

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP12 – 93213 La Plaine St Denis

33(0)1.84.67.00.01

www.ens-louis-lumiere.fr

LES IMAGES DE L'ESPACE INTIME

VERS UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE INTIME AU CINÉMA

MÉMOIRE DE RECHERCHE DE LUCAS PLANÇON

Spécialité Cinéma 2014 - 2017

Soutenance : Juin 2017

Accompagné de la partie pratique intitulée : *Seuls*

Directrice de mémoire externe : Sabine Lancelin, directrice de la photographie

Directeur de mémoire interne : John Lvoff, DFI Responsable cinéma

Coordinateur des mémoires : David Faroult

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP12 – 93213 La Plaine St Denis

33(0)1.84.67.00.01

www.ens-louis-lumière.fr

LES IMAGES DE L'ESPACE INTIME

VERS UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE INTIME AU CINÉMA

MÉMOIRE DE RECHERCHE DE LUCAS PLANÇON

Spécialité Cinéma 2014 - 2017

Soutenance : Juin 2017

Accompagné de la partie pratique intitulée : *Seuls*

Directrice de mémoire externe : Sabine Lancelin, directrice de la photographie

Directeur de mémoire interne : John Lvoff, DFI Responsable cinéma

Coordinateur des mémoires : David Faroult

REMERCIEMENTS

Sabine Lancelin et John Lvoff

Giusy Pisano

Françoise Baranger

Marie-Odile Plançon

Margaux Folléa

Mathilde Neau

Etienne Suffert

Cyril Battarel

Lucas Salvador

Joséphine Stephenson

Didier Nové

Laurent Stehlin

Veronique Lorin

Les étudiants des promotions 2017 et 2018.

RÉSUMÉ

Il est des espaces qui sont liés à notre intimité. Parce qu'ils ont intégré notre mémoire, parce qu'ils assurent notre protection des regards, ou qu'ils sont reposants et nous invitent à la pensée. Ils peuvent se trouver en différentes situations, privées ou publiques, et sont toujours l'expression d'une subjectivité. Certaines images que nous avons de ces espaces nous sont communes et le cinéma tente de les éveiller en nous. Gaston Bachelard a proposé dans sa *Poétique de l'espace* d'étudier ces images d'intimité, il en retrace l'évocation dans la littérature et la poésie, nous irons trouver ces images dans le cinéma. L'espace intime est naturellement lié à notre espace privé. Le souvenir de la maison d'enfance éveille en nous des sensations que le cinéma travaille grâce à ce langage qui lui est propre. Nous nous intéresserons spécifiquement à l'étude des lumières naturelles qui décrivent nos espaces. Parce que les oppositions public/privé ou intérieur/extérieur ne servent pas la détermination de l'espace intime, nous proposerons que c'est par son climat lumineux qu'un espace dévoilera sa vocation à être intime.

MOTS CLÉS

Images – Espace – Intimité – Espace intime – Lumière naturelle – Poétique - Cinéma

ABSTRACT

There are spaces which are a part of our intimacy. Because they have integrated our memory, because they protect us from the gaze outside, or because they are peaceful and induce thought. They can appear in various situations, private or public, but are always the expression of subjectivity. There are, however, universal images that cinema tries to awaken in all of us. Gaston Bachelard strived to study these images of intimacy in *Poétique de l'espace*. He looks for its evocation in literature and poetry, we will look for it in cinema. The intimate space is naturally bound to our private space such as our house, or our room. The memory of our childhood house awakens in us feelings that cinema manages through its specific language. We will study natural lights that describe these spaces. As the opposition between in and out, public and private does not determine the characterization of an intimate space, we propose that only the lighting environment itself may reveal the intimacy of a space.

KEYWORDS

Images – Space – Intimacy – Intimate space – Natural light – Poetry - Cinema

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
--------------	----

PARTIE I : L'ESPACE PRIVÉ	15
----------------------------------	-----------

Chapitre 1 : La maison onirique	18
<i>La maison d'enfance</i>	18
<i>L'héritage historique</i>	19
<i>Le refuge</i>	22
<i>La chaleur de l'intérieur</i>	23
Chapitre 2 : Le point de vue	24
<i>La représentation de l'acte sexuel</i>	24
<i>Le plan zénithal</i>	26
<i>Le plan fixe</i>	29
<i>L'image subjective</i>	30
Chapitre 3 : L'espace mental	33
<i>Le rêve chez Leos Carax</i>	33
<i>Le rêve chez Michel Gondry</i>	35
<i>Suggérer la conscience</i>	38

PARTIE II : L'ESPACE PUBLIC	43
------------------------------------	-----------

Chapitre 1 : L'abstraction des corps	45
<i>Isoler les corps</i>	45
<i>Le son, facteur d'intimité</i>	49
<i>L'exemple du Garçu</i>	51
Chapitre 2 : L'intime et l'immense	53
<i>Le Sublime et Terrence Malick</i>	54
<i>Zabriskie Point : l'homme et la nature</i>	57
<i>Rassembler l'intime et l'immense</i>	59
Chapitre 3 : l'apesanteur	62
<i>La Légèreté</i>	62
<i>Le Vide</i>	64
<i>Le Milieu sous-marin</i>	66
<i>Les mouvements de caméra</i>	67

PARTIE III :	
LA LUMIÈRE NATURELLE,	
UN CLIMAT D'INTIMITÉ	73
Chapitre 1 : La lumière solaire	76
<i>Extérieur</i>	76
<i>Intérieur</i>	79
Chapitre 2 : La lumière artificielle	84
<i>Les lampes</i>	85
<i>Le réalisme</i>	90
<i>L'obscurité</i>	91
Chapitre 3 : L'espace lumineux	93
<i>Le contraste</i>	94
<i>Le feu</i>	96
<i>Le brouillard</i>	97
<i>Matérialisation de la lumière</i>	100
CONCLUSION	105
FILMOGRAPHIE	109
BIBLIOGRAPHIE	111
TABLE DES ILLUSTRATIONS	113
DOSSIER PPM	115

« *L'intimité est une forme simple et familière de la poésie qui se plaît surtout dans les milieux paisibles et favorables au recueillement.*¹ »

¹ Janssens, René, *Les peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle société d'éditions, 1934, p.7

INTRODUCTION

La définition de l'intime de Jean Baudrillard, s'oppose à une approche stricte de ce terme : « *L'intime n'est ni un concept ni une notion théorique, c'est un mot chargé d'affect, de vécu.* »² Voilà tout d'abord une expression du lien de l'intime avec l'intériorité des êtres. Le « vécu » renvoie à nos propres souvenirs, l'« affect » à nos sentiments. Ce que Baudrillard décrit ici, c'est la force subjective de l'idée de l'intimité. Il écrit aussi : « *L'intime est quelque chose de doux, de poétique, dont on aurait éliminé la violence de l'extériorité, de l'objectivité, de la vérité, un partage, une complicité en douceur.* » Jean Baudrillard envisage l'intime comme une idée positive, ou du moins dénuée de violence. De même, nous partagerons l'image proposée par Baudrillard d'une intimité paisible.

Il est intéressant de relever dans la citation de Baudrillard l'association de la violence avec l'extériorité, un espace précis. L'intime se trouverait alors essentiellement en intérieur ? Très vite, lorsque nous abordons les questions de l'intimité, des considérations spatiales sont présentes.

Étymologiquement, l'intime est ce que nous avons de plus profond en nous (*intimus* en latin se traduit par « *le plus en dedans, le plus à l'intérieur* »³). L'intimité peut donc faire référence à nos émotions, nos souvenirs, nos fantasmes. De plus, l'étymologie nous apprend que la considération spatiale est indissociable de l'intimité. *Intimus* est un superlatif : c'est le plus à l'intérieur. L'intimité est donc en soi un espace mental, qui nous appartient mais qu'il nous est possible de partager avec d'autres : être intime avec. Cet espace immatériel se retrouve de manière concrète dans ces espaces, ces lieux, que nous qualifions d'intimes.

Un espace intime peut être apprécié de différentes manières. Il peut s'agir d'un lieu avec lequel nous sommes intimes, c'est à dire que nous vivons en et avec lui des moments dits de notre vie privée (salle de bain, chambre). Déjà, l'opposition entre l'espace public et l'espace privé semble être déterminante dans la définition de l'espace intime. Il peut également s'agir de lieux qui

² Baudrillard, Jean, « La sphère enchantée de l'intime », *L'intime protégé, dévoilé, exhibé*, Revue *Autrement*, n°81, juin 1986.

³ Gaffiot, Félix et Flobert Pierre, *Le Gaffiot*, dictionnaire français/latin, Hachette Education, août 2001.

nous invitent à l'introspection, à la réflexion, qui permettent ce lien évoqué entre l'espace concret et l'espace mental. Enfin, cet espace peut même être la manifestation concrète de l'espace mental. Celui-ci ne pouvant être visualisé, l'art est un moyen de le représenter.

Si l'intime témoigne de la subjectivité d'un homme, comment proposer une étude de l'espace intime qui soit, bien qu'appuyée sur des œuvres d'arts, théorique et un tant soit peu objective ?

D'où la volonté d'étudier les images de l'espace intime au cinéma. Ce terme d'image est associé à plusieurs définitions dont nous en retiendrons certaines. La première étant la plus commune dans la théorie de l'art, il s'agit d' « *une représentation ou reproduction d'un objet ou d'une figure dans les arts graphiques et plastiques* »⁴, la seconde : « *symbole ou représentation immatérielle d'une réalité invisible ou abstraite* » en lien avec une troisième définition : « *Représentation mentale élaborée à partir d'une perception antérieure* ». Il s'agira d'abord d'étudier en effet des considérations techniques propres à la fabrication d'une image au cinéma. Mais nous verrons aussi que le cinéma est un excellent medium dans la représentation de ces images d'espace intime. Car si ces espaces intimes sont subjectifs et donc absolument propres à notre perception et à notre histoire, les images que nous avons de l'espace intime peuvent être partagées, voire universelles. Il semble par exemple que la salle de cinéma elle-même reprend les codes de l'espace intime : la lumière y est tamisée, les textures y sont douces et calfeutrées, c'est un lieu où nous pouvons exprimer nos émotions, mais aussi ressentir des bouleversements intérieurs.

Toute notre réflexion dans ce mémoire sera donc portée par cette idée que le cinéma crée des images d'espace intime qui font écho aux images que nous portons intérieurement. La pensée de Gaston Bachelard sera une référence essentielle car son auteur s'emploie à l'analyse des images poétiques de ces espaces en lien avec notre histoire personnelle. Sa méthode, qui consiste à s'appuyer sur un grand nombre d'œuvres d'époques et de genres différents, a inspiré notre méthode de recherche.

⁴ *Le grand Larousse illustré* édition 2017, Collectif d'auteurs, paru le 11 juillet 2016, Editions Larousse.

Nous discuterons d'abord de cet ensemble d'espaces qui nous semblent naturellement intime : l'espace privé. La maison d'enfance, la chambre, sont des lieux faisant appel à nos émotions, nos souvenirs. Quels sont les moyens techniques du cinéma de recréer ces lieux qui nous sont chers ? Nous verrons que cela peut se faire en faisant appel à des images communes, qui éveillent en nous un sentiment d'intimité. De même, des choix techniques tels que les couleurs, les textures peuvent affirmer une esthétique intimiste. Selon Daniel Madelénat, il s'agit d'une « *esthétique qui valorise les liens que l'artiste noue avec son environnement journalier* »⁵. Il s'agit donc d'une intention de mettre en scène des éléments ordinaires, à travers un point de vue subjectif. L'intimisme n'est donc pas le cœur de notre sujet mais une déclinaison. Nous concluons cette partie sur l'espace privé en nous intéressant à l'espace de notre conscience, intimité de l'esprit. La pensée, le rêve, seront envisagés comme étant les éléments d'un lieu abstrait que le cinéma sera capable de représenter, ou du moins de suggérer.

