail des spécificités de la ciné-photographie, il cherche également à introduire un questionnement sur la représentation des femmes et des clichés qui s'y rattachent, ainsi que ce que l'on y projette : plutôt que de monter d'autres personnages dans le cadre, j'ai choisi de laisser cette femme seule dans l'image. Si l'on imaginerait peut-être naturellement un homme aux alentours, ne peut-on pas justement d'autres situations ? Y a-t-il véritablement quelqu'un avec elle ? À quoi rêve-t-elle ? Tout autant qu'on projette un univers culturel sur le personnage, le spectateur s'y projette également.

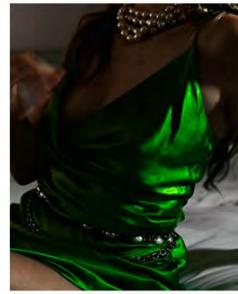
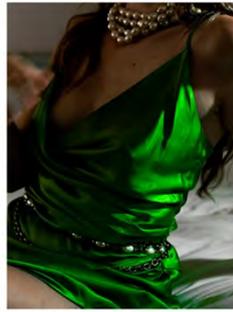
En explorant les potentialités imaginatives qu'un lieu et qu'un regard hors-champ peuvent générer, cette série interroge finalement la notion de projection, tout

aussi mentale que physique. La scénographie vient justement questionner cela : d'une part, les images vidéoprojetées viennent contrecarrer les usages classiques de visionnage de la photographie tout en redonnant le pouvoir au spectateur qui, contrairement au spectateur de cinéma, ne subit plus une durée imposée mais choisit de passer à l'image suivante quand il le souhaite. D'autre part, trois tirages viennent mettre en regard le premier volet scénographique pour instaurer plus de distance avec les photographies : la surface de l'image et le cadre créent une frontière entre le personnage à l'intérieur et le spectateur en dehors.

La narration interne procède donc de ce que le spectateur projette dans le fragment ainsi que sur l'héroïne ; la ciné-photographie est ainsi la bribe de film qui naît dans notre esprit.

*Editing large non retouché*









# Bibliographie

## Sources primaires

### PHOTOGRAPHIE ET CINÉMA

#### Ouvrages

CAMPANY David, *Photography and cinema*, Londres, Reaktion Books, collection « Exposures », 2008, 160 p.

BELLOUR Raymond, *L'entre-image. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, collection « Les Essais », 2002, 349 p.

DUBOIS Philippe, *Photographie & cinéma*, Italie, éditions Mimésis, collection « Images, Médiums », 2021, 400 p.

LANGENDORFF Judith, *Le nocturne et l'émergence de la couleur - Cinéma et photographie*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Aesthetica », 2021, 400 p.

#### Articles

Jonathan THONON, « Les écarts du photogramme : entre photographie et cinéma », in *MethIS: Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines*, Belgique, Éditions de l'Université de Liège, 2016, 16 p.

DUBOIS Philippe, « L'effet- Film, figures, matières et formes du cinéma en photographie », Lyon, galerie Le Réverbère II, 1999 cité par Jonathan THONON in « Les écarts du photogramme : entre photographie et cinéma », in *MethIS: Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines*, Belgique, Éditions de l'Université de Liège, 2016, 16 p.

Christian Metz, « Photography and fetish » in *October*, vol.34, Massachusetts, Etats-Unis, MIT Press, 1985, pp.81-90

---

### PHOTOGRAPHIE

#### Ouvrages

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma Gallimard, Paris, Seuil, 1980, 192 pages, p.55

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010, 264 p, p.234 [1ère édition : Paris, Flammarion, 2022, 191 p.]

WALL Jeff, *Jean-François Chevrier, entretien avec Jeff Wall*, in *Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris, Ensba, 2001, 384 p.

BECKER Jörg, « Comme écrit sur le visage... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal », In *Emmanuel Lowenthal (1896-1959) : photographe de plateau, Standfotograf*, Paris, Éditions Goethe-Institut, 1999, 71 p.

RYKNER Arnaud, BIGNET Christine, *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène*, France, Presses Universitaires de Pau, collection « Figures de l'art », 2012, 320 p.

RYKNER Arnaud, BIGNET Christine, *Nature morte, vie pas tranquille, du tableau vivant à la photographie de mise en scène*, collection « Figures de l'art », n°22, France, Presses Universitaires de Pau, 2012, 236 p.

ANGUS Denis, FRANCBLIN Catherine, JONQUET François, HENRIC Jacques, MILLET Catherine, ROMAN Gianni, *La photographie : 4. L'image construite*, Paris, Artpress/Seuil, collection « Les grands entretiens d'Artpress », 2016, 116 p.

PAULI Lori, *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, 176p.

### **Sources Internet**

ARFARA Katia, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective*, 2007, [En ligne], mis en ligne le 05 avril 2018, consulté le 01 mai 2022, URL : <http://journals.openedition.org/>

DELAURY Vincent, « Entretien avec Gregory Crewdson, photographe américain », [En ligne], mis en ligne le 23 décembre 2011, URL : <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/entretien-avec-gregory-crewdson-106782>. Consulté le 2 mars 2022

GOVAN Michael, « Double Take, Alex Prager : Silver Lake Drive », 2018, [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : <https://www.alexprager.com/michael-govan-silver-lake-drive-2018>. Consulté le 1 avril 2022.

AZOURY Philippe, « Alex Prager, l'amour foule », [En ligne], mis en ligne le 2 décembre 2013. URL : <https://o.nouvelobs.com/pop-life/20131202.OBS7795/alex-prager-l-amour-foule.html>. Consulté le 1 avril 2022.

ARIDA Ralph, « FRAMING KOURTNEY ROY », [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2019. URL : <https://www.plastikmagazine.com/interview/kourtney-roy>. Consulté le 2 avril 2022.

*Photographie et peinture*, Encyclopédie Larousse, [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie\\_et\\_peinture/153827](https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie_et_peinture/153827). Consulté le 19 février 2022.

LE MAITRE Barbara, « Punctum, musée imaginaire, et autres fables d'images » [En ligne], mis en ligne le 14 septembre 2009. URL : [https://cinemarchives.hypotheses.org/564#identifiant\\_0\\_564](https://cinemarchives.hypotheses.org/564#identifiant_0_564)

## **CINÉMA**

### **Théorie**

### **Ouvrages**

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, les éditions du Cerf, collection « Septième art », 1976, 384 p. [1ère édition : Paris, Les éditions du Cerf, 1958, 177 p.]

LETORT Delphine, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1947-2008*, Paris, L'Harmattan, 2010, 330.p.

CHAMPION Isabelle, MANNONI Laurent, « *Le cinéma au travail* », In *Tournages Paris-Berlin-Hollywood 1910-1939*, Paris, Éditions Passage, 2010, 192p.

BAQUE Zachary, « *De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, Lost Highway et Mulholland Drive* », in *écrire la ville*, Montréal, collection « Figura », Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2005, 223 p., p. 133-144

LOISELEUX Jacques, *La Lumière en Cinéma*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, 2004, 96 p.

BONITZER Pascal, *Le regard et la voix : essais sur le cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1976, 184 p.

### **Articles**

CHATEAU Dominique, « La question de l'espace filmique (Bergson versus Bachelard) », in *Cahier Louis-Lumière n°2*, automne 2004, collection « Espaces pluriels, images et sons », pp. 6-21

PERUSSE Denise, « WARREN Paul, Le Secret du star system américain. Une stratégie du regard », in *Revue d'études cinématographiques*, volume 1, numéro 1-2, Montréal, 1990, pp 146-152

MENOTTI Gabriel, « Discourses around vertical videos: an archaeology of « wrong » aspect ratios », in *ARS (São Paulo) N° 35*, Brésil, Universidade Federal do Espírito Santo [UFES], 2019, pp 147-165

EISENSTEIN Sergei, " The Dynamic Square. Close Up ", Londres, 1931, v. p. 2-16p in Gabriel Menotti, " *Discourses around vertical videos: an archaeology of « wrong » aspect ratios*", in *ARS (São Paulo) N° 35*, Brésil, Universidade Federal do Espírito Santo [UFES], 2019, pp 147-165

CYRULNIK Natacha, « Expérimenter l'atmosphère au cinéma pour construire l'interdisciplinarité », in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 13 p., [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2021, URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/10632>. Consulté le 13 mars 2022.

PAQUOT Thierry, « Le cinéma, petite fabrique de stéréotypes », in *Hermès, La Revue*, 2019/1 (n° 83), CNRS Éditions, pp. 119-124. [En ligne], mis en ligne le 29 mai 2019. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2019-1-page-119.html>. Consulté le 15 février 2022

MUVLEY Laura, « Repenser « Plaisir visuel et Cinéma narratif » à l'ère des changements de technologie », 7 p. [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=173](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=173). Consulté le 04 février 2022.

« Rôle du décor au cinéma », in *Séquences, Numéro 3*, La revue Séquences Inc., Paris, 1956

VERNIER Jean-Marc, « Cinéma et Amérique, une image effritée », in *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003. Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme pp. 197-209

FREITAS GUTFREIND Cristiane, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », in *Sociétés 2006/4 (no 94)*, 2006, pp. 111-119

### **Sources Internet**

LACUVE Jean-Luc, « La couleur, d'après l'ouvrage Histoire vagabonde du cinéma de José Moure et Vincent Amiel (Paris, Ed. Vendémiaires, 2020) », [En ligne], mis en ligne le 27 janvier 2022. URL : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/couleur.htm>. Consulté le 1 mai 2022.

« Le hors-champ », Ciné-Club de Caen, [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/horschamp.htm>. Consulté le 8 avril 2022.

---

## **ARTS**

### **Ouvrages**

FRIED Michael, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'américain par Claire Brunet, Paris, Folio, 2017, 352p, p.76 [1ère édition : Paris, Gallimard, 1990, 288 p.]

ROCH Jean-Baptiste, MAIRE Frédéric, *Edward Hopper, du cinéma dans la peinture*, [En ligne], mise en ligne le 28 septembre 2010. URL : <https://www.telerama.fr/cinema/edward-hopper-des-toiles-aux-toiles-et-vice-versa,60882.php>. Consulté le 23 avril 2022.

VEINSTEIN André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie théâtrale. Paris, 3e éd, 1992, 411 p, p.10 [1ère édition : Paris, Librairie théâtrale, 1958, 411 p.]

POUY Léonard, RAMOS Julie (sous la direction), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare & Martin Arts, Institut national d'histoire de l'art, 2014, 368p.

TISSERON, Serge, *Éloge de la réalité métissée, quand le numérique révèle la photographie à elle-même*, in *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène*, France, Presses Universitaires de Pau, collection « Figures de l'art », 2012, 352p,

### **Articles**

PERRON Bernard, « Au-delà du hors-champ : le hors-scène », in *Communication. Information Médias Théories*, volume 13 n°2, Spectateurs, 1992, pp. 84-97

NAUGRETTE Jean-Pierre, « Cinémas, cinémas : regard sur Edward Hopper », in *Positif*, n° 417, France, 1995, pp. 55-58

### **Sources Internet**

ROCH Jean-Baptiste, « Edward Hopper, du cinéma dans la peinture », [En ligne], mis en ligne le 28 septembre 2010. URL : <https://www.telerama.fr/cinema/edward-hopper-des-toiles-aux-toiles-et-vice-versa,60882.php>. Consulté le 23 avril 2022.

---

## **TECHNIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE**

### **Ouvrages**

PREDAL René, ARONOVICH Ricardo, et ALMENDROS Nestor, *La Photo de cinéma ; Suivi d'un Dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Paris, Éd. du Cerf, 1985, 464 p.

LOISELEUX Jacques, *La Lumière en Cinéma*, Paris, édition Cahiers du cinéma, 2004, 96 p.

MEUSY Jean-Jacques, *Le cinémascope, entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2004, 367 p.

### **Sources Internet**

« Les différents formats d'image au cinéma », CNC, [En ligne], mis en ligne le 04 janvier 2021. URL [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-differents-formats-dimage-au-cinema\\_1106023](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-differents-formats-dimage-au-cinema_1106023). Consulté le 8 mars 2022.