Puis, notre recherche nous mènera à la considération de l'espace public. L'intimité ne semble naturellement pas liée à cet environnement mais il s'agira de montrer que cela peut être le cas. A travers l'étude de moyens techniques de l'image et du son, l'espace public se révélera être aussi un lieu d'intimité. Que ce soit par la création d'un nouvel espace au sein même de ce lieu, ou par la recherche du caractère intime d'un tel environnement. Nous étudierons enfin ces espaces dans lesquels l'Homme se trouve libéré de la pesanteur, tels que le vide, le milieu sous-marin... L'homme peut alors être confronté à une expérience proche de celle de l'enfant in utero, mais aussi être plongé dans une atmosphère surréaliste, invitant à la rêverie.

Si la considération de l'espace privé/public ou intérieur/extérieur ne conditionne pas l'intime, c'est bien qu'il n'existe pas d'espace intime mais des climats, des atmosphères, que les images participent à véhiculer. En étudiant les ambiances lumineuses qui conditionnent les différents espaces de notre environnement, il s'agira de comprendre quelles sont les origines du sentiment d'intimité qu'un lieu peut nous inspirer par son climat lumineux et comment reproduire ce climat par les techniques dont nous disposons. Nous nous emploierons à comprendre quelles sont les puissances intimes qui animent la lumière du soleil ou bien la lumière des lampes qui habillent nos intérieurs. En fin de partie, nous proposerons une

⁵ Madelénat, Daniel, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

réflexion autour de ces espaces dont la forme est elle même composée de lumière. Par l'étude de ces atmosphères lumineuses, nous apprendrons à composer des images d'intimité à partir de notre environnement naturel.

PARTIE I :
L' ESPACE PRIVÉ

L'espace intime semble être profondément en lien avec l'idée d'espace privé. L'intimité est exclusivement personnelle, et elle est inaccessible aux autres à moins de les y inviter, comme dans un champ privé. Quels sont les moyens du cinéma de rendre tangible ce sentiment d'intimité que l'on peut ressentir dans notre propre appartement ? Cela peut se manifester selon différentes impressions. Il peut s'agir d'un sentiment d'accéder à l'intimité de l'habitant des lieux, comme d'une projection de l'intimité du spectateur sur le sujet, sur l'espace. C'est par des images qui ont un pouvoir d'évocation important que le film peut avoir cette influence sur le spectateur. Il s'agira de voir dans cette première partie quelles sont ces différentes images d'espace et de lieux qui provoquent chez le public un sentiment d'intimité, et pour quelles raisons.

Nous étudierons d'abord le thème de la maison, et particulièrement la maison d'enfance, une image à la puissance d'évocation forte, parce qu'elle marque chacun d'entre nous. Bachelard considère que le souvenir de la maison d'enfance est bâti sur une image plus large qui est celle de « *la maison onirique* ». ⁶ Cette image intime de la maison semble prendre racine dans les instincts qui déterminent notre besoin de protection, de chaleur, mais aussi dans notre humanité qui nous fait nous sentir appartenir à une histoire, à un milieu social. Et c'est le pouvoir d'évocation de cette image onirique qui rend le sentiment d'intimité.

La perception de l'intimité et de l'espace intime est extrêmement liée au point de vue adopté lors du procédé de filmage. Comment, lorsqu'on filme un lieu particulièrement privé, peut-on ressentir l'intimité de ce lieu et de son occupant sans être en position de voyeur. Nous entrerons donc dans la maison pour aller jusque dans la chambre, la salle de bain, et même le lit. Par l'analyse de différentes séquences dont la mise en scène met en exergue la question du point de vue dans ces lieux, nous verrons que le cinéma y démontre sa capacité à toucher les fantasmes du spectateur, celui-ci étant amené à projeter sa propre intimité, ses désirs, sur cet espace et/ou les personnages. Selon que le point de vue est celui du spectateur ou d'un autre personnage, la perception de l'intimité de l'espace est très différente.

⁶ Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Les massicotés, 1948, *Chapitre IV : La maison natale et la maison onirique*, p.109.

Enfin, nous étudierons un espace au paroxysme de l'intime, l'espace mental. Comment filmer la pensée, le rêve et ses espaces abstraits ? L'inconscient, représenté parfois comme étant souterrain, est un espace de liberté, et d'expression imagée de ces souvenirs, de ces fantasmes et donc un espace encore plus intime. Nous verrons que le cinéma sera apte à recréer cet espace, à le mettre en scène, mais aussi plus simplement à le suggérer.

Chapitre 1 :

La maison onirique

« Le monde réel s'efface d'un seul coup quand on va vivre dans la maison du souvenir. Que valent-elles les maisons de la rue, quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue, la maison où l'on a pris le sens de l'intimité ? Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, nous sommes, hélas ! sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique. »⁷

Gaston Bachelard décrit ici une image, heureuse, que nous conservons de notre maison d'enfance. Cette maison que nous ne reverrons plus, elle appartient désormais à notre imaginaire, c'est un espace intime perdu, qui n'est plus qu'une image d'espace intime. Il s'agit de cette image que le cinéma peut nous rappeler, faire vivre en nous et devant nous.

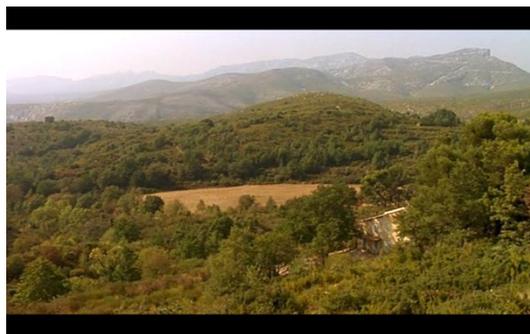
Marcel Pagnol a relaté ses souvenirs d'enfance dans une série de quatre romans dont deux ont fait l'objet d'une adaptation à l'écran. Ces films, destinés à un large public, ont été réalisés par Yves Robert en 1990. Reprenant des morceaux du texte narrés en voix off, ces œuvres me semblent fidèles à la prose de Pagnol et à ses passions. Le premier film de ce dyptique, *La Gloire de mon père*, décrit la naissance de Marcel, l'enfant bien élevé d'un instituteur et d'une couturière. Vivant à Marseille, le cœur du film a cependant lieu dans les collines de Provence où ses parents louent une villa esulée dans la colline, à proximité d'un village provençal. Le jeune garçon, urbain tombe amoureux de cette maison et des collines alentour : « Alors commencèrent les plus beaux jours de ma vie. La maison s'appelait la Bastide-Neuve, mais elle était neuve depuis bien longtemps. »⁸

Le film s'efforce d'illustrer ce bonheur, et de faire partager les souvenirs de Pagnol. Ceux-ci ont vocation à être universels : la description de torture de fourmis ou de bagarre avec un frère possède un grand pouvoir d'évocation. Le film s'ouvre avec des prises de vues aériennes des

⁷ *La Terre et les rêveries du repos*, ibid., p.110

⁸ Pagnol, Marcel *La gloire de mon père*, Paris, Editions de Fallois, éd.1988, par. 1957, p.99

collines, sous un ciel bleu, avec la musique exaltante de Vladimir Cosma qui vient souligner la beauté rude et exotique du paysage. Cette séquence de générique introduit le paysage idéalisé par Marcel Pagnol dans son livre. Alors qu'il s'agit d'un désert rocailleux, où presque rien ne pousse ; du point de vue de l'enfant c'est un terrain de jeu, d'aventures et de bonheur qui entoure la maison de leurs vacances. On la voit pour la première fois, après de nombreuses évocations, dans un plan qui exprime la beauté de l'endroit ainsi que son intimité.



La gloire de mon père,
Yves Robert, 1990

Cadrée ainsi, d'emblée la maison ne se remarque pas immédiatement. Sa place dans le paysage n'est pas la plus avantageuse car, ce n'est pas la maison qui est le sujet principal de son souvenir mais bien la maison dans la garrigue. Ce cadrage permet de démontrer la solitude des deux familles dans la maison : ils vivront ici coupés du monde, dans une intimité familiale parfaite. Ce plan est raccordé avec le suivant, dans lequel, à la tombée du jour, les deux familles dînent à l'extérieur, éclairés par la lampe tempête de Joseph, le père de Marcel. Cette image est elle aussi très évocatrice d'un souvenir heureux : le décor rustique de cette villa, dans une région où la chaleur permet de vivre en extérieur, le son venant soutenir cette idée par une importante présence des cigales, toujours liées aux vacances et à l'été. L'intimité familiale présentée sous un jour idéal.



La gloire de mon père, Yves Robert, 1990

Je tenais à commencer ce chapitre par une rapide étude de cette adaptation parce qu'elle cristallise cette idée de maison onirique par des images simples, accessibles et partagées. La villa dans l'esprit de Marcel est plus qu'un souvenir, elle est devenue une maison onirique.

Mia Hansen-Love a, elle aussi, cherché dans ses films à retrouver des espaces qui touchent à notre imaginaire, et notamment à nos souvenirs, qu'ils soient vrais ou faux, comme devenus lyriques avec le temps. La résidence secondaire, isolée dans la campagne est une image qui revient dans presque tous ses films. Ces décors naturels possèdent toujours le charme intime de la vie rurale, du retour à la nature : tous ses personnages sont urbains, comme Marcel Pagnol, et trouvent dans ces bâtisses rustiques une intimité perdue. Comme l'écrit Bachelard : « *notre rêverie veut sa maison de retraite et elle la veut pauvre et tranquille, isolée dans le vallon* »⁹



L'avenir, Mia Hansen-Love, 2016

⁹ *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p.114

Cette image, qui semble alors être l'expression d'une idéalisation de la ruralité par les urbains, renvoie à des images passées. Celui qui fantasme ces maisons fantasme la vie de ceux qui, il y a des centaines d'années, y vivaient, isolés du monde. C'est bien ce que semble exprimer le jeune Marcel, lorsqu'il décide de fuir le départ de la villa pour retourner à Marseille, il écrit une lettre à ses parents dans laquelle il dit vouloir devenir « *ermite* » et s'échappe par la fenêtre, tandis que la maison dort. C'est comme si le mythe du bon sauvage, cette pensée qui idéalise l'homme à l'état de nature, se reflétait dans les images de ces lieux.

Cette identification à l'histoire peut aussi se retrouver dans une autre forme : celle d'une appartenance à un milieu particulier. Dans les films de Mia Hansen Love, les maisons rurales isolées sont mises en opposition avec les résidences principales des personnages. Ceux-ci sont souvent issus du milieu intellectuel parisien et leurs intérieurs urbains décrivent cette volonté de la réalisatrice de les identifier comme venant de ce milieu. Que ce soit par une apparente culture (œuvres d'art, livres...) ou même par un style architectural (l'appartement de classe moyenne, le HLM, la maison de banlieue...). Alors, le spectateur sait qui sont ces personnages, et pourra s'identifier, fantasmer ces espaces.



Un amour de jeunesse
Mia Hansen-Love, 2010

Le film *Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin semble décrire le même milieu social que *Mia Hansen Love*, et l'un des décors a retenu mon attention. Il s'agit de la chambre de bonne dans laquelle emménage Paul lorsqu'il vient à Paris pour ses études. Ce jeune homme, beau parleur et bon penseur, quitte son Roubaix natal ainsi que sa petite amie, pour étudier l'ethnologie à La Sorbonne. La chambre pauvrete qui est la sienne, semble s'inscrire dans une imagerie du Paris des étudiants, artistes, poètes vivant dans la misère. Paul travaille jour et nuit, lit beaucoup dans les cafés, fume des cigarettes à sa fenêtre, de laquelle il voit la tour Eiffel. Paul Dedalus est le double d'Arnaud Desplechin qui a, lui aussi, quitté la région de Roubaix pour faire ses études à Paris. On peut penser alors, que cette chambre est l'image idéalisée, nostalgique, que le réalisateur garde de l'appartement de sa jeunesse.



Trois souvenirs de ma jeunesse,
Arnaud Desplechin, 2014

Cet appartement se distingue aussi par sa forme : sous les toits, modeste, il s'agit d'un petit endroit en hauteur, comme un nid. Nous retrouvons là l'image de l'ermite, solitaire qui se retire du monde dans sa hutte. C'est Bachelard qui guide notre réflexion vers cette idée de refuge, de nid : « *La hutte de l'ermite est l'antitype du monastère. Autour de cette solitude centrée rayonne un univers qui médite et qui prie, un univers hors de l'univers. La hutte ne peut recevoir aucune richesse* » de ce monde ». *Elle a une heureuse intensité de pauvreté. La hutte de l'ermite est une gloire de la pauvreté. De dépouillement en dépouillement, elle nous donne accès à l'absolu de refuge.* »¹⁰ C'est par le travail sur le décor, qui rend cet appartement insalubre mais charmant que cet espace déploie cet imaginaire de la précarité de l'espace intime.