MAGNY Joël, « LANCEMENT DU CINÉMASCOPE, » Encyclopédie Universalis, [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lancement-du-cinemascope/>. Consulté le 20 mars 2022.

Pourquoi utiliser les filtres de diffusion ? Site internet de la marque Tiffen. [En ligne], mise en ligne inconnue. URL : <https://fr.tiffen.com/collections/diffusion>. Consulté le 10 mai 2022.

## MEMOIRES ET THESES

DELOMOSNE Zoé, *Lumière naturelle et artifices de lumière. L'approche de la lumière naturaliste au cinéma*, Université d'Aix-Marseille, Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS), Mémoire de Master professionnel, 2016, 72p

PERREUX Loeiz, *La pénombre, une histoire de contraste et de couleur*, mémoire de Master 2 spécialité cinéma (sous la direction d'Alain Sarlat), Paris, ENS Louis-lumière, 2015, 119p + annexes

CANTE Cyril, *Esthétique du plan fixe*, mémoire de Master 2 spécialité cinéma (sous la direction de Claire Bras et John Lvoff), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2015, 77p + annexes

MÉAUX Danièle, *La photographie et le temps, le déroulement temporel dans l'image photographique*, Thèse en doctorat en lettres (sous la direction de Jean Arrouye), Publications de l'Université de Provence, 1997, 259 p + annexes

DURAND Anastasia, *Un avenir pour le scope en numérique ?* mémoire de master 2 spécialité cinéma (sous la direction de Pascal Martin), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2012, 96p + annexes

RODDIER Quentin, *L'anamorphique ou la réintégration d'un patrimoine argentique dans le monde numérique contemporain*, Mémoire de Master professionnel en Sciences de l'ingénieur (sous la direction de Frédéric Celly), Université d'Aix-Marseille, Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS), 2016, 77p + annexes

GALIS Mathilde, *La Photographie de plateau en France, Qu'est-ce que la photographie de plateau aujourd'hui ?* mémoire de Master 2 spécialité cinéma (sous la direction de Pascal Martin), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2014, 94 p. + annexes

## Sources secondaires

CAMPANY David, *The cinematic*, Cambridge, Etats-Unis, MIT Press, 2007, 208 p.

PETHO Agnes, *Cinema and Intermediality (Second, Enlarged Edition): The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, 2020, 499 p.

HOVET Ted, « The persistence of the rectangle » in *Film History*, Vol. 29, No. 3 (Automne 2017), Indiana University Press, pp. 136-168

DANTEY Lou, *Le temps du quotidien, Photographie et mise en scène*, mémoire de Master 2 recherche création et plasticité contemporaine (sous la direction de Christophe Viart), Université Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR04, 84 p. + annexes

PINGUET Léo, *Esthétique des clichés, Épistémologie, généalogie et usages cinématographiques aberrants d'un phénomène normatif*, thèse de Doctorat (sous la direction d'Olivier Schefer), Université Paris I Panthéon-Sorbonne et Institut ACTE, 2019, 558 p. + annexes

# Table des matières

<b>Remerciements.....</b>	<b>3</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>3</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>6</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
<b>I- Une photographie fictionnelle mise en scène.....</b>	<b>10</b>
<b>1. Aux origines de la photographie fictionnelle : mise en scène de la peinture et du théâtre.....</b>	<b>11</b>
La peinture, à la racine de la mise en scène.....	11
En scène, la théâtralité.....	13
Mise en scène et fiction : l'artificialité de la théâtralité.....	16
Théâtralité et absorbement.....	19
<b>2. Photographie, cinéma, théâtre et peinture : une danse d'influences.....</b>	<b>21</b>
Rappels historiques.....	21
Photographie de tournage et de plateau.....	24
Poser ou jouer.....	28
Suggérer des histoires, mise en lumière sur la direction de la photographie.....	30
<b>3. Éléments de mise en scène ciné-photographique : l'importance des codes</b>	<b>32</b>
Quelles références?.....	33
Genres cinématographiques.....	33
Suggérer des histoires : une histoire d'indices visuels et matériels.....	36
Des lieux chargés de cinéma.....	37
Héros et identification.....	41
Culture populaire et réseaux sociaux.....	44
<b>II. Vers une lecture cinématographique: spécificités de la ciné-photographie.....</b>	<b>48</b>
<b>1. Transformer le réel par la lumière.....</b>	<b>48</b>
Quel éclairage, quelles sources ?.....	49
Atmosphère.....	50
Ambiances nocturnes.....	53
Voir dans la pénombre et impression d'image projetée.....	56
Le travail de la couleur.....	58
Diffuser la lumière.....	61
Justifier l'éclairage.....	63
<b>2. Temporalité : Animer l'arrêt, image arrêtée.....</b>	<b>65</b>
Temps fort, temps faible.....	65
Temps faible.....	66
Temps fort.....	69
L'image comme arrêt sur image.....	72
Le photogramme.....	73
Une dualité fondamentale.....	73

Et si on faisait pause ? .....	76
<b>3. Format, force de l'horizon &amp; cinémascope.....</b>	<b>77</b>
Formats photographiques, formats cinématographiques, implications de lecture .....	78
Les différents formats .....	78
Donner de l'importance à l'espace .....	79
Format photographique ou cinématographique ? .....	81
Horizon .....	81
Force de l'horizon .....	82
Pourquoi pas du cinémascope en photographie ? .....	83
Histoire du scope et technique .....	83
Objectifs anamorphiques vs objectifs sphériques .....	84
Esthétique du scope .....	85
Des optiques anamorphiques pour les photographes ? .....	88
<b>III. Ambivalence d'une situation entre intérieur et extérieur .....</b>	<b>90</b>
<b>1. Le rôle du cadre : cadrage fixe et réduction du visible. Créer par un effet de cache un désir de hors-champ.....</b>	<b>90</b>
Définitions .....	90
Le cadre montre et cache, joue avec le visible et l'invisible.....	92
Sortir des contraintes physiques et objectives du cadre .....	93
Théâtralité et regard .....	95
Stimulation du désir.....	97
<b>2. Un enfermement du personnage ? Un enfermement du spectateur ? .....</b>	<b>98</b>
Le cadre enferme .....	98
Absorbement et fixité .....	100
Une attente qui ne peut se résoudre.....	108
Ambivalence du vulnérable et de l'impénétrable.....	109
<b>Conclusion .....</b>	<b>112</b>
<b>Présentation de la partie pratique.....</b>	<b>115</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>121</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>128</b>
<b>Table des illustrations .....</b>	<b>129</b>

# Table des illustrations

Fig.1- Julia Margaret Cameron, *King Lear Allotting His Kingdom to His Three Daughters*, 1872, Victoria and Albert Museum, Londres. Crédit : Julia Margaret Cameron, The MET. Source : THE MET [URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306204> consulté en janvier 2022] 13

Fig. 2- Oscar G. Rejlander, *Les deux façons de vivre (L'espoir du Repentir)*, 1857, tirage de 1925, épreuve au charbon, 41,1 × 76,9 cm, The Royal Photographic Society Collection at the Victoria and Albert Museum, Londres. Crédit : Oscar G. Rejlander. Source : Musée des beaux-arts du Canada [URL : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/oscar-rejlander-aux-debuts-de-la-photographie-artistique>. Consulté en mai 2022]. 14

Fig. 3- Ole Marius Joergensen, *At the Penumbra motel*, 2012. Crédit : Ole Marius Joergensen. Source : Galerie Goutal [URL : <https://www.galerie-goutal.com/ole-marius-joergensen/> consulté en avril 2022]..... 16

Fig. 4- Oscar G. Rejlander, *Illustrations d'Indignation et d'Impuissance*, avant 1872, détail de la planche VI Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872, Collotype, 9.5 × 14.4 cm, Achat de 1976, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Crédit : MBAC. Source : Musée des beaux-arts du Canada [URL : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/oscar-rejlander-aux-debuts-de-la-photographie-artistique> . Consulté en mai 2022.....17

Fig. 5- Philip-Lorca diCorcia, *NEW YORK*, 1998. Tirage chromogène, 64,8 x 95,3 cm. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/philip-lorca-dicorcia/new-york-e0fg4cJ-AGjpurprqOjBDA2> consulté en avril 2022]..... 19

Fig. 6- Jean-Baptiste Greuze, *La lecture de la Bible (« Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants»)* 1755. Huile sur toile, 0,653 m x 0,824 m, musée du Louvre, département des Peintures. Crédit : RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec. Source : musée du Louvre [URL : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010365283> consulté en février 2022] ..... 20

Fig. 7- Eadweard Muybridge, *Saut d'obstacle (cheval noir) (animal locomotion)*, 1872. Héliogravure, 25,5 x 30,0 cm. Crédit : Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais, Alexis Brandt. Source : Musée d'Orsay [URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/saut-dobstacle-cheval-noir-34932> consulté en mars 2022] .....22

- Fig. 8- Etienne-Jules Marey, *Cavalier Arabe*, 1887. Chronophotographie sur plaque fixe, 17,90 x 28,40 cm. Crédit : Musée Marey, Beaune, J.Cl. Couval. Source : Histoire Image. [URL <https://histoire-image.org/fr/etudes/decomposition-mouvement> consulté en mars 2022].....23
- Fig. 9- Raymond Cauchetier, *NV 81 À bout de souffle*, Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, 1959. Source : Site internet de Raymond Cauchetier [URL : <https://www.raymond-cauchetier.com/nouvelle-vague/#photoBox-11> consulté en avril 2022].....25
- Fig. 10- Photographie promotionnelle du film *Rear Window (Fenêtre sur cour)* d'Alfred Hitchcock, 1954, auteur inconnu. Source : Alamy [URL : <https://www.alamyimages.fr/grace-kelly-james-stewart-fenetre-arriere-1954-paramount-pictures-reference-33300-fichier-996tha-image219052939.html> consulté en avril 2022]..... 26
- Fig. 11- Set du photographe Gregory Crewdson, auteur inconnu. Source : Blog dédié à Gregory Crewdson [URL : <https://gregorycrewdson.wordpress.com/lartiste/demarche-artistique/> consulté en avril 2022] ..... 30
- Fig. 12- Photogramme issu de *Mystery Train*, réalisé par Jim Jarmusch, 1989.....31
- Fig. 13- Wim Wenders, *Street Corner Butte, Montana*, 2003. Crédit: Wim Wenders, Schirmer/Mosel. Source : WENDERS Wim, *Written in the West*, Schirmer, 108 p. 31
- Fig. 14- Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942. Huile sur toile, 84,1 × 152,4 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, Etats-Unis. Crédit : Art Institute of Chicago. Source : Wikipédia [URL [https://fr.wikipedia.org/wiki/Nighthawks#/media/Fichier:Hopper\\_Nighthawks.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nighthawks#/media/Fichier:Hopper_Nighthawks.jpg) consulté en mai 2022].....31
- Fig. 15- Mitra Tabrizian, *Correct distance*, 1987-1988. Crédit : Mitra Tabrizian. Source : Site internet de Mitra Tabrizian. [URL : [Correct Distance, 1987–88 | Mitra Tabrizian](#) consulté en avril 2022] .....35
- Fig. 16- Kourtney Roy, *Untitled*, de la série Northern Noir, 2016. Crédit : Kourtney Roy. Source : ROY Kourtney, *Kourtney Roy : Northern Noir*, Editions La Pionnière, 2016, 64 p. ....35
- Fig. 17- Cindy Sherman, *Untitled #92 (Centerfold)*, 1981. Tirage chromogène, 61x122 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, Etats-Unis. Crédit : Gift of Edlis Neeson Collection © Cindy Sherman. Courtesy Metro Pictures, New York. Source : Art

Institute Chicago [URL : <https://www.artic.edu/artworks/229389/untitled-92> consulté en mai 2022].....35

Fig. 18- Gregory Crewdson, "*Untitled (Birth)*", de la série "Beneath The Roses", 2003-2005. Crédit : Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian Gallery. Source : Art Blart [URL <https://artblart.com/tag/beneath-the-roses> consulté en mai 2022].....36

Fig. 19- Gregory Crewdson, *Untitled*, de la série "Beneath the Roses", 2003. I Tirage chromogène, 163 x 239 cm. Crédit : Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian Gallery. Source : Art Blart [URL <https://artblart.com/tag/beneath-the-roses> consulté en mai 2022].....39

Fig. 20- Photogramme issu du film *My Blueberry Nights* (Wong Kar-Wai, 2007) photographié par Darius Khondji. Crédit : Wong Kar-Wai. Source : Youtube [URL <https://www.youtube.com/watch?v=4TXtMzZg3g8> consulté en mai 2022].....40

Fig. 21- Nicky Hamilton, *Untitled*, de la série « Take me Away », 2019. Crédit : Nicky Hamilton. Source : Site internet de Nicky Hamilton [URL <https://www.nickyhamilton.com/projects/take-me-away> consulté en mai 2022] .40

Fig. 22- Geert de Taeye, Bieke, 2017. Crédit : Geert de Taeye. Source : Site internet de Geert de Taeye [URL <http://www.geertdeteye.com> consulté en mai 2022].....40

Fig. 23- Photogramme issu du film *Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984, photographié par Robby Müller. Crédit : Wim Wenders. Source : Pinterest [URL <https://www.pinterest.fr/pin/317433473747098484> consulté en mai 2022] ..... 41

Fig. 24- Erwin Olaf, série « Hope Portraits », 2005. Crédit : Erwin Olaf. Source : Site internet d'Erwin Olaf [URL [https://www.erwinolaf.com/art/Hope\\_2005](https://www.erwinolaf.com/art/Hope_2005) consulté en février 2022]..... 42

Fig. 25- Alex Prager, *Desiree* de la série « The Big Valley », 2008. MoMA, New-York, Etats-Unis. Tirage chromogène, 91.4 × 123.2 cm. Crédit : 2022 Alex Prager, courtesy of Yancey Richardson Gallery. Source : Site internet d'Erwin Olaf [URL [https://www.erwinolaf.com/art/Hope\\_2005](https://www.erwinolaf.com/art/Hope_2005) consulté en février 2022]..... 43

Fig. 26- Capture d'écran issue du compte instagram Cinegrams. Source : Instagram [URL <https://www.instagram.com/cinegrams> consulté en mars 2022] 45

Fig. 27- Capture d'écran issue du compte Instagram Cinegrams. Source : Instagram [URL <https://www.instagram.com/cinegrams> consulté en mars 2022] 46

- Fig. 28- Vincent Peters pour Numéro China, Septembre 2011. Crédit : Vincent Peters. Source : Behance [URL : <https://www.behance.net/gallery/2074738/Numero-China-Du-Juan-Vincent-Peters> consulté en février 2022]..... 50
- Fig. 29- Exemple d'une image *highkey*, photographie d'Alex Prager, *Despair Film Still #3*, 2010. Tirage chromogène, 16x20 cm. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/alex-prager/despair-film-still-3-a-s5TMjwPHutwjUxKQQMVBbA2> consulté en mars 2022].....52
- Fig. 30- Exemple de *lowkey*, Adrian Samson, *Untitled*, 2011. Crédit : Adrian Samson. Source: Twenty Twenty Agency [URL : <http://twentytwenty.co/adrian-samson-captured-emotions> consulté en avril 2022].....53
- Fig. 31- Photogrammes issus de *Skyfall*, (Sam Mendes), 2012, et *No Country for old men* (Ethan Coen et Joel Coen), 2008, photographiés par Roger Deakins..... 54
- Fig. 32- Philip-Lorca diCorcia, *Untitled*, non datée. Polaroid monté sur aluminium, 8.4 × 10.6 cm. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/philip-lorca-dicorcia/3> consulté en mai 2022] ..... 54
- Fig. 33- Gregory Crewdson, *Dream House, Julianne Moore*, 2002. Crédit Gregory Crewdson. Source : Blog dédié à Gregory Crewdson [URL : <https://gregorycrewdson.wordpress.com/dreamhousecrewdson/> consulté en mai 2022]..... 54
- Fig. 34- Photogramme issu de *No Country for old men*(Ethan Coen, Joel Coen, 2008), photographié par Roger Deakins..... 58
- Fig. 35- Photographie de Nan Goldin, *The Ballad of sexual Dependency*, 1982-1995. Diapositives, dimensions variables. Fondation Cartier, Paris, France. Crédit : Nan Goldin. Source : Fondation Cartier [URL : <https://www.fondationcartier.com/collection/oeuvres/the-ballad-of-sexual-dependency> consulté en février 2022] ..... 58
- Fig. 36- Photographie de Thibault Bunoust, *untitled* from "Motel Serie". Crédit : Thibault Bunoust. Source : Site internet de Thibault Bunoust [URL : <https://www.thibaultbunoust.com> consulté en février 2022]..... 58
- Fig. 37- Tim Ilskens, *Room 304, No. 4, 2014*. Crédit Tim Ilskens. Source : Site internet de Tim Ilskens [URL <http://www.timilskens.com/room-304> consulté en mars 2022] .....59
- Fig. 38- Kourtney Roy, *Beautiful No. 19*, 2018. Dimensions variables. Galerie Huxley Parlour, Londres, Angleterre. Crédit : Kourtney Roy, Huxley Parlour. Source : Artnet

[URL : <a href="http://www.artnet.fr/artistes/kourtney-roy/beautiful-no-19-a-DTw8Yn84LPRZtGZ3Pus5Eg2">http://www.artnet.fr/artistes/kourtney-roy/beautiful-no-19-a-DTw8Yn84LPRZtGZ3Pus5Eg2</a> consulté en avril 2022].....	60
Fig. 39- Photogramme issu du film <i>Written On the Wind</i> (Douglas Sirk), 1957, photographié par Russel Metty.....	60
Fig. 40- Stefan Rappo, <i>Mutterliebe</i> , 2016. Crédit : Stefan Rappo. Source : Site internet de Stefan Rappo [URL : <a href="http://www.stefan-rappo.com/gallery/mutterliebe">http://www.stefan-rappo.com/gallery/mutterliebe</a> consulté en avril 2022].....	62
Fig. 41- Gregory Crewdson, <i>Untitled, Summer (Summer Rain)</i> , de la série "Beneath the roses", 2004. Tirage chromogène, 144.8 × 223.5 cm. Crédit : Gregory Crewdson. Source : Artsy.net [URL : <a href="https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-summer-summer-rain-from-the-series-beneath-the-roses">https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-summer-summer-rain-from-the-series-beneath-the-roses</a> consulté en mai 2022].....	62
Fig. 42- Photogramme issu du film <i>Only God Forgives</i> (Nicolas Winding Refn), 2013, photographié par Larry Smith.....	64
Fig. 43- Photogramme issu du film <i>The Neon Demon</i> (Nicolas Winding Refn), 2016, photographié par Natasha Braier.....	64
Fig. 44- Gregory Crewdson, <i>Untitled, Winter (Bed of roses)</i> 2005. Tirage chromogène, 144.7 × 223.5 cm. Source : Artsy.net [URL : <a href="https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-winter-bed-of-roses">https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-winter-bed-of-roses</a> consulté en mars 2022].....	68
Fig. 45- Julia Fullerton-Batten, <i>The Secret Conversation</i> , 2013. Crédit : Julia Fullerton-Batten. Source : Site internet de Julia Fullerton-Batten [URL : <a href="https://juliafullerton-batten.com/project/the-secret-conversation-2013">https://juliafullerton-batten.com/project/the-secret-conversation-2013</a> consulté en mai 2022]	70
Fig. 46- Kourtney Roy, <i>Untitled</i> , de la série « Northern Noir », 2016. Crédit : Kourtney Roy. Source : Site internet de Kourtney Roy [URL : <a href="http://www.kourtneyroy.com/?do=gallery&amp;gallery=northern_noir#ad-image-0">http://www.kourtneyroy.com/?do=gallery&amp;gallery=northern_noir#ad-image-0</a> consulté en mai 2022].....	71
Fig. 47- Ratios d'aspect.....	78
Fig. 48- Cindy Sherman, <i>Untitled Film Stills</i> , 1977-1980. Tirages argentiques. Crédit : Christie's, Cindy Sherman, Metro Pictures. Source : Christie's Real Estate [URL : <a href="https://www.christiesrealestate.com/blog/untitled-cindy-shermans-record-breaking-film-stills">https://www.christiesrealestate.com/blog/untitled-cindy-shermans-record-breaking-film-stills</a> consulté en mars 2022].....	80

- Fig. 49- avant/après désanamorphose : l'image est enregistrée sur tout le capteur, puis ré-allongée pour reprendre ses bonnes proportions tout en conservant la résolution. Crédit : missnumériques. Source : Missnumériques [URL : <https://www.lesnumeriques.com/photo/qu-est-ce-que-la-prise-de-vue-anamorphique-pu119751.html> consulté en mai 2022].....84
- Fig. 50- Exemple de distorsion en barillet, du film *I think We're Alone Now* (Reed Morano), 2018, photographié par Reed Morano..... 86
- Fig. 51- Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978. Procédé gélatino-argentique, 19.1 × 24.1 cm. MoMA, New-York, Etats-Unis. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/56618>. Consulté en mars 2022] .....95
- Fig. 52- Matt Henry, *Hank*, 2015. Crédit : Matt Henry. Source : Site internet de Matt Henry [URL : <https://matthenryphoto.com/#id/the-trip/the-trip> consulté en avril 2022] 95
- Fig. 53- Adrian Samson, *Untitled*, date inconnue. Crédit : Adrian Samson. Source : Twenty Twenty Agency [URL : <http://twentytwenty.co/adrian-samson-captured-emotions> consulté en avril 2022]..... 96
- Fig. 54- Kourtney Roy, *Je bois, Nouvelle-Orléans*, date inconnue. Crédit : Kourtney Roy. Source : Cœur & Art [URL : <https://coeuretart.com/language/fr/kourtney-roy-votre-delinquante-favorite> consulté en mai 2022]..... 97
- Fig. 55- Mise en regard des photogrammes issus des films *Lost in translation* (Sofia Coppola), 2004 et *Her* (Spike Jonze), 2014 .....101
- Fig. 56- Philip-Lorca DiCorcia, *Brent Booth ; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30*, 1990 – 1992. Tirage chromogène, 38.2 × 58 cm, MoMA. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/57845> consulté en mai 2022]103
- Fig. 57- Philip Lorca DiCorcia, *Mario*, 1978. Tirage chromogène, 40.4 × 58.5 cm, MoMA. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/46273> consulté en mai 2022] .....103
- Fig. 58- Thibault Bunoust, *Untitled* de la série « Motel Serie », 2017. Crédit : Thibault Bunoust. Source : Site internet de Thibault Bunoust [URL : <https://www.thibaultbunoust.com> consulté en mai 2022].....105
- Fig. 59- Dirk Hardy, *Void 11h47 AM*, 2016. Crédit : Dirk Hardy. Source : Site internet de Dirk Hardy [URL : <https://www.dirkhardy.com/projects/void> consulté en mai 2022] 106

Fig. 60- Hiroshi Sugimoto, *Cinerama Dome*, Hollywood, 1993. Crédit : Hiroshi Sugimoto. Source : The Guardian [URL : <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/mar/01/silver-screen-movie-theatres-photographs-hiroshi-sugimoto-in-pictures> consulté en mai 2022] 107

Fig. 61- Philip-Lorca diCorcia, *Head #23*, 2001. Tirage chromogène, 125.7 × 156.2 cm. Crédit : Philip-Lorca diCorcia. Source : Artsy.net [URL : <https://www.artsy.net/artwork/philip-lorca-dicorcia-head-number-23> consulté en mai 2022] 110