¹⁰ Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige et Presses Universitaires de France, éd. 2005, par. 1957 p.48

Avec la notion de refuge, vient l'idée de protection offerte par l'intérieur, par la maison, face à l'extériorité hostile. « *Le nid est précaire et cependant il provoque en nous une rêverie de la sécurité. (...) Nous revivons, en une sorte de naïveté, l'instinct de l'oiseau.* »¹¹. Ce sentiment de protection peut aussi s'exprimer grâce à la distinction faite par la couleur entre l'extérieur et l'intérieur.

Le rôle des couleurs dans l'image de la maison est évoqué plusieurs fois par Gaston Bachelard qui écrit : « *l'intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant...* »¹². Dans cette idée de chaleur mais sans brûlures, on retrouve différentes fonctions de la maison intime ; d'abord, une volonté de protection. L'intérieur est sauf, contrairement à l'extérieur. Et cette opposition se retrouve souvent dans les images produites par le cinéma qui offrent à voir un intérieur chaud en contraste avec un extérieur froid. Cela permet de représenter cette force intime du chaud qui protège, qui rassure, et qui fait se fédérer les gens. Par l'étymologie, on se retrouve près du feu, c'est un foyer, et une maison est chaleureuse quand elle est accueillante. Il est intéressant de remarquer que cette idée de chaleur semble placer des cheminées dans toute maison, appartement. Bien qu'il n'existe que très peu d'intérieurs où la double fonction du feu (éclairant, réchauffant) soit toujours présente, cette évocation de l'image est touchante. C'est donc que cette image d'intérieur chaud renvoie, elle aussi, à des images passées, et éveille en nous un sentiment d'intimité lié à nos instincts.

Le cinéma use de ces images afin de créer une atmosphère intimiste, c'est à dire qu'il tient à placer le personnage et les spectateurs dans un espace intime paisible et rassurant.

¹¹ *Poétique de l'espace*, ibid., p.102

¹² *Poétique de l'espace*, ibid, p.52

Chapitre 2 :

Le point de vue

Il me semble que le point de vue adopté dans la mise en scène, c'est à dire la position de la caméra ainsi que la focale choisie pour décrire un espace, est primordial dans cette question de projection de nos désirs. C'est en plaçant le spectateur dans une position particulière, où il est d'autant plus présent dans l'action, que ce pouvoir d'évocation sera amplifié.

Le sexe est le témoignage physique de l'intimité partagée entre deux personnes. Par la nudité, l'affirmation de notre corps et de notre plaisir, nous nous libérons de notre espace intime physique afin d'affirmer la création d'un nouvel espace du couple. La question du point de vue est donc d'autant plus prégnante dans les cas de séquences de sexe car, à mon sens, la distinction entre le cinéma pornographique et celui de l'érotisme en dépend. Serge Tisseron, psychiatre et critique de cinéma, propose une définition de l'image pornographique qui repose sur ces deux principaux aspects : l'identification et le voyeurisme. « *Le spectateur d'une image pornographique s'imagine facilement à la place de l'un ou l'autre des protagonistes : voir une scène sexuelle, c'est -pour autant que notre morale l'accepte- avoir envie de l'accomplir. (...) il est voyeur parce qu'il se retrouve forcément dans la posture de l'enfant qu'il a été, imaginant ou plutôt tentant d'imaginer la relation sexuelle entre ses deux parents.* »¹³

Le film *La vie d'Adèle* réalisé par Abdellatif Kechiche montre une scène de sexe qui, par son point de vue, rejoint cette esthétique de la pornographie. Une surexposition de l'action place le spectateur en position de voyeur, sans lui laisser la possibilité de se raccrocher à un plaisir esthétique. On peut imaginer alors que le but serait de ne pas susciter d'autre plaisir, que celui d'assister à un acte sexuel.

Cette scène entre les deux personnages principaux intervient à la moitié du film environ et dure presque dix minutes. Très découpée, la séquence est dynamique, plusieurs axes de caméras ainsi que des panoramiques permettent d'accéder à différents points de vue. La lumière est

¹³ Tisseron, Serge, *Les pouvoirs de la pornographie : du porno chic au porno citoyen*, blog personnel, posté le 9 juin 2014.

directive et crue, on identifie plusieurs sources hors-champ, qui ne sont pas réalistes, d'autant plus que le décor est habillé de bougies. Il y a donc une intention de quitter le dispositif installé depuis le début par le film à l'image, soit un naturalisme franc : peu de maquillage, des gros plans peu valorisants.

La mise en scène ne présente pas d'intention esthétique : il s'agit de son direct et la temporalité de la séquence est proche du temps réel. Seule la photographie de cette séquence sort de cette intention naturaliste mais offre une autre possibilité : celle de voir. Elle semble avoir été pensée avec une volonté de tout montrer de manière presque anatomique.

De même, les points de vue adoptés sont originaux, la caméra n'est pas fixe, impliquant qu'on guide notre regard, qu'il y a une volonté de filmer telle ou telle partie du corps à cet instant. Les différentes positions de caméra permettent au spectateur de toujours se retrouver dans la situation, de collecter un maximum d'informations spatiales pour ne jamais se perdre, voire rester concentré. Plus encore, le choix de focales moyennes donne une sensation de proximité physique du regard tout en reserrant le cadre sur l'action.

La situation n'est pas intime, mais privée, personnelle. L'intimité est rompue par ce regard, par cette mise en scène.



La vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2,
Abdellatif Kechiche, 2013



La vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2
Abdellatif Kechiche, 2013

Il est intéressant de noter l'utilisation du plan zénithal pour la description du lieu d'intimité qu'est le lit. Il est utilisé à plusieurs reprises dans le film *Love* de Gaspar Noé. On peut considérer ces scènes de sexe du point de vue zénithal, comme étant aussi l'expression d'un point de vue de voyeur. En effet, la position haute permet d'accéder à tout ce qui est visible, et rien n'est dissimulé au spectateur, qui assiste à des scènes proches d'une esthétique de la pornographie (un homme et deux femmes dont le physique correspondent aux attentes d'un amateur de X). Alors, on pourrait le rapprocher au sentiment créé par *La vie d'Adèle*. Malgré cela, un éclairage en clair-obscur donne à la scène des allures picturales, occultant certaines zones, ce qui permet ainsi à ces scènes de dépasser l'inspiration voyeuriste pour tendre vers un pur plaisir esthétique.

Ceci est soutenu par la bande sonore, passant du son direct à des musiques qui doivent émousser la sensibilité du spectateur. La différence semble alors se trouver dans la distinction entre le plaisir charnel, coupable et le simple plaisir du beau.



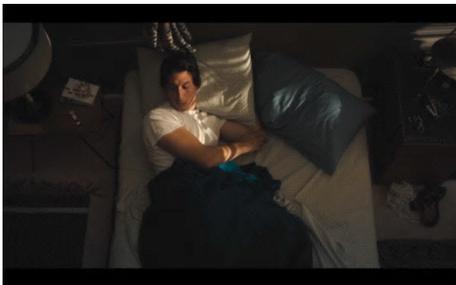
Love, Gaspar Noé, 2015

Il faut penser à ces plans en considérant que le film a été tourné en 3D. De plus, la 3D est telle que toute l'action se trouve dans l'espace situé derrière l'écran, en profondeur. Le relief, associé au plan zénithal, place le spectateur dans une situation bien particulière, toujours omnisciente mais assez réductrice du point de vue spatial. En effet, cette profondeur implique qu'il n'y ait pas de hors champ. Le spectateur voit tout, il n'y a rien d'autre. On peut parler d'un effet de boîte ou de tiroir. La sensation est la même que si vous observiez une boîte ouverte de haut. On peut rapprocher cette considération des théories de Gaston Bachelard qui parle du tiroir, de la boîte, comme d'un espace intime fantasmé¹⁴. Cet espace réduit conserve des secrets, il s'agit d'un lieu de notre profonde intimité. Filmer ces personnages faisant l'amour dans une image de boîte, nous renvoie à ce fantasme des choses cachées, secrètes, qui gisent au fond des tiroirs, et que la curiosité coupable nous pousse à découvrir.

Dans *Paterson* de Jim Jarmusch, on retrouve l'utilisation de ce plan zénithal au dessus du lit en ouverture de chaque journée. Ce film décrit la routine d'un couple à travers le point de vue de l'homme, poète amateur qui se passionne pour la vie de tous les jours. Le plan zénithal nous offre un point de vue omniscient sur le couple, dans son espace le plus intime. Visuellement, nous avons accès à l'intégralité de leur espace, ce qui nous permet de l'analyser. Comment se réveillent-ils ? dorment-ils l'un contre l'autre ? sont-ils habillés ou non ?

Ce plan, qui dévoile l'intimité du couple, invite le spectateur à mettre cette intimité dévoilée en comparaison avec la sienne. La réaction étant individuelle et personnelle, cela peut aller de l'envie à l'incompréhension de leurs habitudes de vie.

¹⁴ *Poétique de l'espace*, ibid., Chapitre III : Le tiroir, les coffres et les armoires



Paterson
Jim Jarmusch, 2016

Cette mise en scène du réveil est appuyée par un plan très particulier que l'on retrouve monté rapidement dans cette séquence répétée. Il s'agit du contre champ du plan zénithal. On peut supposer qu'il s'agit d'un plan subjectif de Paterson au réveil, qui a comme champ de vision la perspective des rideaux au-dessus du lit ainsi que le plafond. Ce point de vue sort du dispositif créé par la mise en scène. Le plan zénithal pour décrire l'espace du lit est un procédé fréquent, mais ce contre-champ injustifié l'est beaucoup moins. Il s'agit pourtant d'un point de vue que nous sommes tous amenés à avoir en nous réveillant, c'est donc une image marquante, la première de la journée. En plaçant directement le spectateur dans cette position, avec une image universelle, il me semble que Jim Jarmusch invite bel et bien le spectateur à se projeter. La fixité des plans fait également penser que l'auteur cherche à s'approcher d'un regard objectif, ou du moins dénué de critiques : le plan est toujours le même, chaque jour, peu importe la situation.



Paterson
Jim Jarmusch, 2016

Ce dispositif du plan fixe, qui permet d'accéder à un point de vue plus objectif, est appliqué à l'extrême dans le film *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, réalisé par Chantal Akerman. Ce film suit le quotidien d'une femme d'intérieur qui effectue des rituels ménagers afin d'entretenir sa maison et subvenir aux besoins de son fils. Tous ces rituels sont millimétrés et ses journées se passent sans surprise, jusqu'à ce qu'une erreur d'emploi du temps la fasse se réveiller plus tôt. Ayant une heure à tuer, cette heure devient un lieu de pensée et d'angoisse pour cette femme qui aménage sa vie de manière à éviter les temps de réflexion.

Le parti pris radical de ne proposer que des plans fixes et frontaux, de valeur moyenne, dans une temporalité proche du temps réel, nous fait partager tous les moments de trois journées de cette femme. Le sentiment d'intimité est brut, radical, nous partageons vraiment le même espace que cette femme, dans ses moments les plus privés et les plus communs. En tant que spectateur, on peut avoir un sentiment de caméra objective, placée dans le lieu puis laissée autonome. Alors, c'est le lieu qui devient la valeur la plus cadrée de ces différents plans, il devient le sujet de chaque séquence, et Jeanne Dielman évolue dedans. D'ailleurs, le titre du film précise bien cette intention de détailler l'espace intime de cette femme. Nous prenons pour exemple ce plan, dans lequel Jeanne revient de ses courses et range ses achats, puis commence à préparer le dîner. La hauteur de la caméra est de sorte que lorsque Jeanne est assise, elle soit au milieu du cadre verticalement, nous ne sommes donc pas à hauteur humaine. Plus encore, ce axe rend toutes les verticales droites, réduisant de ce fait le point de vue. Parallèle au mur, il n'y a pas de perspective ou de vue sur l'extérieur, et la lumière en aplat ne met aucune forme en valeur ni ne souligne aucune partie de l'image. Seules les amorces à gauche et à droite referment quelque peu le cadre. La caméra est si radicalement fixe qu'il arrive souvent que Jeanne sorte partiellement du cadre.