Fig. 62- Photogramme issu de *Closer* de Mike Nichols, 2005.....110

# Annexes

## Échange par mail avec Nicky Hamilton, photographe (7 mars 2022)

- **Une partie de votre travail est très cinématographique : qu'est-ce que ce terme vous évoque ? (Considérez-vous qu'il y ait une différence entre les termes cinématographique et filmique ?) *A part of your work appears to be highly cinematic (filmic) : what does cinematic/filmic mean to you (is there a difference between these two terms, maybe)?***

Ce que je considère comme cinématographique est le look d'une photo qui serait similaire à un très beau plan de film. Le style et le choix de la lumière participent de cela, travailler en lumière continue aide également. L'atmosphère (fumée, brouillard, pluie, etc) joue également un grand rôle pour créer un look cinématographique. *For me cinematic is the look of the photo, it feels similar to what you would see if watching a beautifully shot film. The style and choice of lighting helps this, mainly continuous and usually help. Atmosphere (smoke, haze, rain etc) also plays a big parts in a cinematic look.*

- **Est-ce que vous essayez de questionner, d'aborder quelque chose de particulier à propos du cinéma à travers l'usage de la photographie ? Qu'est ce qu'ajouter de la cinématographie dans l'image fixe permet ? Généralement, pourquoi utilisez-vous cette esthétique, que cherchez-vous à raconter ? *Do you try to question, tackle something about cinema through photography? What does adding cinematography in a still image create for you? Generally speaking, why does this aesthetic work for you, what are you trying to say?***

Je considère mes travaux comme un visionnage d'un film où on aurait fait pause sur un instant. Ce n'est pas clair ce qui se joue exactement, mais de par l'atmosphère et l'ambiance créées par l'éclairage, ce qui s'y joue n'est pas clair mais l'ambiance et le ton donnés par l'éclairage et la composition donnent envie d'en savoir plus. *I think of my works as if you're watching a great scene in a film and you pause on a moment, it's not clear what's happening but by the mood and tone set from the lighting and composition it pulls to in to explore more.*

- **Pourquoi travaillez-vous dans une série de photos et ne faites-vous pas, par exemple, un court métrage ? *Why do you work in a photo series and not make, for instance, a short film? Why do you chose to express yourself with still images?***

Pour moi, ce sont deux excellents moyens d'expression, mais par le passé, j'ai préféré la photographie au court métrage en raison d'un désir de créer des œuvres

d'art. Quelque chose qui englobe beaucoup de choses dans un cadre et un moment a toujours été très attrayant pour moi. *For me both are great mediums but in the past still photography has been preferred over a short film for the desire to create fine art. Something that encompasses a lot in one frame and moment has always been really appealing to me.*

- **Travaillez-vous avec une équipe plus importante ? Eclairez-vous vos scènes vous-même ou travaillez-vous avec un directeur de la photographie ? *Do you work with a larger crew? Do you light your scenes yourself or do you work with a DOP?***

Pour mon travail personnel, j'ai tendance à travailler en solo dans mon studio. J'aime éclairer moi-même et expérimenter sans contrainte de temps. Pour les travaux commerciaux, lorsque le temps importe, je fais appel à une grande équipe et je consacre du temps à la préproduction pour planifier le tournage. *For personal work I tend to work solo in my studio. I like to light myself here and experiment without time restraints. For commercial work when time is very important I use a large crew and spend the time in pre production to plan the shoot.*

- **Comment faites-vous le casting de vos modèles, sont-ils acteurs ? *How do you cast your models, are they actors?***

Cela dépend vraiment du projet mais, dans la mesure du possible, je préfère toujours travailler avec des acteurs qui peuvent exploiter la performance. Les mannequins sont parfaits pour obtenir un look parfait, mais je n'ai pas l'habitude de travailler dans ce domaine. *It really depends on the project but if possible I would always prefer to work with actors with can tap into the performance. Models are great for that perfect look but I don't tend to work in those areas much.*

## Entretien avec Cyrille Valroff, chef-opérateur, artiste VFX (Paris, le 12 mai 2022)

- **Il y avait donc la première question que je me posais que je trouvais assez intéressante de creuser puisque tu es aussi directeur de la photographie, quelle est fondamentalement la différence entre éclairer pour le cinéma et pour la photographie ?**

Je dirais qu'avec le recul, si tu veux, il y a les évidences que tu soulèves et qui sont fondamentales c'est à dire on ne peut pas passer à côté et elles sont le plus gros de la différence qui sont en effet le fait que le mouvement et la captation du temps changent quand même complètement la donne.

Avec le recul, si on veut rajouter des choses, il y a des différences techniques si tu veux, mais je pense que ce qui change le plus les choses, le fait d'amener la temporalité, amène au cinéma avant tout une question primordiale, qui est le fait de raconter une histoire.

Quand on pense cinéma, je pense que tout ce dont il parle, le cinéma, des images cinéma (d'ailleurs tu n'en parles quasiment pas se sont pas ce qu'on appelle le cinéma documentaire, ce n'est pas le cinéma social par exemple, les Frères Dar-denne)

- **J'ai eu du mal justement un peu à définir ça. Du coup je disais qu'il n'était pas naturaliste plutôt par exclusion ni documentaire. Mais c'est vrai que j'avais du mal à définir finalement exactement ce à quoi je faisais référence donc je l'ai fait par exclusion, on va dire.**

En même temps, c'est marrant parce que typiquement, tu demandes dans la rue à quelqu'un, il va le dire, bah c'est l'image cinéma, donc c'est une évidence pour tout le monde, mais ce n'est pas évident de le décrire de manière un petit peu précise.

On sait tous grosso modo ce qu'on a en tête, c'est à dire ça reste l'image qui fait rêver, c'est l'image d'un cinéma construit donc c'est l'image d'une fiction qui se substitue au réel et qui le sublime et c'est le cinéma qui fait rêver. C'est un petit peu ça l'idée.

Donc, dans ce cinéma-là qui est un cinéma caractérisé par deux choses qui sont d'un côté la narration au sens le plaisir de se voir raconter une histoire et donc d'entrer quand on entre dans cette salle de cinéma, on va avoir le plaisir qu'on a depuis enfants, qu'on nous raconte une histoire et c'était ce plaisir qui est de vivre quelque chose, de réagir à quelque chose d'être un peu innocent, d'être un peu naïf parce que quand on va voir une fiction, on joue le jeu de la naïveté, on accepte les conventions.

Et l'autre chose qui est donc la fiction, c'est en effet le fait d'accepter qu'on substitue à la réalité un monde inventé, idéalisé ou en tout cas vu par le point de vue d'une personne qui est un artiste et qui metteur en scène en scène.

Ces 2 choses amènent à la force de la narration à la force du projet artistique du réalisateur et on parle souvent du scénario comme l'élément clé ce qui est important là-dedans, c'est que tout ça, ça va imposer à la fabrication de l'image une cohérence et pour raconter une histoire, pour raconter des faits et pour amener des éléments narratifs et tout ceci se passe à travers la linéarité du récit, c'est à dire le montage, le fait qu'il y a un plan avant, un plan après et que quelque soit ce qu'il y a à l'image, il y a un fil qui est celui de narration.

Tous ces éléments-là font qu'en fait le photogramme n'est pas un art et qu'on peut extirper d'un film une image mais que ça n'a pas vraiment de valeur. C'est à dire ça a de la valeur si on a vu le film mais si on prend une image extraite d'un film qu'on n'a pas vu et qu'on la montre comme une image, ça n'a pas tout d'un coup tout l'aura qu'on a quand on voit une image d'un film qu'on a vu.

- **Oui parce que ça n'a pas été pensé comme tel, ce n'est pas l'unité de mesure du film.**

Oui et parce que le film rajoute tout un contexte autour qui donne à l'image un sens et qui va faire qu'il y a plein de choses dans la construction de cette image si on l'avait construite sans ce contexte, on l'aurait pas du tout fait de la même manière.

Dans les contraintes que ça amène, les contraintes de continuité par exemple, il y a en effet la continuité de la lumière sur plusieurs axes, la continuité due à la narration. Ça veut dire que peut-être il y a une action précédente qui impose en fait, que quand on montre les choses de telle manière dont on se plante et toutes ces contraintes qui vont amener plein de choix, c'est extrêmement difficile de les amener à la création d'une photo simple. Même d'une série de photos et donc ne serait-ce que techniquement, c'est à dire quelque part, c'est pourquoi se compliquer la vie quand on peut faire simple.

Quand on est photographe, pourquoi mettre en place tout un studio, des éclairages très lourds, et cetera, alors qu'on peut faire autrement ? Et ses éclairages très lourds et ce studio, la nécessité est souvent dictée par cette notion de continuité, enfin, il y a plein de choses qui comptent quand on fabrique une image dans une séquence de cinéma à l'intérieur d'un studio qui impose ses outils, enfin on pourrait faire beaucoup plus simple quand on fait une photo, donc c'est vrai que c'était très bien en effet que tu utilises, je pense que tu utilises le travail de Grégory Crewdson. Le travail est très emblématique je pense de ce que tu recherches. Et donc ce qui est intéressant en effet dans son travail c'est qu'à chaque fois ce sont de gros *setups* qui ressemblent à set up cinéma.

Et comme par hasard, ça amène quand même une partie de ça, donc c'est ce qu'il cherche, mais on sent que c'est en se mettant dans ce cadre-là qu'il y arrive.

Et donc il y a une question purement matérielle, c'est vrai qu'on essaie de faire rêver, c'est vrai ce que tu dis, il y a cette volonté de réinventer le réel avec notamment la lumière. Là, il y a un passage qui est très intéressant sur ce que tu dis là-dessus et en photo, on est amené aussi à ré éclairer le réel, mais pas avec cette même problématique.

La différence entre écrire pour le cinéma et la photo, elle se tient, je trouve beaucoup dans le fait qu'on effectue un travail articulé dans le cinéma, où chaque plan n'est pas indépendant, alors qu'en photo, même si on fait une série, on peut faire pour un catalogue plusieurs articles dans différentes ambiances qui se ressemblent, mais on n'est jamais très préoccupé, ne serait-ce que la notion de raccord on s'en fiche un peu.

Il peut y avoir des contraintes en photo, mais qui sont du coup des contraintes commerciales, c'est-à-dire, on va avoir une équipe créative, une équipe commerciale qui va nous imposer des choses sur le rendu d'un produit, des choses comme ça et tout ça nous est très éloigné des contraintes d'un film.

Finalement, je dirais que ce qui pour moi est le plus différent dans le fait d'éclairer pour le cinéma ou la photo vient de là.

C'est vrai qu'après techniquement, sur la question qui suit, il y a en effet, comment effectivement ceci se traduit sur les outils techniques d'éclairage, quel genre d'éclairage, si on éclaire flash, si on éclaire en lumière continue, quel genre de lumière continue, c'est ces questions-là.

Il y a eu un rapprochement du matériel vidéo en termes d'éclairage vers la photo dû au fait que pour les campagnes photo, on utilise de plus en plus de vidéos qui accompagnent.

Les photographes se sont vu imposer des éclairages nécessaires pour la vidéo, mais qui n'étaient pas les leurs et il y a un rapprochement qui se fait là-dessus.

- **Je le vois d'ailleurs en studio, souvent, on sort beaucoup de gros projecteurs Arri, alors que oui, les flashes du studio sont délaissés et de plus en plus, c'est vrai qu'il y a ce matériel-là qui est utilisé.**

Alors il y a ce dont tu parles en effet, sur des plus gros tournages, des gros HMI qui sont utilisés par certains photographes. Il y a une photographe femme qui fait des portraits, notamment les portraits d'Emmanuelle Béart et qui a un handicap qui a une jambe, Sylvie Lancrenon. Par exemple, elle fait beaucoup avec un gros HMI, mais pour le côté de facilité de la lumière continue, le fait de voir oui.

Donc ça ce sont des choses qui se font beaucoup et plus modestement, ce ne sont pas tellement les HMI mais tous les éclairages LED, à lumière continue mais puisant qui se substitue petit à petit aux flashes de studio.

Dans les choses qui changent, on en avait un petit peu parlé, mais c'est qu'il y a une chose qui semble évidente, c'est que la lumière continue se voit à l'œil et quelque part pourrait donner l'impression qu'on va travailler différemment. Quand on regarde bien comment on travaille, sur un plateau on n'a pas énormément de temps pour modifier les choses en fonction de ce qu'on voit. L'essentiel d'un set up lumière la plupart du temps se fait en amont. On installe et puis, quand tout d'un coup arrive le modèle et qu'on va photographier ou filmer, on ne va pas se dire que tout d'un coup, on changerait toute la lumière. Donc quelque part le flash offre la contrainte puisqu'on ne voit pas ce que ça donne, on est alors obligé de pré-concevoir la lumière, donc je vais placer une source de telle manière à tel endroit, on les installe, on prend la photo et on fait des petits réglages.

On pourrait se dire qu'avec la lumière continue puisqu'on voit, on peut construire au fur et à mesure, mais dans les faits, il faut construire de la même manière la lumière.

Et en cinéma, c'est la même chose, même si on vise la lumière continue, on va encore implanter son setup de lumière, concevoir son set up de lumière en amont de notre tête et au moment de tourner, on va avoir beaucoup de temps pour finir et certainement signaler des petites choses, mais c'est en place.

On aurait pu, quelque part, avoir le principe du flash, découvrir la lumière au moment où on appuie sur record, j'ai envie de dire, ce serait presque pareil.

C'est cette apparence évidente de la lumière continue dans les faits pour la personne qui conçoit la lumière n'est pas si évidente. Deux manières assez proches de travailler, dans les détails, il existe des prises de vue et des systèmes de prise de vue cinéma à base de flash.

Petite anecdote, mais ça s'utilisait notamment quand on faisait de la prise de vue haute vitesse, on utilisait des caméras qui utilisaient la pellicule et qui montait à

300-400 images secondes et pour fournir une telle quantité de lumière et rajouter au fait de figer certains mouvements. Je sais que par exemple, je l'ai vu utilisée sur des prises de vues de gouttes de café qui tombe et bien, on avait des stroboscopes qui envoyaient et on voyait des flashes synchronisés avec l'exposition de la caméra et donc c'est vraiment comme si on avait des flashes, un vrai flash par exposition d'images. Mais c'est vrai que de manière générale, on va plutôt avoir de l'éclairage continu.

En revanche, dans l'éclairage continu, il y a vraiment des choses très différentes. Il y avait une grande différence lumière tungstène et lumière à décharge, la lumière à chimie où lumière fluo et là, on va retrouver des choses qu'on trouve en photo aussi sur le rendu, un rendu des lumières tungstène, le rendu des lumières HMI. Et puis, l'évolution qui est la lumière LED, on voit actuellement sur les chiffres de qualité des illuminants LED qu'on dépasse la qualité des HMI. Donc on a maintenant des éclairages LED qui sont qualitativement mieux que ce qu'étaient les HMI donc c'est une bonne chose. Comme ils arrivent maintenant à des puissances qui atteignent les gros HMI, on va avoir petit à petit un remplacement des HMI par des éclairages LED.

Je dirais que pour moi il reste un domaine dans lequel les éclairages LED n'arrivent pas à atteindre quelque chose qu'on savait faire avant, qui sont les éclairages tungstène basse tension, pour l'instant où il y a des plages très chaudes, c'est à dire on ne fait pas sa température de couleur, ceux qui sont en dessous de 2700-2800° Kelvin et qui sont certains effets qu'on essaie d'obtenir de temps en temps. En effet avec des filaments qu'on va légèrement sous alimenter pour garder un côté chaud. Il y a des éclairages qui sont spécifiques comme ça, il y en a qui sont assez connus au théâtre qui ont ensuite été utilisés ailleurs, qui s'appelle les Svoboda, c'est le nom d'un scénographe grec qui avait développé ces éclairages pour le théâtre et qui utilise des lampes basse tension, donc très chaudes, très dorées.

Actuellement, les leds proposent aussi ce genre de chose, mais le rendu est assez différent quand même.

Je dirais qu'il y a une partie des usages photographiques qui est utilisé en prise de vue et vidéo au cinéma, c'est-à-dire le fait de beaucoup utiliser de boîte à lumière. C'est quelque chose qui quasiment n'existait pas jusqu'au début des années 2000, il n'y avait quasiment pas de boîte à lumière sur les plateaux ciné.

Donc on va dire dans les années, fin des années 80, milieu des années 90, il y a la société chimera qui va développer des boîtes à lumière pour le cinéma et on pourrait se dire "bah c'est quoi la différence", pourquoi il n'y en avait pas, tout simplement parce qu'avec un flash en fait, sur le moment un flash très chaud c'est tellement bref que ça ne chauffe pas.

Donc en termes de fabrication, ce n'est pas très compliqué de fabriquer une boîte à lumière pour un flash. C'est autrement plus compliqué lorsque la source de lumière produit énormément de chaleur. Donc les chimeras étaient assez chères, et particulièrement compliquées parce qu'il fallait que ça résiste à la chaleur.

Donc c'est ce qui fait qu'on est venu petit à petit, c'est un côté pratique la boîte à lumière, parce qu'elle est liée au projecteur, donc on déplace par exemple projecteur en même temps que la boîte à lumière et ça minimise le nombre de pieds au sol qui dans le cas d'une config cinéma c'est plus souvent un cadre sur pied, plus des floppys, et puis pour éventuellement empêcher des fuites de lumière sur les côtés. C'est vrai que l'avantage d'une boîte à lumière, c'est qu'en un coup on peut avoir tout ça.

Donc ça c'est vrai qu'actuellement il y a un certain nombre d'appareils techniques venues de la photo, c'est-à-dire le format des têtes de flash qui sont utilisés maintenant pour tous les éclairages LED, donc qui sont utilisés en prise de vue.

Il y a vraiment un rapprochement du matériel et du coup, quand même pas mal de rapprochements entre les outils de fabrication.

Globalement, il y a une convergence et malgré tout, avec ces outils différents il reste en effet une culture de l'image différentes qui fait des images différentes.

C'est ça qui est un petit peu étonnant en effet et cf le point précédent qui a un effet, selon la démarche dans lequel on fait une image. Si c'est une photo fixe pour un tirage ou un plan à l'intérieur d'un film de fiction et bien en effet ça amène à concevoir une image très différemment.

- **Merci beaucoup pour tous ces éclairages. Ah, jeu de mots. Du coup, ça m'amène sur la question suivante, toujours sur le travail de la lumière, c'était le travail de de diffusion, des filtres de diffusion, notamment qu'on peut mettre sur les objectifs. J'ai l'impression que ce n'est pas quelque chose qu'on utilise forcément beaucoup en photographie, en tout cas pas naturellement, ce n'est pas forcément quelque chose qu'on n'apprend pas à l'école par exemple, et j'avais regardé pas mal de podcasts où ils parlent de tous les filtres de diffusion, il y en a plein. Et là j'ai un peu découvert un monde.**

Tu dis que justement il y a très peu de photographes qui utilisent le filtre de diffusion et du coup tu emboîtes le pas un petit peu aux propos commerciaux de Tiffen et alors ça, à mon avis, méfie-toi notamment, il parle du filtre smoke.

Mon sentiment si tu veux, c'est que ces sociétés ont parfois, enfin inventent souvent des filtres, en imaginant un effet et quand ça a un effet trop précis souvent personne l'utilise parce que ça fait pas du tout ce qu'on attend.

Donc les premiers filtres, un petit peu historique, il y avait les filtres qu'on appelait les filtre fog et on pourrait imaginer que ça va donner un aspect de brouillard, mais c'est quand même très très loin de ce que donne un vrai brouillard à la prise de vue, les noms sur les filtres prêtent à confusion. Et ils sont très éloignés de ce qu'on obtiendrait avec un vrai effet smoke, un vrai effet et la nature 2D d'un filtre ne rendra jamais l'impact qu'à un effet d'atmosphère.

Pour moi, les effets d'atmosphère ne sont jamais faits avec des filtres, au sens atmosphérique, c'est-à-dire volume et dans ce volume il va y avoir une sorte de gaz, quelque chose qui va matérialiser différemment la lumière.

C'est à partir du moment où il y a l'idée d'un volume 3D en en images. On appelle ça la 3D volumétrique pour ses effets d'atmosphère, c'est pas du tout un filtre de diffusion qu'on va mettre devant la caméra qui va changer la donne.

Ces filtres étaient amenés à relever les basses lumières, les noirs et en remontant les noirs, ils pouvaient donner un petit peu l'illusion qu'avec des noirs grisés on avait un côté brouillard.

Donc, c'était une partie de l'idée de ces filtres à une époque où pour la pellicule, c'était très difficile de contrôler le niveau de noirs, donc ça faisait partie de ces filtres. Il y avait des filtres de variation de contrastes qui généralement essayaient d'influer sur le niveau de noir en diffusant le niveau de noir on éclaircissait les noirs, on avait des noirs moins profonds et donc on diminuait le contraste. Cette utilisation-là elle n'existe plus depuis très longtemps, on utilise plus ces filtres. Il y a eu le

filtre le plus évolué qui est utilisé pour modifier les contrastes, il s'appelait le vari contraste, varicon de chez Arri.

C'était une boîte à filtre dans laquelle on glissait un filtre devant la caméra, une glace de verre qui avait quelques particules dedans et on éclairait sur la tranche du filtre, les petites particules du coup prenaient la lumière et on pouvait changer la couleur et ré éclairer le noir et diffuser les noirs.

Ça, c'est utilisé dans les années 90, notamment par Darius Kenji, conjointement à des procédés qui eux contrastait beaucoup, c'est-à-dire notamment les procédés ENR, les donc les procédés de ce qu'on appelle, sans blanchiment en français.

Dans les années 90, certains chefs essaient de modifier le contraste de leur prise de vue en utilisant un procédé qui est le blanchiment, donc lors d'une partie du développement du film, on va faire ce qu'on appelle un blanchiment, on va enlever l'argent métal, pour ne garder que les colorants colorés de la pellicule et il se trouve qu'on peut soit ne pas effectuer cette étape de blanchiment, soit l'effectuer que de manière partielle.

Ce qui se passe dans ce cas-là, c'est qu'on garde sur la pellicule une partie de l'argent métal et donc (ce qui est très inorthodoxe sur les pellicules couleur), il n'y a plus du tout d'argent métal, il n'y a que les colorants. Là, on garde une partie de l'argent métal et ça a pour propriétés d'avoir des noirs plus denses, des couleurs souvent qui sont plus saturées.

Et donc ce rendu sans blanchiment, il y a eu un premier procédé qui est un procédé tout ou rien, soit on le faisait, soit on sautait le blanchiment, soit on ne le sautait pas. Et puis il y a eu un procédé ensuite qui était progressif, que Darius Kenji a beaucoup utilisé et pour créer un rendu un petit peu différent, ça, ce sont les films des années 90, c'est *Delicatessen*, *la Cité des enfants perdus*, *Seven*, ces films là ils utilisent ce procédé. Pour essayer de maîtriser le contraste avec des noirs qui étaient souvent très noirs, il utilisait parfois le filtre varicon.

Voilà donc ça, c'est parmi les différents filtres cinéma qui ont été utilisés et qui ne le sont plus du tout utilisés, qui sont de la famille des filtres de contraste. Cependant, ils ont été utilisés très longtemps dans les années 80 90, et continuent d'être utilisés beaucoup, il y a eu presque un renouveau avec l'image numérique des filtres de diffusion.

On parle non pas de la diffusion style brouillard, c'est pour ça que Smoke ou Smog ce sont vraiment des appellations qui sont *misleading*, qui induisent en erreur parce que spontanément, on a plutôt tendance à penser à une atmosphère 3D, à qu'on aurait avec une machine à brouillard. Donc ce n'est pas vraiment ça et il faut un petit peu oublier ce côté.

Il faut voir qu'on a plutôt utilisé ces filtres pour casser un petit peu la netteté, donc c'est plus une manière de jouer sur la netteté et d'une certaine manière, on pourrait dire un petit peu sur la FTM, c'est-à-dire, on va jouer sur la netteté mais pas forcément, on va parfois garder un petit peu des détails fins, gommer des détails moyens, il y a une manière de filtrer la netteté qui serait de manière différentielle selon, le niveau de détail.