Tout ce dispositif renforce cette intention d'objectivité du regard sur la vie de cette femme, par la mise en scène du filmage du lieu plutôt que de l'humain.



*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce,
1080 Bruxelles*
Chantal Akerman, 1975

Alors, la durée des plans nous permet de connaître ce lieu si banal. Nous le connaissons comme nous connaissons tous les gestes de Jeanne, ce qui entraîne le spectateur vers une identification, une reconnaissance possible grâce à la banalité travaillée de ce lieu et de ces gestes. Chantal Akerman dit de son œuvre : « *Le film est fait à partir d'images de mon enfance que j'ai enregistrées : j'ai vu des femmes, de dos, penchées, portant des paquets.* »¹⁵ C'est pourquoi l'intimité de cette femme peut être d'autant plus ressentie comme telle par le spectateur, qui peut voir en lui des images de son enfance, ou de sa vie, et les projeter sur le film. C'est grâce à ces images d'intimité que la réalisatrice capte le spectateur qui, face à ces images qu'il a tant vues, mais qu'il n'a jamais *regardées* reprend le point de vue objectif d'un enfant, immobile et silencieux, face à sa mère affairée.

¹⁵ Extrait de *Clap*, Antenne 2, prés. Pierre Bouteiller, 17 janvier 1976, INA

La question du point de vue, lors de la mise en image d'un espace intime, est donc primordiale. Pour prendre le contrepied de ce que nous venons de voir, je voudrais parler d'une séquence du film *Virgin Suicides* réalisé par Sofia Coppola. Ici, le regard se veut particulièrement différent. Le film raconte les efforts d'un groupe de garçons américains dans les années 70 pour approcher les quatre sœurs Lisbon. Celles-ci, surprotégées par des parents puritains, exercent une attraction incontrôlable, d'autant plus que le suicide de l'une d'entre elles vient leur ajouter une part de mystère captivant.

Dans cette séquence, l'un des garçons, Peter, a été invité à dîner par Mr Lisbon, pour le remercier d'avoir aidé une des jeunes filles en classe. A la fin du dîner, Peter passe par la salle de bains. La salle de bains commune étant défectueuse, il doit se rendre dans celle de la chambre des filles. Ce moment est particulièrement intense pour le jeune garçon qui, par cette entremise, accède à l'espace intime de ces jeunes filles. Le découpage met l'accent sur certains aspects. Le plan de l'ouverture de porte est assez long, comme solennel. Puis, un panoramique assez large nous fait découvrir la pièce, avant une série de gros plans sur des objets pieux. Puis, le garçon va jusqu'à la salle de bain. Il est fasciné par les nombreux objets féminins qui habitent la pièce. Il va jusqu'à ouvrir la porte d'un placard dans lequel la présence de tampons est signifiée par un gros plan. C'est l'objet le plus lié à l'intimité physique de la femme, et pour ce jeune garçon il s'agit de quelque chose d'extrêmement mystérieux. Enfin, Peter découvre le rouge à lèvres d'une jeune fille et le porte à son nez afin de le sentir, on sent alors ses fantasmes monter.



Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999

Parce que nous découvrons cet espace avec les yeux de ce jeune homme, nous en avons une perception bien spécifique. Tout est fait pour accentuer l'aspect fascinant de ce lieu ultra-féminin aux yeux de Peter et du spectateur. Il s'agit d'une adaptation, il peut donc être intéressant de partir de la description de la chambre qu'en fait Peter dans le livre de Jeffrey Eugenides : « *Il revint avec des histoires de chambre pleines de slips en bouchon, d'animaux*

empaillés serrés jusqu'à l'étouffement, d'un crucifix drapé d'un soutien-gorge, de pièces brumeuses où traînaient des lits à baldaquin, et des effluves de tant de jeunes filles qui devenaient femmes en même temps dans le même espace réduit. »¹⁶



Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999

Cette description très évocatrice se retrouve d'abord dans le travail de décoration et d'accessoirisation de la pièce. Le décor est surchargé d'objets variés, de vêtements sales, de draperies et de mobiles qui pendent du plafond, représentatif d'une chambre d'adolescentes. Les lampes sont toutes allumées, ce qui donne au lieu une ambiance très diffuse, ou « *brumeuse* » comme dit dans le texte original (et rappelé par le terme « *effluve* »). Cette diffusion est soutenue par l'utilisation de filtres sur la caméra et, plus évidemment, par la lumière qui se veut cotonneuse sur l'ensemble du film. De même, les couleurs chaudes ou une teinte magenta viennent mettre en valeur cette ambiance. Toutes ces intentions visent à recréer la chambre des jeunes filles telle que la voit Peter, il ne s'agit pas d'une recherche de réalisme, mais d'un regard. De même, la bande originale de Air, groupe de musique électronique connu pour son style planant et rond, est parfaitement en accord avec cette image d'un espace douceâtre et calfeutré.



Virgin Suicides
Sofia Coppola, 1999

¹⁶ Eugenides, Jeffrey, *The Virgin Suicides*, trad. Marc Cholodenko 1995 Plon, Paris, Ed. J'ai Lu, 1993, p.12

Chapitre 3 :

L'espace mental

« *L'inconscient du rêveur est un chez soi* »¹⁷

Ici, nous formerons l'hypothèse que notre intimité mentale peut être représentée sous la forme d'un espace. Notre pensée, nos émotions, nos souvenirs, nos rêves, lorsqu'ils sont représentés au cinéma, témoignent de cet espace original. Ce lieu qui accueille notre conscience, notre subjectivité, est donc un espace personnel, privé, d'une grande importance. Et parce qu'il est en chacun de nous, comme dissimulé aux autres, parfaitement inatteignable, c'est un espace d'une grande intimité.

La représentation des rêves au cinéma peut prendre plusieurs formes. Toutes témoignent de la liberté visuelle et narrative qu'offre un tel espace. Le rêve est une forme absurde, incontrôlée, qui mêle des souvenirs âgés comme récents à des fantasmes plus ou moins avoués.

Il est intéressant de voir le traitement de l'espace onirique dans le film *Pola X* de Leos Carax. La séquence du rêve est particulièrement différente du reste du film. Il s'agit d'images composées majoritairement d'images de synthèse, reproduisant un espace surréaliste dans lequel Pierre et Isabelle, nus, sont emportés par des flots de sang formant une cascade dans laquelle le courant est inversé. Entouré de falaises de roches noires, le fleuve de sang bouillonnant qui défie les lois de la logique, est un décor absurde, impossible. Ce choix nous permet immédiatement d'identifier cet espace comme étant le fruit de l'imagination d'un personnage. Mais la caméra n'adopte pas le point de vue d'une personne, elle semble être autonome, avance au dessus du flot pour aller jusqu'à la plongée totale depuis le haut de la cascade, puis revient avec le couple enlacé. Ce lieu infernal étant l'espace le plus intime de Pierre, nous le voyons toucher sa sœur, tous deux réunis par le sang. Par cet accès à ces images intimes, le spectateur comprend tout le trouble de Pierre, rongé par l'inceste.

¹⁷ Bachelard, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris, éd. Quadrige et PUF de 2015, par.1961, p.7



Pola X
Leos Carax, 1999

Dans un autre de ses films, *Holy Motors*, Leos Carax se met lui-même en scène lors de la séquence d'ouverture. Celle-ci commence avec un plan d'une salle de cinéma pleine, un public endormi est parfaitement immobile, presque mort. Puis, nous découvrons le réalisateur allongé sur un lit dans une chambre d'hôtel, en pyjama. Il se lève et parcourt la chambre comme si cela faisait longtemps qu'il dormait. Il découvre par la fenêtre les lumières d'une ville moderne. Puis il s'appuie contre un mur couvert d'un papier peint en trompe-l'œil représentant une forêt. Le cadre frontal le place d'abord comme s'il était lui-même dans cette forêt. Il s'agit du premier élément qui nous indique que nous ne sommes pas dans un univers réaliste : un décalage se crée.

Le personnage joué par Carax (lui-même) parvient à trouver une faille dans le mur et le traverse, se retrouvant dans un couloir étrange qui mène à la salle de cinéma qui ouvrait le film. Carax observe la salle de haut, il voit passer un nourrisson poursuivi par des chiens qui avancent lentement, face caméra. L'enfant est cadré de sorte qu'on ne le voie qu'un court instant et en petites dimensions. Cet effet de cadre le rend d'autant plus mystérieux. Au son, toutes les actions sont montées avec le son direct mixé assez bas, et un son qui semble venir de la salle de cinéma : une ambiance maritime de mouettes et de bateaux, marquée par l'absence totale de présence humaine.

Cette séquence est mystérieuse mais il s'en dégage plusieurs thèmes : celui du sommeil et du réveil, du rêve, du cinéma. Il semble que le réalisateur nous donne un aperçu de sa vision du film et de sa création. Alors cette chambre, cette salle de cinéma, peuvent être vues comme les espaces de son imagination, de son psychisme. Ces espaces sont intimement liés : on y est dans la pénombre, dans une position confortable, immobile, soumis aux images que l'on y reçoit. Images créées par notre inconscient ou images de cinéma. Ici, le réalisateur nous invite à ne pas les différencier, car c'est ainsi qu'il a pensé le film, comme un rêve éveillé dans une

salle de cinéma. Et, en effet, le film propose une mise en abyme du cinéma et de la mise en scène, par des formes parfois proches du rêve ou du cauchemar.



Holy Motors
Leos Carax, 2012

Mais l'absurde introduit dans les films par les rêves peut aussi prendre une forme humoristique, et l'espace onirique peut être autant poétique que divertissant. C'est le parti pris de Michel Gondry dans son film *La science des rêves*. Le héros, Stéphane, jeune artiste revenu vivre à Paris où sa mère lui a repéré un travail, est vite déçu par cette activité ennuyeuse qui consiste à mettre en page des calendriers mettant en scène des chiots ou des femmes nues. Stéphane va développer sa créativité dans ses rêves, à tel point qu'il ne saura plus s'il est éveillé ou non.

Michel Gondry représente l'espace onirique tel qu'il est : un assemblage, une cuisine de souvenirs, de sentiments, de fantasmes. Dans la première séquence de rêves qui suit sa première journée au travail, cet espace prend la forme des locaux qu'il a visité peu de temps avant. Mais le rêve déforme tout et cela se manifeste d'abord à l'image par des décors farfelus, qui semblent parfois enfantins, grossièrement assemblés. De même, toutes les actions sont déconstruites par l'image, soit effectuées à l'envers puis remises à l'endroit, soit accélérées, saccadées, façonnant ainsi un rythme emballé, incontrôlable. Les personnages font tout et son contraire, sans répit. De même, le son est artisanalement transformé : passé à l'envers ou mixé

de manière surréaliste afin de surprendre toujours le spectateur. Car, dans cet espace, le spectateur ne peut savoir à quoi s'attendre, tout est spontané. Stéphane accomplit ses fantasmes : il ordonne à son patron de se jeter par la fenêtre avant de faire l'amour à sa collègue sur la photocopieuse. Mais, après cette séquence humoristique, Stéphane saute lui aussi par la fenêtre et s'envole, parcourant le ciel de Paris, émerveillé. Il révèle ainsi son désir de poésie, de romance.



La science des rêves,
Michel Gondry, 2006



Parce qu'il utilise beaucoup de techniques différentes (pâte à modeler, papier mâché, effets à la prise de vues) et que son esthétique relève d'une intention de bricolage, d'artisanal, Michel Gondry a été associé à cet espace onirique absurde, à la fois comique et poétique. Dans un autre de ses films, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, il travaille encore la représentation d'images mentales mais en allant cette fois vers la mémoire et les souvenirs. Le scénario de Charlie Kaufman raconte l'histoire de Joel et Clementine, un couple séparé qui ont tous deux fait appel à une société qui propose un service d' « effacement d'une personne ». Les déceptions amoureuses ou la perte d'un être cher peuvent ainsi être guéris grâce à ce procédé qui efface tout souvenir de l'aimé disparu.