Il y a 2 axes sur ces filtres qui sont donc la manière de filtrer selon les niveaux de détails selon les fréquences et un 2e axe, qui a un effet, un impact sur les hautes et basses lumières. Selon le filtre qu'on va utiliser, on va notamment avoir tendance à diffuser les hautes lumières et parfois même les basses lumières.

Historiquement, il y avait cette série des filtres Fog qui étaient assez populaires dans les années 70. Ils ont ensuite été déclinés pour avoir un effet plus fort, notamment parce que cet effet de base, ça marchait bien sur les plans avec une focale moyenne, et si on allongeait avec la focale pour obtenir un portrait, on avait envie de diffuser un petit peu la peau donc on a créé des effets plus forts. Donc on a créé des gradations, alors de mémoire les Fog étaient graduées avec des lettres, A,B,C,D.

Assez rapidement, les optiques ont continué de progresser, on a voulu conserver quand même une partie du piqué de ces outils mais qui était ruinée par le filtre Fog utilisé au minimum. Et donc là la société Tiffen est intervenue en créant une nouvelle série qui s'appelait la série Pro-mist. Et cette série là avec ce mot *mist* qui induit en erreur car il évoque le brouillard, la brume. Essentiellement un filtre qui va créer la diffusion au sens gommer, atténuer certains détails de l'image et la technique qu'ils ont utilisés sur cette gamme de filtres était de mettre des particules dans la glace de verre donc, c'est comme s'il y avait un sandwich de deux glaces de verre. Et entre ces deux glaces de verre, on avait quelques petites poussières blanches, quelques petites particules blanches. Et c'est la taille précise de ces particules qui va créer l'effet parce que si on étudie la taille des particules sur lequel la lumière va arriver et bien selon la taille, il y a une diffusion différente et c'est notamment une partie de la physique de la lumière physique, des particules qu'on utilise pour comprendre ce qui se passe dans l'atmosphère, le ciel, ses couleurs, ses nuages, tous ces effets-là qui sont liés à différents types de diffusion des particules, donc diffusion de mie, diffusion de Rayleigh qui dépendent de la taille des particules.

De la même manière, en choisissant la bonne taille, on va diffuser une partie de la lumière entrante sur ces petites particules blanches et elles vont donc remonter pas mal le niveau noir, elles vont rééclairer les noirs et elles vont envelopper les hautes lumières. Elles vont créer un léger effet de HALO autour des hautes lumières. C'est quelque chose qu'on utilisait parfois en photo en noir et blanc, quand on n'utilisait pas les films noirs et blancs qui avaient une dorsale, je ne sais pas si tu connais ça, avant de mettre une dorsale noire sur les pellicule noir et blanc, Kodak et Ilford se sont mis à mettre un fond noir qui empêchait de rebondir. Avant ça la pellicule était transparente et venait rebondir sur le presseur de l'appareil photo et ça créé un renvoi d'image qui crée une diffusion sur les hautes lumières qui avait un effet très particulier et pour enlever cet effet-là, les pellicules moderne (années 80), on a mis ce qu'on appelle en anglais le *ranjet*, c'est à dire une pellicule plastique noire qui empêche le rebond.

Donc en noir et blanc, il y avait déjà certains photographes qui aimait ce rendu de diffusion, mais parce ce côté-là, les Anglais appellent ça le *halation*, le halo et donc on trouve un petit peu ce principe là avec ces filtres-là.

Dans un second temps, les gens se sont dit c'est sympa cette diffusion dans les hautes lumières mais ça remonte trop les noirs donc comment on pourrait faire ? Et la solution qui a été trouvée, c'est de faire la même chose, le même système, mais cette fois-ci, on remplace les particules blanches par des particules noires. Du coup, on a le même système de diffusion, mais quand on éclaire le noir, ça reste le noir, donc ça ne remonte pas les basses lumières, donc ça modifie beaucoup moins le contraste, et donc on a appelé ça naturellement, les black pro-mist.

Et après ça, il s'est passé une chose, c'est qu'on s'est rendu compte que dans certains cas de figure, ces filtres peuvent marquer. Ces cas de figure, ils sont tous simples, c'est que bah on met quelque chose devant l'objectif, ce quelque chose, il n'est pas transparent, il a des petites poussières et donc si on est à pleine ouverture,

tout va bien. Et si on commence à fermer le diaph sur des focales un peu moyennes courtes, on commence à pouvoir voir éventuellement ces petits points qui vont créer un petit motif, alors on ne les voit pas comme des points de l'image mais on les voit comme quelque chose qui vient créer un motif sur l'image. Si on ferme à 5.6, 8 ou 11 parce qu'on est à l'extérieur, on se rend compte qu'on ne va plus pouvoir profiter de quelque chose de transparent et ça ajoute un peu de texture.

Donc pour ça Tiffen a travaillé et se dit on va essayer de continuer de diffuser mais sans particules cette fois-ci, ils ont essayé de bosseler un petit peu le verre, créer un motif sur le verre qui diffuse tout en laissant passer majoritairement des rayons de lumière. Donc là, ils ont créé la série soft fx.

On est sorti complètement de cette notion des mist, fog et cetera pour vraiment entrer dans le fait qu'on fait de la diffusion et donc on va créer le soft fx qui est un classique des années 90, et à partir de là il y a eu toute une variation autour de ces soft fx, il y a eu les glimmer et cetera, plein d'autres filtres autour de ces filtres mais les deux piliers de base c'est vraiment les pro-mist et les soft fx, ça c'est clairement les piliers qui sont encore utilisés beaucoup et donc ils sont revenus au goût du jour avec les prises de vues numériques, les caméras numériques pour essayer de casser un petit peu le détail.

Donc ça, c'est le travail de diffusion qu'on fait, actuellement la prise de vue, ça va tourner autour de ça, les chef-op utilisent souvent les derniers filtres à la mode, mais grosso modo, ça tourne autour du travail. Ces filtres sont utilisés, plutôt moins qu'avant pour des questions de temps de préparation, c'est-à-dire que le fait de mettre des choses, de changer des choses dans le para soleil ça prend un petit peu de temps et donc les rythmes de tournage, font que pour les chef-op c'est plus en plus contraignant de faire ça donc ils essaient d'éviter et il y a une partie de ce travail qu'ils font parfois lors de l'étalonnage, à essayer de reconstituer ses études de diffusion grâce à des filtrages lors de l'étalonnage, qui permet quand on n'a pas l'expérience, qu'avaient les chef-op d'avant, d'être plus à l'aise à la prise de vue parce que c'est quand même une certaine science de faire ça.

En parallèle de ça, il y a cette vraie notion dont tu parles, qui est la notion de diffuser la lumière, mais cette fois-ci par une atmosphère au sens propre.

Alors c'est l'atmosphère qui va créer une atmosphère visuelle, mais c'est avant tout une atmosphère et là, en effet il y a une vraie utilisation des machines à fumée et là encore on va trouver selon la taille des particules différents types de machines à fumée.

On a ce qu'on appelle la machine à fumée classique qui fait de la fumée, qu'on va atténuer un petit peu et qui est on va dire la moins chère et la moins satisfaisante mais qui est pas mal. Et après, on va avoir deux autres choses, deux autres familles qui sont les plus intéressantes, ce qu'on appelle les machines carboglaces en français qui utilisent du monoxyde de carbone solide. Donc il ne faut pas respirer, c'est assez nocif, c'est fourni par les sociétés qui s'appellent Air liquide qui fournissent notamment les hôpitaux, donc on a une sorte de pain de carboglace dans une sorte de friteuse. C'est vraiment comme ça que ça se présente, plongé dans de l'eau chaude, ça fait de la vapeur qu'on va conduire avec un conduit là où on veut, c'est plus lourd que l'air donc ça ne se diffuse pas, ça reste au sol et ça fait typiquement tous les effets de brouillard rampant, qu'on voit dans les clips des années 80, 90, sur les scènes de rock, les scènes de musique pop, dans *thriller*. Cette espèce de fumée lourde qui est sur le sol c'est la carboglace et puis de l'autre côté, on va avoir non pas des machines à fumée, mais des machines plutôt à mist, donc il y a plein de variantes qui elles vont moins marquer au sens où on ne peut pas localiser forme, une espèce de volute, mais c'est vraiment beaucoup plus la notion de

brouillard, c'est à dire que c'est vraiment le côté plus concret de l'air qui va matérialiser tout ce qui est lumineux et qui va atténuer les lointains. Et donc ça, ces machines, elles sont très prisées et elles correspondent véritablement à une esthétique. Elles sont utilisées dans ce qu'on appelle la lumière anglaise

L'un des rôles de ces effets de fumée, de brouillard c'est de casser la netteté, c'est à dire qu'en effet, c'est comme ce qu'on appelle le voile atmosphérique.

C'est ce qu'on découvre en photo quand on utilise de très longues focales, on se dit, mais j'ai beau avoir une super focale, il y a rarement des images nettes ; c'est pour une raison toute simple, c'est quand on utilise un 600 millimètres et qu'on prend une photo de paysage et bien on va forcément aller chercher quelque chose qui est loin, quelque chose qui est loin, c'est forcément entaché de diffusion atmosphérique qui empêche la netteté.

Et ces machines à brouillard, elles vont rapprocher de nous cette diffusion atmosphérique en faisant qu'au lieu d'arriver à des kilomètres, elle arrive à des dizaines de mètres et donc dans un plateau on va pouvoir l'utiliser pour matérialiser la lumière, pour avoir la lumière qui va tout à un coup créer des effets d'aura, des effets de faisceau, et c'était une nécessité notamment quand on faisait des maquettes.

Alors continue à en faire, les gens qui font des prises de vue de maquettes ont besoin de créer cette diffusion atmosphérique parce que sa valeur, ça va les aider à créer un effet qui rencontre une échelle plus grande. C'est-à-dire que si je mets une maquette de maison au lointain et que ce lointain est entaché de diffusion je vais vraiment avoir l'impression que je suis dans la vraie vie et pour filmer ça, on est obligé d'être en studio et en studio, on va mettre un peu de brouillard, de fumée et ça va donner l'illusion sur les lointains qu'on a cette diffusion atmosphérique, on a ça sur les très belles scènes de Blade Runner par exemple, le film en utilisait cette technique-là.

Donc traditionnellement, en tout cas en prise de vue, clairement, les chefs l'utilisent souvent pour matérialiser la lumière et pour donner cet effet de lumière assez concrète.

Finalement, c'est de la lumière qui se matérialise parce que tout d'un coup, on voit sa progression, on voit sa diffusion parce qu'à chaque fois, il y a des petites particules qui viennent montrer où elle est. Donc ça tu en parles en effet assez bien après dans la page 54-55 et en effet, ce sont des choses qu'on va retrouver, ce sont des choses qu'on aime bien. C'est bien matérialisé. Tu en parles aussi avec les effets de pluie en effet, qui sont une autre manière de matérialiser.

- **Ma prochaine question concerne vraiment les scènes de de pénombre. Moi, ce que j'ai trouvé, et en posant la question à pas mal de gens, c'est ce qui est considéré comme le plus cinématographique, souvent, ce sont les scènes de nuit ou faiblement éclairées, qui prennent place dans ces atmosphères de pénombre. Et c'est vrai qu'en fait, ce sont des images qu'on est habitué à voir au cinéma et qui sont un peu plus compliquées à rendre en photo, notamment quand c'est imprimé où tiré. Tu en penses quoi toi, ces atmosphères-là, elles sont plus propices à être interprétées comme cinématographiques ?**

Alors, la première chose c'est que j'abonde absolument dans ton sens, pour dire que ce sont les conditions de visionnage qui changent beaucoup la donne. Il faut vraiment rappeler à quel point quand on fait une photo, il y a quasiment plus aucune photo regardée de manière projetée comme on le faisait avec les diapos. Et

donc on regarde quasiment toujours des photos dans des environnements lumineux, ça c'est certain, donc il y a des lumières parasites qui vont influencer sur le support. La 2e chose, c'est que pour avoir de bons noirs il faut des papiers brillants qui ont le défaut d'être entachés de reflets.

Ça change fondamentalement la donne quand on est dans une salle, on a aucun reflet, aucune lumière, parasite. On est dans des conditions où on va être très sensibles aux basses lumières parce que la salle est toute noire et donc on va beaucoup mieux voir les détails dans les basses lumières. Ce qui est beaucoup plus compliqué en photographie comme tu le dis très bien, en fait, quand on passe carrément à des impressions pour des magazines, là on sait qu'on va pas du tout pouvoir travailler sur les détails qui vont être écrasés dans les encres et le papier.

Ensuite, il y a une partie du cinéma qui a essayé de s'alléger historiquement en particulier de la lumière : les pellicules sont plus sensibles, les optiques sont plus sensibles, on va moins éclairer depuis ces années, la nouvelle vague en fait.

Et donc avec ce questionnement, à quoi ça sert d'éclairer ? La vocation de photographe peut naître de prendre un boîtier, sortir dehors, prendre une photo, oui et on se rend compte qu'on fait plein d'images. On joue avec la vraie lumière qui est autour de nous.

Quand on allume une source, quand on met un flash, on est souvent un peu maladroît au début, on fait des images pas terribles. C'est c'est une vraie question : oui, pourquoi on éclaire ? La première nécessité, c'est de voir. Puis, on a eu des films assez sensibles pour filmer en extérieur, tourner sans ajout.

Une autre nécessité au cinéma, c'est la notion de raccord. C'est-à-dire que si on veut raccorder différents plans qui sont tournés en extérieur par exemple, et bien la lumière extérieure change, on est obligé de compléter, enfin, on n'est pas fondamentalement obligé mais il y a un certain nombre de séquences, il va falloir éclairer. Donc le 3e aspect, c'est l'aspect créatif.

Le cinéma a commencé à vouloir ne plus éclairer, c'étaient des courants naturalistes. Après la nouvelle vague, après la fin des années 70, c'est revenu au goût du jour avec les caméras numériques qui sont très sensibles. On se pose de nouveau la question, mais à quoi ça sert ?

Simplement éclairer, c'est cette manière de transformer le réel pour entrer dans une vision du de fiction.

Ça a beau être une évidence quand on est en extérieur jour, on peut éclairer, mais c'est beaucoup plus lourd et compliqué de modifier l'éclairage naturel pour créer quelque chose ! C'est plus compliqué parce que la quantité d'éclairage que nous donne le jour est très forte.

Donc pour s'accorder à ce genre de lumière, il faut être beaucoup plus puissant. Des grosses installations.

En revanche de nuit, on revient premièrement à une chose qui est la nécessité d'éclairer cet éclairage n'a pas une référence naturelle. Donc la nuit est le monde des sources artificielles. Et donc c'est très rare de voir des séquences naturalistes de nuit au cinéma ; c'est ce qui hantent beaucoup les chefs opérateurs : la nuit au cinéma, ce quoi ?

Éric Gauthier, un grand de chez Fox, essaye d'utiliser l'étalonnage numérique pour proposer sa vision de L'effet nuit. Pour moi, la nuit en termes de lumière, forcément une vision un petit peu onirique, c'est -à -dire que la la nuit, c'est aussi une incarnation du cinéma, c'est la période où on rêve, ça a plusieurs caractéristiques pour moi du cinéma de fiction. La lumière artificielle, la notion de rêve.

Le rapport au temps est très différent de celui du jour. La journée on est très conscient de l'heure. La nuit, l'abolition de la lumière naturelle est aussi l'abolition du

temps. Si je me réveille en pleine journée assez rapidement, je vais savoir à quel moment de la journée je suis. Si je me réveille au milieu de la nuit.

Je ne sais pas si je suis au début de la nuit ou à la fin. Donc il n'y a plus de chronologie de la nuit. C'est cette temporalité élastique qui correspond à la manière dont on a de la ressentir, c'est vraiment exactement ce qu'est un film.

Et sans doute aussi le 3e point, qui est la notion du noir, d'obscurité, qui est propice au canevas de l'imagination. Dans la journée, tout nous est donné à voir, tout est vu, il n'y a pas grand chose à imaginer. La nuit, toutes les zones sombres sont des zones où on peut projeter des choses. C'est une vision idéalisée.

- **C'est très intéressant merci, tu viens de m'aider à décortiquer encore certaines choses sur le nocturne. Je vais donc regrouper mes deux prochaines questions, qui se centrent vraiment sur la notion de photo cinématographique ou ciné-photographie comme je l'appelle. Penses-tu qu'il existe des éléments qui permettent de doter une photo de cinématographie ? Et puis après, il y avait l'autre question qui était particulièrement sur les lieux, est ce que selon toi il y a des lieux cinématographiques en particulier ?**

Je pense qu'il y a quand même des recettes qui font un plan de cinéma. Il y a quelques recettes qui ne compilent pas tout ce qu'est l'essence du cinéma, mais qui font largement pencher dans une esthétique cinématographique. Et pour moi, il y a quand même pas mal de recettes : la manière d'organiser les compositions de plan avec une focale un peu longue, des éléments qui vont être un petit peu flous devant... ça, ce sont des choses qui sont un petit peu des recettes pour faire une image cinéma.

Pour faire américain, donc là par exemple, c'est Éric Rochon. En 1994, il a eu les moyens de réaliser un film plus ambitieux, et avec ce film donc, *les patriotes* avec Sandrine Kiberlain, c'est un film qui a vraiment vocation à avoir une image de film américain. Et c'est très intéressant de voir vraiment cette manière de filmer qui n'est pas un film à la française du tout. Notamment tous les intérieurs studios reconstruits et notamment pour des raisons de cadrage et de d'éloignement de la caméra pour utiliser des focales plus longues.

- **Pardon, je me permets juste de t'interrompre : quand tu dis qu'il a essayé de réaliser un film à la façon un peu américaine. C'est-à-dire, c'est cette façon d'utiliser les longues focales par exemple et les Américains, ils tournent pas mal comme ?**

Oui, oui, oui, C'est un peu l'esthétique longue focale et scope. Ce sont ces deux ingrédients qui à coup sûr ramènent vers le cinéma américain. Alors ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de contre-exemples, ça ne veut pas dire autrement, mais ces deux éléments qui font qu'on reconnaît assez rapidement.

Il y a une petite chose qui est quand même intéressante avec Spielberg, c'est que l'esthétique de film de Spielberg c'est vraiment la quintessence du cinéma moderne américain. Mais il a eu une période scope et une période sphérique.

Pour faire cinéma, il faut éclairer. On peut tout à fait faire des images cinématographiques en lumière naturelle, mais le fait d'éclairer va évidemment influencer beaucoup sur le fait de reconstruire un réel et qui va faire cinéma. Sans doute que le maquillage est aussi une part importante. Maintenant, je pense que la profondeur de champ fait aussi partie du truc.

- **Et pour la question des lieux ?**

Alors je dirais que la question des lieux est un petit peu incluse dans la notion des formats avec cette impossibilité, par exemple, au cinéma de montrer ce qu'en photo on monte par un cadrage vertical. Donc tous les lieux de hauteur.

Par exemple, sur des films, mettons en scope, pour montrer des environnements très hauts comme New York, on va voir un système de point de vue qui n'est pas évident d'avoir en photo. Parce que justement, on a d'autres possibilités plus simples.

Alors les lieux cinématographiques... Ça va être quand même souvent pour moi, des lieux stéréotypés, c'est-à-dire en gros Paris, tout ce qui est stéréotypé, oui. C'est un peu la poule et l'œuf, c'est-à-dire que ce sont les films qui créent ces stéréotypes, mais ce sont aussi ces stéréotypes qui créent les films.

Ensuite, ça va être les lieux qui ont une géométrie marquée, tout ce qui est architecture et perspectives. Tout ce qui, par un mouvement de caméra, va pouvoir mettre en œuvre des variations de perspectives qui sont mises en mouvement à travers un mouvement d'appareil, c'est-à-dire un mouvement de grue par exemple.

C'est une jubilation pour l'œil qui est une partie du plaisir cinématographique : avoir des variations de perspective lors d'un mouvement d'appareil, ça c'est quelque chose qui est assez extraordinaire et qui est à proprement parler cinématographique. Et la preuve, c'est que dans la vie réelle, quand on rencontre ce genre de cas de figure dans la vie réelle, dans le train, on regarde à la fenêtre, du coup on a un travelling latéral ; on est sur un escalator et puis on regarde tout. Et bien tout de suite il y a un filtre cinéma qui rentre dans notre conscience.

- **Totalement, pour peu qu'on ait un peu de musique dans les oreilles, c'est parti là.**

Absolument, absolument. La bande sonore, tu as tout à fait raison. Donc je dirais ces lieux-là, et du coup ça fait qu'il y a des lieux qui reviennent notamment, je pense par exemple à des lieux espagnols qui ont été utilisés énormément parce qu'ils convoquent l'image de l'Arizona américaine. Certaines régions de l'Espagne où on va trouver ce côté très horizontal. Il y a ce côté très horizontal. Il fait cinéma à cause du format scope. Il y a quand même pas mal de choses liées, pour moi, au format large. Ça me fait penser au travail de Ricardo Bofill à Noisy-Le-Grand, c'est une architecture cinématographique. Tu as eu l'extraordinaire *Brazil* de Terry Gilliam, j'ai dit extraordinaire parce que c'est un film qui est entièrement fabriqué. Fiction totale ! Et quand on entre pour la première fois dans le véritable lieu qui est le Palatino et bien on se dit mais en fait il y a certains plans du film qui nécessitent O tru-cage ! Il a juste posé sa caméra dans ce lieu.

- **Ce qui m'amène à poser une autre question sur le scope dont on a parlé tout du long. Vraiment sur la partie esthétique, qu'est-ce que tu penses que ça peut apporter esthétiquement et notamment pourquoi pas en photographie ? C'est vrai que moi ça m'a intéressé pas mal par rapport à l'apport esthétique que les optiques peuvent offrir, c'est assez intéressant.**

Je pense dans les années 70/80, une manière de dire ce qu'on avait du mal à définir tout à l'heure, c'est à dire "quelque chose de cinéma", et bien c'était de dire quelque chose de cinémascope. Et c'était l'argument de vente des années 70, même des années 80 : film en cinémascope on sait qu'on va avoir du bon cinéma.

Historiquement, c'est cet élargissement du format puis la question des optiques. Sur la question du format, il existe en photo quelque chose qui pourrait se rapprocher et qui sont les appareils photos panoramiques, dont certains ne sont pas forcément utilisés avec des focales grand angle, je pensais à un appareil Fuj.

Il y a eu des procédés en photo qui sont en format large, la plupart du temps, ces procédés se cantonnent au paysage. Et c'est vrai qu'il est assez rare en photo d'utiliser des ratios larges pour autre chose que les paysages.

Alors que finalement, imaginons qu'on utilise une focale un peu longue/moyenne longue avec ce ratio-là : et là tout de suite on fait du cinéma ; mais là encore ça ne correspond pas tellement à des utilisations de photographes. Alors pour revenir sur la question des optiques, c'est un sujet brûlant qui a beaucoup de contradictions actuellement. La question de faire des images de cinéma pas cher, entre guillemets, brûle l'esprit de beaucoup de gens qui ont envie de savoir comment faire. Énormément de choses contradictoires autour des procédés scope.

Comme il y a actuellement sur les optiques sphériques, c'est les même 2 mouvements contradictoires qui arrivent : d'un côté il y a un mouvement historique qui est le mouvement d'amélioration technique, donc là on va dire que je situe ça grosso modo entre 2000 et 2010. On est à la fin de cette démarche qui a irrigué plus d'un siècle de cinéma, qui est faire la meilleure optique d'un point de vue technique d'un point de vue optique, d'un point de vue *Pascal Martin*.