Une grande partie du film se produit lors de l'effacement de Clementine par Joel. Alors qu'il est endormi, une équipe de scientifiques s'introduit virtuellement dans son cerveau pour en extraire des souvenirs. Le film reprend alors toute l'histoire du couple à travers les souvenirs de Joel, en commençant par leur rupture et en remontant jusqu'à leur première rencontre. Joel se rend compte qu'il est en train de faire une erreur et va alors se battre, dans son esprit, pour conserver ses souvenirs avec Clementine. Pour ce faire, il va essayer de l'emmener dans des souvenirs où elle n'est logiquement pas présente afin de la cacher : des hontes, des souvenirs

marquants, traumatisants. Le film prend alors la forme d'un voyage dans la conscience de Joel, traversée de dérèglements causés par l'effacement en cours et sa propre rébellion. Ici aussi les décors jouent un rôle très important, ils se déconstruisent au fur et à mesure que les souvenirs sont effacés comme dans ce souvenir où Joel et Clementine sont dans une bibliothèque : les titres des livres, les couleurs, s'effacent progressivement jusqu'à ce qu'il ne reste que des pages blanches.

Dans cette séquence la lumière est aussi très particulière, la lumière du jour pénètre de plus en plus l'intérieur de cet espace, comme si les murs s'effondraient.

L'usage du vignettage est aussi très fréquent dans le film, pour symboliser notre présence dans l'esprit du héros mais il vient aussi accentuer le fait que Joel oublie l'environnement de ses souvenirs mais se bat pour se souvenir de sa compagne.



Eternal Sunshine of the Spotless Mind,
Michel Gondry, 2004

Le scénariste d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Charlie Kaufman, est également à l'origine du film *Being John Malkovich* réalisé par Spike Jonze. On y retrouve son goût pour l'absurde et pour la question de la plongée dans la conscience. En effet, Craig Schwartz, un marionnettiste, découvre un passage menant directement à la conscience de John Malkovich. En empruntant un tunnel, il parvient à voir par les yeux de John Malkovich, à entendre sa voix ainsi que ses pensées. La représentation de l'espace mental comme étant au bout d'un tunnel l'inscrit dans une image de la profondeur, d'un espace souterrain. Il rejoint cette imagerie de l'espace intime vu comme un lieu exigu, sombre et dissimulé : « *les plus grands secrets de notre être nous sont cachés à nous même, ils sont dans le secret de nos profondeurs.* »¹⁸



Being John Malkovich,
Spike Jonze, 1999

¹⁸ Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, ibid., p.62

Sans le représenter directement, beaucoup de films suggèrent l'espace mental. Dans le film *Hannah Arendt* réalisé par Margarethe Von Trotta, de nombreuses séquences montrent l'héroïne philosophe en pleine réflexion dans son appartement. Celle-ci écrit son texte relatif au procès d'Eichmann à Jérusalem. A partir de ce rapport, elle va introduire une nouvelle manière de penser le « *mal radical* » en lien avec la période nazie : « *la banalité du mal* ». Le film donne à voir son procédé de réflexion et Hannah Arendt est souvent montrée en proie à une pensée profonde. Lors de longs plans silencieux, la pensée de cette philosophe sera suggérée par l'image. Dans une obscurité partielle, immobile, la philosophe fume. La fumée de la cigarette s'échappe d'elle et se disperse lentement. Seul objet en mouvement, cette fumée semble être l'image matérialisée de sa pensée, fugace et éphémère.

On peut trouver une répétition de ce thème symbolique dans différentes séquences. Ainsi, dans *In the mood for Love*, réalisé par Wong Kar Wai, le personnage masculin, en proie à un amour naissant amoral pour sa voisine, se retrouve parfois seul et fume. Dans ces moments d'inactivité où nous l'imaginons penser, la fumée s'élève au dessus de sa tête. Le cadre et la lumière mettent en valeur cette fumée : éclairée en contre-jour, elle est d'autant plus visible et le cadre laisse également beaucoup d'espace au dessus du personnage afin que la fumée devienne un élément important dans l'image, bénéficiant même d'un gros plan dans le montage.



Hannah Arendt,
Margarethe Von Trotta, 2012



In the Mood for Love,
Wong Kar-Wai, 2000

Enfin, le son est un élément essentiel dans cette suggestion de la pensée. En effet, la voix off est un effet de montage souvent utilisé pour donner l'illusion au spectateur d'avoir accès à l'intimité mentale d'un personnage. Ainsi, le film *Bird People* s'ouvre par une séquence dans laquelle la réalisatrice, Pascale Ferran, filme des individus dans le RER parisien. Des plans fixes, sous forme de portraits, donnent à voir les différents usagers. Sur ces images sont montées des voix off, faisant entendre l'intériorité de chaque personne filmée. L'espace mental reste hors-champ, il n'est accessible que par le son, l'image ne donnant à voir que l'extériorité apparente des sujets.



Bird People,
Pascale Ferran, 2014

Le film *In The Mood For Love*, évoqué plus tôt, raconte l'histoire de deux amants voisins, qui se découvrent peu à peu. L'action se déroule dans le Japon des années 60. Les deux protagonistes louent un appartement dans le même immeuble, les propriétaires étant également leurs voisins. La particularité des habitations de cette région est leur promiscuité. Partageant le même couloir, le couple de la femme et le couple de l'homme se croisent à de nombreuses reprises, de même que les voisins sont extrêmement présents dans l'environnement des deux amants. Cette situation est évoquée à l'image par des plans serrés, à faible profondeur de champ. Les décors ne sont jamais entièrement découverts, les fenêtres ne laissent rien entrevoir de l'extérieur, on étouffe. De même, les différents habitants sont obligés de s'effleurer en se croisant, de partager les odeurs de nourriture des différentes cuisines. Dans ce lieu privé, l'intimité est forcée, tout le monde partage la sienne, le résultat étant que les deux amants, coupables, ne peuvent s'y voir et leur histoire ne peut s'y concrétiser. Il y a une séquence dans laquelle les deux amants se retrouvent coincés dans la chambre de la femme, ne pouvant sortir de peur d'être surpris. Même dans cette situation qui invite au rapprochement physique, les protagonistes se contentent de manger et de s'ennuyer.



In the Mood for Love,
Wong Kar-Wai, 2000

Mais leur amour va prendre forme à l'extérieur, dans des lieux publics. En effet, ils vont d'abord se croiser à multiples reprises au marchand de nouilles à emporter, puis dans la rue sous la pluie. Toujours seuls, ils pourront discuter en marchant, l'espace public leur offrant cette liberté. A l'image, cela se manifeste par des travellings, le mouvement offrant une respiration dans le récit. Les plans sont plus larges, le spectateur peut laisser son regard explorer l'image.



In the Mood for Love,
Wong Kar-Wai, 2000

Dans l'espace privé dans lequel l'intimité des habitants n'est pas respectée, on parlera plutôt de proximité, l'intimité faisant foi d'un choix, d'une intention qu'à tout un chacun de conserver sa part d'intériorité physique ou spirituelle, et de la partager sans y être forcé.

Dans ce film, ce n'est pas l'espace privé qui est un lieu d'intimité mais bien l'espace public.

PARTIE II :
L'ESPACE PUBLIC

L'intimité n'est pas restreinte à l'espace privé comme le montre l'exemple d'*In The Mood for Love*. L'espace privé peut donc être traité comme le lieu d'une infraction de l'intimité. Ce n'est pas la fonction, ni l'utilisation d'un lieu mais bien la manière de l'envisager, de le représenter qui déterminera la capacité d'un espace à accueillir un sentiment d'intimité. L'espace public est donc tout autant susceptible d'être un espace d'intimité.

Par espace public, nous entendons tout espace ouvert au monde, au reste de la population. Il peut s'agir d'une propriété privée, d'un paysage, mais qui est accessible et visible par tous.

Nous proposerons trois points de vue différents sur les espaces publics. D'abord, nous verrons qu'un moyen de retrouver de l'intimité dans un espace public va être de recréer un espace au sein d'un autre. Et différents procédés propres au cinéma vont permettre cette isolation, ou plutôt cette abstraction. Car il s'agit bien d'abstraire les personnages de l'espace public dans lequel ils se trouvent afin de les placer dans un autre contexte, plus intime.

D'autre part, il s'agira de comprendre quels sont les liens entre l'immensité et l'intimité. Car, au cinéma comme dans d'autres arts, les grands espaces, l'infini, sont des lieux qui entretiennent des liens avec l'intimité. Il s'agira de traiter des espaces immenses, mais aussi d'aborder la place du temps. Comme nous l'avons vu dans notre réflexion sur l'image de la maison, l'inscription de l'espace dans une temporalité particulière peut renforcer un sentiment d'intimité. Ici, l'immense peut également être une notion temporelle.

Enfin, en prolongement de ces questionnements sur l'infini et l'immense, je m'intéresserai à l'apesanteur au cinéma. La représentation de personnages dans un environnement tel que sous-marin, aérien ou spatial, où le corps n'est plus ou peu soumis à la pression de la gravité, m'intéresse pour sa capacité à lier cet environnement avec des images d'intimité fortes. Il s'agira de comprendre pourquoi cette apesanteur semble offrir un espace d'intimité à ceux qui les habitent, et quels sont les moyens de l'image de faire partager ce sentiment avec le spectateur.

Chapitre 1 :

L'abstraction des corps

L'intimité relève de ce qui est inaccessible, ce qui est caché aux yeux de tous. Il existe donc un lien entre l'isolation et l'intimité. Les lieux d'intimité désignent des lieux où le regard d'autrui n'est pas permis ou alors réservé (salle de bain, chambre à coucher). Il semble donc que le lieu public ne soit naturellement pas un lieu d'intimité. Afin de retrouver cette intimité perdue, l'image peut apporter des solutions d'abstraction.

Ce procédé se retrouve dans *Love* de Gaspar Noé. Le plan dans lequel les deux amants se retrouvent dans un restaurant asiatique met en évidence l'isolation dans laquelle se placent les couples en recherche d'intimité dans un lieu public. Ils semblent être seuls dans ce restaurant. La position de la caméra est telle que les deux amants sont tous les deux présents à l'image, il n'y a donc pas de champ contre-champ qui séparerait les deux personnages. En les centrant, le cadre affirme leur solitude et referme leur espace grâce aux tables sur le côté. Celles-ci prolongent aussi la perspective de la toile peinte tout en rappelant ses couleurs pastel. Ils ont bien leur espace à eux, dans lequel ils sont seuls. Ce sentiment d'intimité est renforcé par le trompe-l'œil en arrière-plan. Bien que la scène se passe à Paris, ce paysage asiatique abstrait les personnages de leur environnement. Il s'agit d'un effet de cadre soulignant l'intimité partagée des deux amants, et cet effet que l'amour peut produire, d'oublier son environnement.



Love, Gaspar Noé, 2015

Love a été tourné en 3D, et l'effet de profondeur va parfois renforcer ce sentiment. En effet, dans un lieu public tel que le cimetière du Père Lachaise où les deux amants se retrouvent pour parler en marchant, la 3D fait sortir le couple de l'environnement. Bien que toute la 3D se produise derrière l'écran (et non en jaillissement comme dans la majeure partie des films utilisant la 3D pour son effet spectaculaire), la profondeur va donner le sentiment d'éloigner les fonds. Le choix de la focale va renforcer cet effet. Ce film a entièrement été tourné avec un objectif d'une focale de 20mm, qui, en tant que courte focale, va intensifier cette profondeur.



Love, Gaspar Noé, 2015

Afin de créer un espace intime à l'image, la mise en scène va donc chercher à abstraire de son environnement le sujet dont on cherche à capter l'intimité. Par des choix de points de vue, elle va amener à constituer un nouvel espace autour d'un personnage. Le spectateur peut donc être amené à oublier l'environnement public dans lequel les personnages se trouvent, et avoir un sentiment d'intimité.

Nous prendrons pour exemple la scène de *Mad Love in New York* des frères Safdie dans laquelle Harley et Ilya commencent à faire l'amour en pleine rue. Ce couple vit dans la rue, leur intimité est donc exposée à la vue de tous. La séquence commence d'un point de vue extérieur, depuis la boutique. Nous apercevons les amants en surimpression des rayons du magasin qu'ils viennent de voler. Ils ne font pas partie de ce monde de consommation, ils sont en dehors. De même, on aperçoit des amorces de passants qui frôlent les deux corps allongés à même le trottoir, ils ne semblent pas les remarquer.