Dans les optiques sphériques, on a les master prime qui sont les optiques sphériques, sans doute les mieux corrigées.

Et on peut dire qu'à partir de là, on a rarement fait des optiques techniquement meilleures, peut-être parfois mais on arrive à une sorte de palier. Et puis, on a la même chose sur l'autre école d'optique, les optiques avec une anamorphose.

On a des outils qui sont historiquement beaucoup plus entachés de défaut, beaucoup plus contraignants. Mais à cette période-là, on arrive à proposer des optiques qui ont beaucoup moins de défauts que des séries antérieures, et en gros à partir de 2010 il y a une sorte de consensus sur le fait que ce n'est pas ce qu'on cherche en tant que chef opérateur. Et donc tout d'un coup, il y a un, il y a un revirement chez les fabricants d'optique pour essayer de comprendre ce que veulent les chefs opérateurs, et ce qu'ils veulent, ce ne sont pas des optiques parfaites, ce sont des optiques qui ont du caractère. Ce caractère, on l'a dans les optiques Prime. Donc, à partir de là, il va y avoir un grand engouement sur les objets vintage qui était déjà utilisés de longue date, mais qui là, on demande de fabriquer des optiques, qui ont des caractéristiques vintages, donc là il y a une vraie nouveauté. Et sur le scope, on va avoir la même chose, c'est à dire d'un côté une école qui est celle de faire l'optique scope avec le moins de défauts possibles et de l'autre, une école qui, à

rebours de ça, va essayer de cultiver, de se dire, mais c'est quoi les défauts scopes et les utilisent pour faire une esthétique.

Alors ça va donner lieu à des optiques Angénieux. Angénieux fabrique des zooms scope dont il est presque difficile de voir qu'elles ont des défauts. En plus de ça, elles sont dans un très petit gabarit. Elles sont très peu encombrantes.

Il y a une autre marque, Scorpio, une marque espagnole qui va aussi fabriquer des optiques scopes assez avec un assez faible encombrement et avec des zooms scope qui sont assez impressionnants car peu de défauts.

Et alors petite anecdote, dans l'une de ces optiques scope il y a un truc très intéressant qui est qu'ils ont voulu corriger l'un des défauts du scope, qui est le bokeh ovoïde. Et donc ils se sont dit, si on fabrique un diaphragme qui a non plus une circulaire mais une ovale dans la direction opposée alors par l'anamorphose, ça va devenir un cercle. Donc ils ont mis des Iris ovoïdes pour que, après anamorphose, on ait des bokeh circulaires.

Donc ils ont fait 2 optiques scopes en minimisant le plus possible tous les défauts optiques du scope. Donc ça c'est une école.

Et puis, à l'opposé, il y a celles qui, dont j'en parle en général, qui sont celles qu'on aime bien. Dans les années 90 et 2000, on va avoir des chefs opérateurs américains qui se réfèrent constamment aux mêmes optiques qui sont des vieilles optiques, la série C. de Panavision qui est le vrai ambassadeur du scope,

J'ai vu d'ailleurs que qu'il y avait des chefs américains, qui notaient même les numéros de série de l'optique pour avoir toujours exactement la même de chez Panavision tellement ils y étaient attachés.

C'est aussi parce que ce sont des séries beaucoup plus rares et en termes de fabrication, beaucoup moins sérielles. Donc certaines peuvent avoir certains aspects plus intéressants que d'autres. Panavision d'année en année, a refait de nouvelles séries pour s'améliorer. Mais bizarrement les chefs se sont mis à vouloir d'anciennes séries, elles ont tout le temps été redemandées, notamment par les plus grands ambassadeurs de cette imagerie hollywoodienne moderne, qui sont notamment le chef-op de Spielberg qui va beaucoup avoir recours à ça mais pas mal d'autres chefs américains qui vont vouloir ces anciennes séries et dans le *American Cinematographer* on a fréquemment des chefs qui parlent de ces de séries-là et qui les préfèrent à des séries plus modernes, mais qui ont moins de défauts.

L'époque moderne, c'est une époque où on va utiliser des systèmes cylindriques anamorphique dans des optiques pour les défauts qu'ils amènent puisque il n'y a plus aucune nécessité depuis bien longtemps d'utiliser ce procédé.

Il y a des choses très bizarres qui apparaissent puisqu' on développe de nouveaux systèmes, avec des anamorphoses qui n'ont plus des rapports 2 donc là il y a des rapports x1,3, x1,5.

Donc je dirais qu'actuellement, il y a une recherche de trouver : quels effets scope on aime, quelles imperfections est capable de d'accepter. Parce qu'il y a quand même une évolution des spectateurs qui sont de plus en plus habitués des images assez piquées et de qualité. Donc il y a quand même certains défauts scopes qui sont durs à accepter.

Pourquoi on aime bien avoir des photos qui ont une faible profondeur de champ ? En termes de mise en scène, c'est qu'elle conduit le regard. Une 2e chose en effet, c'est que ça va naturellement diffuser les choses comme les carnations, ça va créer de jolis effets dégradés qui emmène un peu vers une vision graphique où chose

s'éloigne du réel documentaire pour amener vers quelque chose d'un petit peu sublimé.

Il y a des photographes qui veulent la perfection partout, ne comprennent pas les défauts. Par exemple, si on regarde les sites notent les objectifs, la plupart continuent de juger négativement, par exemple, l'effet de vignettage.

Des 50mm vignette, ce sont des outils qui sont conçus pour le portrait et qu'on veut, en les concevant, garder ce vignettage mais les sites de tests continuent de noter le vignettage. Si l'objectif coûte 2000€, comment ça se fait ? C'est parce que c'est voulu, donc il y a une question de culture, d'esthétique derrière, oui. Donc ça tu as dû lire pas mal de choses, mais grosso modo.

Le scope fait partie de cette école de l'esthétique cinéma technique : des défauts objectivement techniques ont été magnifiés par des films. Ces films, on les a aimés et du coup, on associe ses défauts techniques à des qualités esthétiques. C'est bête mais c'est vraiment ça et donc il y a des défauts qui sont vraiment manifestes et pourtant on les aime parce qu'on les a vu dans des films géniaux.

Et du coup, il y a vraiment une sorte de dichotomie entre une image un peu stérile sur laquelle on monte des bêtises et puis une image magnifiée qui est l'image qui nous montre des choses magnifiques qui font que pendant 2h on en a plein la vue : tu vas retrouver donc tous les trucs classiques, qui sont les raies bleues horizontales, les défauts de netteté en bas de l'image sur les focales moyennes à longues, cette difficulté d'avoir une correction de la géométrie sur focales, un petit peu larges avec par contre qui n'est pas complètement résolu... Sur des focales un petit peu larges, notamment Yves Agostini qui est donc l'un des plus grands du cinéma français, il avait coutume de dire qu'il fallait voir les focales en scope comme deux optiques sphériques.

Chaque plan de la profondeur est marqué par une qualité flouet assez différente et qui est encore plus marquée. Aussi, un côté élastique de l'image qui s'étire en vertical ou en horizontal selon quand on sort de la zone de netteté, cette manière qu'à la texture de l'image de d'être comme une sorte de guimauve, c'est assez fascinant, assez beau à voir.

Et puis, globalement, c'est vrai que ce sont des optiques qui prennent plus les *flare*, les aberrations.

Chez Scorpio on a les scope ou scope mini, des optiques beaucoup plus petites. Mais du coup, les gens se sont demandé, mais comment ils ont fait ? Alors comment ils ont fait ? Tout simplement, ils ont fait des optiques sphériques, ils ont repris l'idée du diaphragme elliptique pour créer des bokeh's ovoïdes. Ce qui est intéressant, c'est qu'avec le même détail technique, un diaphragme ovoïde,

Les uns vont corriger les défauts du scope, les autres vont en créer sur des optiques sphériques. Donc on est vraiment dans un grand écart. C'est quelque chose d'assez magistral. Et pour terminer, je dirais que s'il y a une voix un petit peu fructueuse que tu peux envisager, je dirais qu'en gros il y a dans le cinéma, 3 grandes familles scopes. L'héritière du scope américain, une seconde famille qui est venue après, qui est la famille « bidouille », venue des Italiens, Techno Vision. Dans les années 80, c'est une firme qui s'est dit, "mais je vais essayer de bidouiller des systèmes anamorphiques sur des séries sphériques !" Donc on a commencé à faire ça, on a appelé ça, les séries techno scope. Donc ce sont un petit peu des bricolages mais institutionnalisés, on va dire. Après est venu Vantage avec des systèmes d'ingénieur, de super pros qui ont fait des optiques très belles mais qui n'ont pas énormément

d'âme. Elles sont plutôt très réussies techniquement mais qui n'ont pas énormément contact y a une série qui est intéressante, qui s'appelle HAWK V-LITE VINTAGE '74. Ils ont pris une seule une série, et ils nous en ont dégradé certains aspects pour lui donner un look années 70. Et ça, c'est une optique qui était utilisée par le chef de Spielberg sur le pont des espions. Essentiellement on va travailler sur le fait de dégrader les anti-reflets pour laisser plus de *flare* à l'intérieur de l'optique. Plus de reflets parasites qui vont rebondir à l'intérieur de l'optique qui vont dégrader l'image et le contraste. Cela va donner une l'image plus douce des couleurs moins vibrantes.

Et actuellement, on essaie de dégrader, d'avoir recours à des anti-reflets moins performants ou pas d'anti-reflets dans certains cas.

On va même trouver des fabricants qui proposent des optiques parfaites mais qu'on peut dégrader : il est possible de changer certaines lentilles ou de rajouter des compléments qui vont venir rajouter un petit peu de ce goût scope. On peut dire que les optiques qui ont une esthétique scope sont celles qui sont caractérisées par un bloc anamorphique avant. On peut mettre le bloc aussi au centre, dans ce cas-là, avoir nettement moins d'éléments esthétiques techniques dus à ça. Et puis on peut le mettre à l'arrière et dans ce cas-là c'est quasiment, on ne voit pas beaucoup de détail, pas beaucoup de différence. Tu cites Reed Morano en effet elle est tout à fait intéressante, aux États-Unis ils sont quand même assez nombreux à aimer cet effet. C'est intéressant de voir que quand on commence à connaître les effets du scope, et bien en revoyant des films des années 80, on le retrouve vraiment. On pourrait presque citer la focale dans certains films parce qu'on voit vraiment, notamment les plans un peu longues focales, qui ont le haut ou le bas de l'image jamais net.

- **La dernière chose que je souhaitais aborder était le hors champ, le regard des personnages hors champ...**

Oui, c'est intéressant le ressort du hors-champ. En effet, il y a des points communs en effet parce que ça met en route l'imagination.

Mais avec cette différence que la photo se suffit à elle-même quand le plan du film est articulé à l'intérieur d'un ensemble de narration, d'un ensemble logique d'ensemble artistique qui va faire qu'il y a énormément plus de possibilités au cinéma ce qui ne diminue pas ce qu'on fait en photo mais y a il y a un petit peu moins de perspective du hors-champ.

Si tu veux, moi, je pense que l'une des manières de faire une image cinéma, c'est une image qui est une narration visuelle. Et donc c'est vrai que finalement, si je regarde une image photo, je vais avoir des images qui n'ont pas de narration visuelle pour moi. Par exemple, un portrait photo. Et puis après je vais avoir les 2 types de narration qu'on a au cinéma, c'est à dire la narration documentaire, c'est à dire l'image journalistique, et ça ce sont les grands photojournalistes : une photo vous pose une situation parce que d'un coup on va, on va tout comprendre, une situation et tous les éléments sont posés. Et de l'autre côté, il va avoir ces images très construites avec de la narration visuelle et ça, incontestablement dans les éléments narratifs visuels on a des perspectives, différentes choses, on a les regards et les regards des personnages vont forcément appeler des regards à l'intérieur du cadre ou hors du cadre, hors-champ. Donc c'est sûr que c'est par le regard qu'on

va amener énormément de narration à une scène. On peut très bien avoir des paysages urbains sans regard, sans personnes qui racontent aussi des choses !