Puis, le point de vue change et la mise en scène va permettre de créer un espace intime à ces deux personnages. Les intentions visuelles sont différentes de celles abordées avec l'exemple précédent, ce sera plutôt le choix de la longue focale qui créera ce sentiment de distance avec l'arrière plan. C'est par des plans très rapprochés et un point de vue intérieur à la scène que va se produire l'oubli du monde réel et de cet espace public dans lequel ils vivent. De même, grâce au choix des focales plutôt longues et d'une profondeur de champ faible, les deux personnages sont les seuls éléments nets de l'image.



Mad Love in New York
Josh et Benny Safdie, 2014

Il est intéressant de remarquer que cette séquence est introduite par un événement surnaturel. Alors que l'ensemble du film adopte un point de vue descriptif de la vie de SDF, se rapprochant parfois du documentaire, la séquence d'amour s'ouvre sur une action surnaturelle. Ilya lance son téléphone portable dans le ciel, qui explose, se transformant en un feu d'artifice. On peut en déduire que du point de vue narratif, cette introduction annonce au spectateur une séquence particulière, dans lequel le réalisme n'a plus lieu d'être, un téléphone devient la cause d'un feu d'artifice, le trottoir devient un lieu d'amour et de sensualité.

Le documentaire *Zidane, un portrait du XXIème siècle*, réalisé par Douglas Gordon et Philippe Parreno a pour sujet un match du Real Madrid, équipe dans laquelle joue Zinédine Zidane. Un dispositif a été mis en place pour ce match dans le but de ne filmer que Zidane durant l'intégralité du match. Les choix dans la constitution des membres de l'équipe témoignent d'intentions esthétiques radicales : Darius Khondji à la direction de la photographie et Mogwai pour la composition originale, par exemple. Le résultat est captivant : le film dure

90 minutes, durée réglementaire d'un match et Zidane est la seule personne filmée, avec des entrées de champ de certains joueurs, et les tribunes en arrière-plan.

Il me semble très intéressant d'aborder ce film ici : l'une des premières intentions formelles était d'être extrêmement proche de Zidane, de l'isoler de son environnement afin de rendre compte au mieux de son intimité.

Il s'agit d'un défi technique se traduisant par la présence de 17 équipes (cadreurs, assistants caméra) tout autour du terrain et d'un équipement très performant. Darius Khondji en parle dans une interview : « *ce sont des prototypes de zoom construits par Panavision pour l'armée américaine qui nous ont aidés à jouer sur cette extraordinaire proximité tant ils sont puissants.* »¹⁹ Ces zooms ont pour effet de donner en effet un grand sentiment de proximité avec Zidane. Et c'est la faible profondeur de champ induite par ces zooms qui va permettre de l'isoler complètement de son environnement.

Les réalisateurs et Darius Khondji ont fait le choix de tourner le film presque uniquement en 35mm, et, parce que la surface sensible est plus grande en 35mm qu'en HD fait pour la télévision, la profondeur de champ s'en trouve très réduite. Enfin, le chef opérateur a fait le choix de ne pas ré-éclairer le stade, impliquant qu'il tourne à l'ouverture maximale des objectifs, réduisant la profondeur de champ à son maximum.

Ces trois facteurs renforcent le sentiment qu'a le spectateur d'être au plus près de Zidane et uniquement de lui, comme Darius Khondji le dit dans cette même interview : « *Nous voulions exprimer visuellement la force de Zidane et sa fragilité. La mise au point demeurait mon plus gros souci car les cadreurs devaient suivre tous les mouvements de Zidane sur le terrain. Quand on tourne avec d'énormes téléobjectifs : on a besoin de beaucoup de lumière : il faut ouvrir au maximum le diaphragme mais la profondeur de champ devient alors très instable. Cette instabilité a joué dans notre sens : le point est uniquement sur le visage et le corps de Zidane et, sauf exception, pas sur ce qui l'entoure. Le joueur semble passer d'un espace à un autre, du net au flou... ».*

¹⁹ Entretien avec Darius Khondji, extrait du Dossier de presse du film, France, 2005.



Zidane, un portrait du XXIème siècle
Philippe Parreno et Douglas Gordon, 2006

Le son joue également un rôle extrêmement important dans cette dualité proximité-abstraction. L'intégralité de la bande sonore a été reconstituée après le match, dans le but de proposer une expérience acoustique au spectateur. « *Nous avons envie que le public ait l'impression troublante de se trouver dans le corps de Zidane. Nous utilisons certains trucs, comme d'entendre la respiration de l'intérieur ou les mouvements de ses vêtements.* »²⁰ Cette précision de Tom Johnson, le mixeur du film, fait entrevoir la radicalité de l'abstraction à laquelle il souhaite soumettre le spectateur : passer d'un stade de 80000 personnes à l'intérieur du corps de l'une de ces personnes. La présence de la foule n'est pas ignorée, elle est travaillée de sorte à être ressentie physiquement, comme une sensation.



Zidane, un portrait du XXIème siècle
Philippe Parreno et Douglas Gordon, 2006

²⁰ Entretien avec Tom Johnson, extrait du dossier de presse du film, France, 2005.

Le film franco-cambodgien *Diamond Island* du réalisateur Davy Chou exprime cette même intention de l'image et du son d'isoler les personnages de leur environnement. Le film suit des adolescents qui travaillent sur Diamond Island, une île de luxe en construction à Phnom Penh. Ouvriers sur les chantiers le jour, ils découvrent la ville le soir lors de pérégrinations en scooter. Ayant de simples baraquements comme lieux où dormir, les jeunes profitent de l'espace public et leurs flirts se passent toujours sur des places, assis sur des scooters. Souvent filmés à la longue focale, avec de forts filtres de diffusion, les arrière-plans urbains sont flous et abstraits. L'environnement sonore est quant à lui concentré sur un espace très réduit autour des protagonistes. Cette valeur sonore est particulièrement remarquable dans une séquence qui a lieu dans une boîte de nuit. Le héros retrouve son frère au bar et parle avec lui d'un éventuel départ aux Etats-Unis. Le son est réduit au strict minimum, ce qui nous permet d'entendre parfaitement ce qu'ils se disent bien que l'activité alentour soit très bruyante. A l'image, les garçons se regardent profondément en parlant et il semble que ce soit ce regard qui leur permette de faire abstraction de leur environnement sonore.



Diamond Island,
Davy Chou, 2016

Enfin, nous allons étudier la séquence de fin du film *Le Garçu* de Maurice Pialat. Il met en scène la relation de Gérard et Sophie, parents d'Antoine qui a environ 3 ans. Ce couple se sépare au début du film mais se croise néanmoins souvent, à cause de Gérard qui ne supporte pas d'abandonner son fils et de disparaître de la vie de ce dernier et de sa mère. Vivant séparément, ce couple n'a pas de lieu à lui, il n'existe plus d'espace où ils peuvent se retrouver seuls avec leur enfant.

La fin du film semble représenter un certain équilibre retrouvé lorsque le couple va dîner avec l'enfant dans un restaurant qu'ils ont beaucoup fréquenté. Le couple âgé qui dirige le restaurant s'occupe avec plaisir d'Antoine, ce qui permet à Gérard et Sophie de retrouver une certaine intimité. Cet espace public du restaurant devient alors un lieu d'intimité familiale tendre et réconciliateur.

Il n'est pas traité comme nous l'avons précédemment étudié, en abstraction ou négation de cet environnement, au contraire. La lumière en aplat, diffuse et neutre, n'est pas intimiste, c'est l'éclairage commun d'un lieu tel que celui-là. Bien que le restaurant soit pratiquement vide, le cadre intègre parfois des figurants.

Il se dégage alors de cette séquence un sentiment de vérité, de spontanéité. Cela peut s'expliquer par la projection de l'intimité du réalisateur sur le film. Le petit Antoine est joué par son propre fils, Antoine Pialat, et Gérard Depardieu qui joue Gérard est un de ses acteurs fétiches. On peut imaginer que le réalisateur qui signe ici son dernier film a introduit des éléments autobiographiques dans l'écriture du personnage de Gérard. On y retrouve sa personnalité impulsive et attachante bien que compliquée. Si le traitement intime du lieu public est différent de ceux que nous avons pu voir, c'est parce qu'il est cohérent avec la personnalité de Gérard qui impose son corps aux espaces, il les plie à son désir.

C'est donc un sentiment d'apaisement, de simplicité qui se dégage de cette scène et de ce lieu rassurant. Comme le fait remarquer Sophie, Gérard s'inquiète des balcons dans les appartements où se rend Antoine, possibles dangers, mais ne s'inquiète pas qu'il joue près de la trancheuse à jambon. De même, cette manière qu'a la famille d'occuper l'espace, de la banquette au comptoir, marque cette appropriation du lieu qui devient alors le lieu de l'épanouissement d'une possible intimité familiale.



Le Garçu
Maurice Pialat, 1995

Chapitre 2 :
L'intime et l'immense



*Der Wanderer über dem
Nebelmeer*
Caspar David Friedrich, 1818

*« Le paysage contemplé dans sa paix lointaine fait lever dans l'âme même, ce paysage intime qu'on appelle la rêverie ».*²¹

Victor Hugo.

²¹ *En voyage, Les Alpes et les Pyrénées*, Monein, Pyrémonte, coll. La pléiade des Alpes et des Pyrénées, 2005.

Le lien qui unit l'intime à l'immensité, à l'infini, se trouve représenté dans l'art pictural par la peinture romantique et notamment par la philosophie du Sublime à laquelle adhèrent plusieurs artistes du XIXe siècle. La définition de ce courant est condensée en trois considérations par Gustave Flaubert.

Selon lui, le Sublime naît de la contemplation de la grandeur de la nature, ou de celle d'un homme. Il témoigne aussi d'une idée de beau superlatif, c'est à dire qu'il est extrême, radical. Enfin, ce Sublime ne se distingue pas sans un goût particulier, une sensibilité, ce qui lui confère une part de mystère. Le Sublime peut se représenter en peinture au travers des paysages, des fresques ou comme dans le tableau de Caspar David Friedrich ci-dessus, par la contemplation de ce Sublime par un homme.

Ce tableau me semble illustrer ce lien entre la nature, la contemplation et l'intimité. Cet homme, sensible au Sublime, contemple la grandeur du paysage qui s'offre à lui. Il est seul et n'a d'autre action que celle d'admirer. Alors, s'il ne fait rien d'autre, c'est qu'il pense, qu'il ressent quelque chose. Bachelard écrit : « *Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.* »²² Nous voyons sur ce tableau la projection de la pensée, de l'intimité de cet homme sur l'immensité du paysage. Cette considération est accentuée par le fait qu'il tourne le dos au spectateur, ramenant son attention sur le paysage. Le réel sujet du tableau est ce paysage qui est aussi mis en valeur par sa luminosité, en opposition avec l'homme et la roche sur laquelle il se tient.

Il me semble que la filmographie de Terrence Malick entretient cette idée de sublime. Ce réalisateur a développé un style très reconnaissable qui fait la part belle à la nature et qui rend hommage à sa grandeur. Ses histoires se déroulent toujours dans de grands espaces et ceux-ci ont de l'influence sur ses personnages qui y ont un attachement particulier.

²² *Poétique de l'espace*, ibid., p.169

Days of Heaven raconte le triangle amoureux entre une femme et deux hommes : Bill, sa petite amie Abby, et le fermier qui engage ces deux derniers parmi tant d'autres venus au Texas pour accomplir les moissons. La majorité des séquences se déroulent dans les champs, et le travail de la terre détermine la vie des personnages, il est au cœur de l'intrigue. Au fil des saisons, des jours, le décor évolue mais est toujours grandiose. Filmées au coucher et au lever du soleil, les plaines ont une aura miraculeuse, le blé étant la source de travail de tous ses hommes, il représente la vie. Mais lorsque les champs sont ravagés par une invasion de sauterelles, il n'y a rien à faire. La nature donne et reprend. Le fermier embrase les blés de rage et ceux-ci se consomment immédiatement. La séquence magnifique et tragique témoigne de la relation passionnelle de l'homme avec sa terre et la photographie, récompensée par un oscar de Nestor Almendros et Haskell Wexler, vient sublimer cette relation.



Days of Heaven
Terrence Malick, 1978

L'esthétique « malickienne » s'inscrit dans la culture américaine. Un peuple conquérant qui, à l'époque, tente tant bien que mal de maîtriser ces espaces gigantesques. La population américaine est aussi extrêmement religieuse et cet amour de la nature rejoint la pensée chrétienne. La religion est empreinte de cette relation entre l'immense et l'intime. Le créateur de notre univers, est en toutes choses dont il est l'origine : il est donc infini. Mais il est aussi en chacun de nous, et même dans les choses les plus infimes. C'est cette union entre notre intériorité, notre intimité, notre vie et l'entité qui en est à l'origine qui exprime aussi ce lien si fort entre l'homme et la nature.

Malick ira d'autant plus loin dans sa filmographie en entraînant les voix off, qu'il utilisait jusque-là dans un but plus narratif qu'expressif, vers un propos plus spirituel, voire métaphysique, cette intention est manifeste à partir du film *The Tree of Life*. Superposées à ces images de nature infinie, les voix off mettent en scène la pensée tourmentée des personnages qui parfois s'adressent directement à leur dieu, et font le lien entre cette intimité mentale et celle de la beauté troublante des paysages. L'accompagnement de musique classique, parfois sacrée, vient élever ces séquences au niveau d'une poésie quasi mystique.



Days of Heaven
Terrence Malick, 1978



The Tree of Life
Terrence Malick, 2011

Il est intéressant de voir que la séquence dont nous allons parler à présent et qui, selon moi, aborde la relation entre l'homme et la nature d'une manière aussi forte que celle de Terrence Malick, a été le sujet d'une polémique lors de la sortie du film dont elle est extraite : *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni. Les associations puritaines se sont unies contre ce film et cette séquence qui met en scène le couple principal du film faisant l'amour au Zabriskie Point, un lieu précis de la Vallée de la mort, aux Etats Unis. Plus encore, lors de cette séquence, de nombreux couples, images doubles des deux héros, viennent également s'unir au même endroit, faisant ainsi des protagonistes les représentants de la génération aux mœurs libérées des années 70.

Mark est issu d'un milieu universitaire de gauche et est en fuite parce qu'il est suspecté d'avoir abattu un policier lors d'une manifestation étudiante. Daria, elle, travaille pour un avocat et, adepte de la méditation, quittera son travail convenu à la fin du film. Cette séquence d'amour en pleine nature alors qu'ils viennent de se rencontrer décrit l'état d'esprit des jeunes associés aux mouvements hippies. Le film deviendra lui-même un emblème de cette génération qui prônait, entre autres, un retour à l'état naturel. Cette intention de vivre en accord avec la nature témoigne de cet amour des grands espaces dont la société américaine, qu'elle soit puritaine ou libérée, est empreinte.

Dans cette séquence, le découpage offre de nombreux points de vue : parfois très proche des corps couverts de sable, parfois plus éloigné, les plans inscrivent les couples enlacés dans le paysage vallonné. La peau couverte de sable, leur teinte est identique à celle des collines, de même que les courbes du paysage renvoient directement à celles des corps. On peut apparenter les couples à des félins lorsqu'ils se confrontent, à des reptiles lorsqu'ils s'enlacent et se serrent les uns contre les autres. Alors, la communion entre l'intimité de ces couples, loin d'être une intimité privée puisqu'elle est partagée, et ce lieu immense, aussi naturel qu'eux dans leur nudité, témoigne de cette intensité entre l'immensité et l'intimité.



Zabriskie Point
Michelangelo Antonioni, 1970

En filmant l'homme face à l'immense, un cinéaste nous invite à la rêverie. La rêverie du personnage d'abord, en nous donnant accès à sa sensibilité, et parfois même à ses pensées en utilisant la voix off. Mais aussi à la rêverie du spectateur, qui, grâce à la puissance visuelle de l'image, peut se trouver dans un état contemplatif et introspectif.

C'est le thème du rapprochement poétique d'objets symboles d'infinis, d'immensité avec l'homme. Dans ce haïku par exemple :

« Tout le monde dort

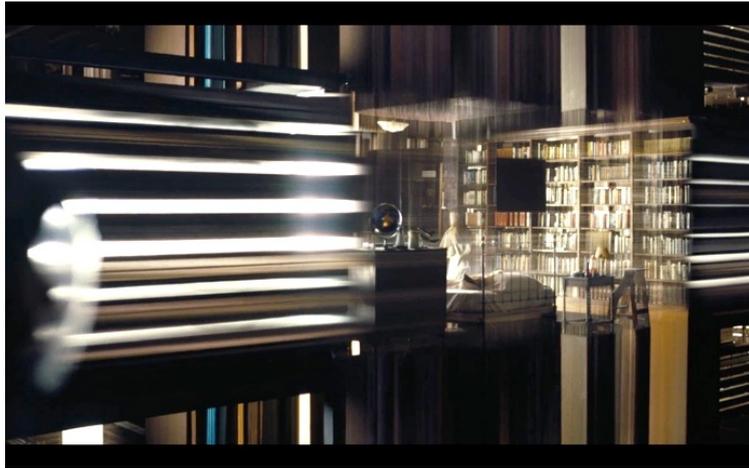
Rien entre

La lune et moi »

Seifugo.

Le haïku est une forme de poésie minimaliste sensée former rapidement dans l'esprit du lecteur une impression de sérénité, de douce contemplation. Cette idée poétique de lier la grandeur infinie de la nature avec les choses humaines se retrouve dans un film de science-fiction populaire sorti en 2015 : *Interstellar*, réalisé par Christopher Nolan.

L'intrigue du film repose sur le voyage interstellaire d'un équipage dont le commandant, Cooper, va aller jusqu'à se laisser emporter par un trou de ver, immense trou noir afin d'être témoin du mystère que les scientifiques cherchent à percer. Mais Cooper, en allant là où aucun humain n'était jamais allé, va se retrouver dans une sorte d'image en quatre dimensions (la 4^e dimension étant le temps) de la chambre de sa fille. Là, il va l'observer, caché derrière les livres de sa bibliothèque, désespérant de réussir à lui envoyer un signe de sa présence. Comme un voyage introspectif, Cooper va trouver aux extrémités du monde connu, une chambre de petite fille, sans doute le lieu symbolisant ce qu'il a de plus cher et qu'il a quitté en acceptant cette mission interstellaire.



Interstellar
Christopher Nolan, 2014

Dans ce film, espace et temps sont liés, même unis puisque la temporalité évolue en même temps que leurs déplacements interstellaires. Dans ces considérations sur l'immensité d'un espace, nous devons nous aussi prendre en compte le temps comme une image d'immensité. Bachelard prend l'image de l'arbre pour exemple²³. Les magnifiques séquoias d'Amérique, impressionnants par leur grandeur, leur majesté, sont également des marques du temps. Nés il y a plus de 3000 ans pour les plus âgés, ces arbres sont des témoins de l'histoire. Ils sont le lien de cette immensité spatiale et temporelle. Le site d'Angkor au Cambodge est un lieu magnifique grâce à l'inscription des ruines spectaculaires dans un environnement naturel tout aussi majestueux. Les palais et temples envahis par la végétation sont aussi une image de ce lien.

²³ *La Terre et les rêveries du repos*, ibid., p.132

En situant les dernières minutes de son film *In The mood for Love* dans le temple d'Angkor Vat, il semble que Wong-Kar-Wai souhaitait installer l'histoire de ce couple, que le personnage masculin confie comme un secret aux pierres millénaires, dans une temporalité plus universelle. Le temple d'Angkor Vat devient alors le protecteur du secret de ce couple, secret qui n'appartient plus à personne, qui restera pour toujours gardé par ce temple, et qui sera un souvenir brumeux pour les amants.

« Il se souvient de ces années disparues comme s'il regardait à travers une vitre poussiéreuse, le passé est quelque chose qu'il peut voir mais pas toucher. Et tout ce qu'il voit est flou et indistinct »²⁴



In the Mood for Love
Wong Kar-Wai, 2000

²⁴ Epilogue de *In the mood for love*, Wong Kar Wai, 2000.

Chapitre 3 :

L'apesanteur

Soumis à une gravité inhabituelle, sans pesanteur, l'environnement de l'homme change radicalement de forme. Dans l'eau, dans l'air, ou dans l'espace, lorsque l'homme ne subit plus son poids, il ne se porte plus, c'est la matière englobante qui le porte. Les notions d'espace public/privé n'ont plus de sens, la matière elle-même devient l'espace dans lequel l'homme évolue. Cette matière étant insaisissable parce que non solide, il semble difficile de la mesurer et l'œil ne peut la compter. Face à cette légèreté et ce sentiment d'infini, l'homme se retrouve alors dans une situation d'expérience de mort, mais aussi proche de son expérience prénatale. Il s'agit quoiqu'il arrive d'un espace extraordinaire qui implique souvent des considérations surréalistes ou oniriques : « *On s'envole contre la pesanteur, aussi bien dans le monde des rêves que dans le monde de la réalité* »²⁵.

Le film *Tigre et Dragon* réalisé par Ang Lee est un film d'arts martiaux dont l'action se déroule dans la Chine du XVIII^{ème} siècle. Les scènes de combat se distinguent par le sentiment d'apesanteur qui s'en dégagent. Les protagonistes semblent maîtriser leur poids et en disposer comme ils le souhaitent afin d'effectuer des sauts et des courses surhumaines. Deux séquences de ce film nous intéressent particulièrement pour notre étude. La première est une scène de combat entre Li Mu Bai, un maître d'arts martiaux et l'un des personnages principaux du film, et Jiao Long, la jeune héroïne, qui, dans sa quête de liberté, est partagée entre une vie de hors-la-loi et une vie dictée par les normes de la société. Les deux s'affrontent dans une forêt de bambou gigantesque, utilisant ces arbres comme appui pour s'affronter en l'air, se croisant lors de sauts d'un bambou à l'autre.

Leur légèreté, la mise en scène de leur solitude dans cette forêt donnent à cette séquence une sensualité importante, leur combat devenant l'expression d'une attirance mutuelle, liée à une relation maître-disciple. Ils ne volent pas, ils s'appuient toujours sur les bambous ou sur d'autres surfaces pour rebondir, ce qui ne les place pas dans un espace fantastique, mais

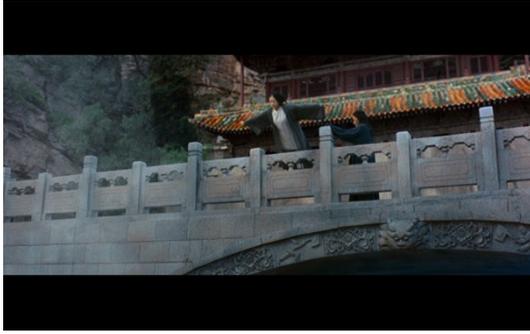
²⁵ Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, coll Les massicotés, 1948, p.319

poétique. Les plans larges permettent au spectateur d'apprécier le décor naturel immense et la solitude des duellistes, mais ils font aussi gagner en crédibilité ces séquences aux cascades impressionnantes. Mais deux plans plus serrés sur chacun des protagonistes, à la longue focale et légèrement ralentis, accentuent ce sentiment de sensualité entre ces deux corps parfaitement coordonnés. D'autant plus seuls qu'ils sont isolés du reste des humains, condamnés par leur poids à rester sur terre, cette apesanteur crée une situation d'intimité du couple.



Tigre et Dragon
Ang Lee, 2000

A la fin du film, Jiao Long retrouvera son amant qui l'a initiée à la vie en marge de la société. Cependant, constatant que son désir de liberté a coûté la vie à son maître, Li Mu Bai, et qu'elle ne pourra jamais se résoudre à adopter la vie qui semble l'attendre en compagnie de son amant, Jiao Long préférera se jeter d'un pont au-dessus du vide entre deux montagnes. S'enfonçant dans la brume, elle semble enfin s'apaiser et trouver la paix. Sa chute n'est pas filmée comme telle mais plutôt comme un envol, son corps n'est pas lourd mais léger, comme son esprit.



Tigre et Dragon
Ang Lee, 2000



La situation d'apesanteur la plus extrême se trouve dans l'espace où, à cause de l'absence de gravité, nous ne sommes plus soumis à notre poids. Récemment, le film *Gravity* réalisé par Alfonso Cuarón a reproduit de manière extrêmement fidèle les sensations ressenties par les astronautes, selon leurs propres critiques. Ce film décrit les mésaventures de Ryan Stone, astronaute scientifique, seule rescapée de la collision de son vaisseau avec des débris. Lors de cet accident, elle restera en contact avec Matt Kowalski, un autre astronaute de l'équipage qui se laisse dériver dans le vide pour ne pas l'alourdir. S'en suit alors différentes épreuves pour Ryan qui, pour s'en sortir, fera appel à toutes les valeurs identifiables dans ce type de film de survie : courage, amour, instinct...

Lors de l'accident, Ryan Stone est expédiée dans le vide, elle s'éloigne sans pouvoir se raccrocher à quoi que ce soit, emportée par son propre poids. Un plan large permet l'appréciation de ce qu'il est en train de se produire. L'astronaute, corps blanc au milieu de cet aplat noir immense qu'est l'espace, s'éloigne inexorablement de la caméra. Sans autre repère de profondeur, nous avons uniquement la sensation que la scientifique rapetisse jusqu'à disparaître complètement.

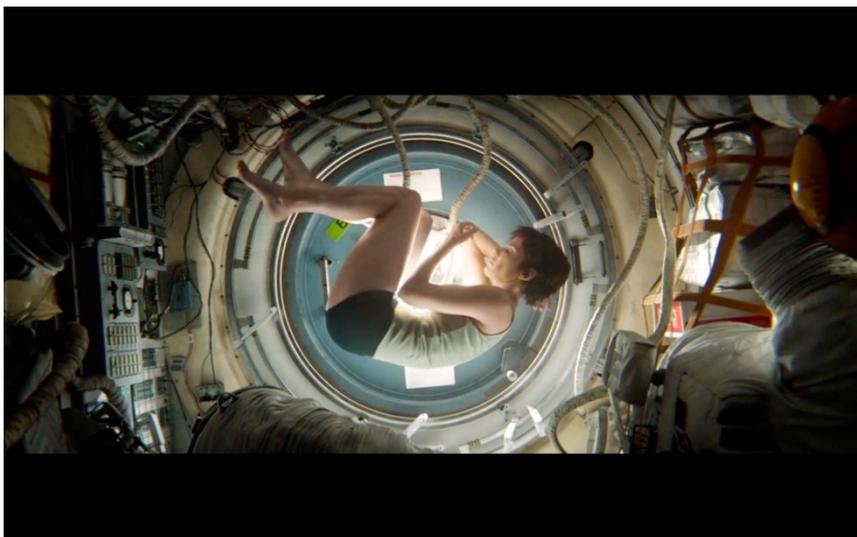


Gravity
Alfonso Cuarón, 2013

Après avoir été secourue par Matt, son coéquipier, ils partent tous les deux à la recherche d'une capsule de secours qui pourra peut-être les ramener sur Terre. Arrivés à la capsule, un incident entraîne Matt à quitter Ryan afin qu'elle puisse entrer dans la capsule. Tandis que Matt s'éloigne lui aussi, sans la moindre chance de secours, il continue de parler à Ryan pour l'encourager et lui donner la force d'atteindre l'intérieur de la capsule. Matt disparaît alors à l'image, mais reste présent au son. Lorsqu'il disparaît aussi au son, Ryan est pour la première fois absolument seule. Après être parvenue à entrer dans la capsule, Ryan se débarrasse de sa combinaison et profite enfin de l'oxygène présent à bord.

Elle se place alors dans une position proche de celle du fœtus. Autour d'elle se déploie le cordon qui la reliait au vaisseau, cette liaison assurant sa survie dans l'espace en l'empêchant de partir à la dérive. L'image devient alors une référence directe à ces images d'enfants in utero, dont le cordon ombilical assure la survie. Le cadre insiste sur cette métaphore en allant jusqu'à placer la comédienne au centre d'un cercle délimité par le sas d'entrée.

La forme du rond, rassurante, évoque tour à tour le ventre de la mère, le nid de l'oiseau, l'œuf...²⁶ L'apesanteur était jusque là présentée comme un handicap pour les astronautes qui n'étaient pas maîtres de leurs mouvements, complètement soumis à leur poids. Dans cette image, Ryan semble retrouver sa légèreté et entrer dans un repos bénéfique. Sa solitude immense lui offre un répit absolu.



Gravity
Alfonso Cuarón, 2013

²⁶ *Poétique de l'espace*, ibid., Chapitre X : La phénoménologie du rond

La mise en scène insiste sur l'image de l'espace comme étant un vide absolu où la solitude est infinie. Dans cet état d'apesanteur, les protagonistes se retrouvent emportés dans des chutes mortelles, incontrôlées mais aussi parfois dans une enveloppe rassurante, image de légèreté.

Tout comme dans le vide, notre poids évolue aussi dans le milieu sous-marin. De même, notre perception (ouïe, vue) est largement déformée. Alors la sensation du corps plongé dans un liquide peut être rapprochée à celle de l'enfant in utero qui voit, entend, à travers la paroi abdominale. Les sensations prénatales sont cependant dénuées de conscience, on peut alors les associer à celles d'un rêve, d'un fantasme.

Dans *L'Atalante* de Jean Vigo, Jean, un marinier, a abandonné sa femme qui, fuyant la péniche où ils vivaient, était partie explorer Paris. Désespéré par son geste, il erre sur la péniche comme la péniche sur le fleuve. Il finit par se jeter à l'eau, et ce sera sous l'eau qu'il retrouvera la femme qu'il aime : il en a des images fantasmagoriques. La mise en scène en est assez simple, étant donné les difficultés techniques de l'époque liées à la prise de vue sous l'eau. Le comédien est plongé dans une piscine dont l'un des bords est une vitre de l'autre côté de laquelle on a placé la caméra.

Cette disposition interdit le moindre mouvement de caméra et limite l'angle de prise de vues ce qui force le cadre à être serré sur le comédien. De cette contrainte se dégagent des gros plans du visage de Jean sous l'eau, auxquels se sur-impressionnent des images de Juliette, dansant en robe de mariée, riant à pleine dents. L'effet poétique ne se veut pas réaliste, il témoigne de l'obsession de Jean pour sa femme, et comment celle-ci se manifeste dans cet espace particulier, lié à un état de conscience proche du rêve ou de l'inconscience.

La surimpression étant un effet propre au cinéma, ces plans sont les faire-valoir d'un désir cinématographique de représenter la pensée, de concrétiser l'intime émotion. La simplicité de cet effet est aussi touchante que son efficacité, ils font la poésie de cette séquence et de ce langage.



L'Atalante
Jean Vigo, 1934

Enfin, La perception de cette absence de poids est également possible grâce à la position de la caméra qui peut, comme les comédiens, donner le sentiment d'être en apesanteur. Toujours mobile, fluide et légère, elle guide notre regard dans cet environnement.

Il est intéressant de noter qu'Emmanuel Lubezki, le chef opérateur de *Gravity* est notamment reconnu pour l'utilisation fréquente du steadicam. Celui-ci lui permet de réaliser des plans-séquences remarquables (*Birdman* de Alejandro Inarritu) mais aussi de décrire de manière lyrique une séquence d'inspiration poétique. Dans *The Tree of Life* de Terrence Malick, le steadicam est un moyen de créer un sentiment de légèreté dans ces espaces immenses évoqués plus tôt. C'est alors le regard du spectateur, le point de vue de la caméra qui est libéré de la pesanteur et semble flotter librement. Cette légèreté est en accord avec l'état psychique du personnage, qui, en lien avec son environnement est amené à l'introspection, à la nostalgie et à l'interrogation métaphysique.

Nous pouvons citer la séquence de *Tree of Life* dans laquelle le personnage interprété par Sean Penn, un architecte de renom évoluant dans une ville ultra-moderne composée de gratte-ciels, semble errer au milieu de ces constructions immenses, hanté par le souvenir de son frère disparu. La verticalité et la grandeur des bâtiments qui l'entourent semblent attirer le regard vers le ciel, et avec lui les pensées. C'est en lien avec l'aspiration permanente du cinéma de Terrence Malick à la spiritualité et même à la considération divine. De même, le choix de focales très courtes amplifie les mouvements et notamment les travellings effectués par le steadicamer, Joerg Widmer, qui avait pour indication de surtout effectuer des mouvements sur l'axe Z (c'est à dire d'éviter le tilt et le pan pour privilégier le travelling avant ou arrière).

Le choix de très courtes focales permet également l'accomplissement d'une intention très forte du film : filmer l'homme et son environnement. Par ces focales, le cadreur pouvait aller chercher des gros plans en allant très près des comédiens tout en gardant à l'image les décors naturels.



The Tree of Life
Terrence Malick, 2011

Dans une autre perspective, le film *Jackie* témoigne aussi de l'utilisation du mouvement de caméra afin de décrire l'état mental d'un personnage en plein bouleversement intérieur. Ce film décrit le deuil de Jackie Kennedy après l'assassinat de son mari à Dallas. Elle donne l'impression de vivre un état de flottement, comme une déconnexion d'avec la réalité. En opposition à ce sentiment, le film use du montage alterné avec comme guide le témoignage de Jackie auprès du journaliste Theodore H. White. Ces séquences d'interrogatoire filmées en plan fixe représentent le temps actuel tandis que le reste des séquences issues de ce dialogue sont des flash-backs vers l'événement et ses conséquences proches. Les flash-backs sont parfois filmés au steadicam ou à l'épaule avec aussi des travellings très marqués et une musique dissonante et aérienne (composée par Mica Levi).

La séquence de l'enterrement de Jack Kennedy témoigne selon moi de l'utilisation de ces mouvements de caméra comme d'une manifestation de la psyché d'un personnage. Dans cette séquence, le montage nous fait voir tour à tour Jackie à l'enterrement face au cercueil et Jackie dans la voiture présidentielle lors de l'attentat. Un montage alterné a retenu mon attention : un travelling avant fait avancer la caméra dans l'axe du visage de Jackie partiellement dissimulé par un voile noir ; en contrepoint de plusieurs plans de la voiture fonçant sur la route, transportant Jackie qui porte sur ses genoux son mari sans vie.

Les deux mouvements, unidirectionnels, donnent le sentiment que la voiture roule vers Jackie, qu'elle lui revient mentalement à chaque instant. De même, tout le film travaille cette sensation de profondeur frontale qui rappelle la perspective de la route sur laquelle tout commence. Enfin, lorsque le plan sur Jackie a atteint une valeur assez serrée, aux plans sur la voiture présidentielle succède un plan serré en très longue focale de Jackie, qui hurle, le regard empli de folie. Le montage donne ici à voir l'état mental de Jackie, proche de la rupture.

Cette esthétique du mouvement, donnant un sentiment aérien, ou tout du moins de lévitation, est accentué par la musique très expressive de Mica Levi qui, à ce moment précis, additionne plusieurs niveaux de composition. Des trémolos aigus guident toute la séquence, créant une situation de tension palpable. Ceux-ci sont soutenus par d'autres trémolos plus graves mais surtout par des glissando, effet spécifique aux cordes qui consiste à passer d'une note à l'autre en faisant sonner toutes les notes comprises entre ces deux dernières. Le film s'ouvre sur ce mouvement, dans le noir, donnant ainsi la tonalité du film : ces glissandos, présents tout du long, sont pour beaucoup dans cette sensation aérienne, planante, qui domine dans beaucoup de séquences. Dans cette séquence d'enterrement, ils prennent un sens d'autant plus sensible qu'ils sont mêlés subtilement au son de la voiture sur la route, du moteur. Il est presque impossible de distinguer ces graves notes glissantes du ronflement sourd de la voiture, tandis que tout autre son direct est coupé. Alors, ce son semble être la représentation audible de ce qui hante Jackie.



Jackie
Pablo Larraín, 2016

Les images de l'espace intime nous renvoient souvent à des propositions d'espaces privés, ou cachés aux yeux de tous. Dans la partie précédente nous avons vu que l'espace intime ne pouvait se restreindre à cette considération, et que l'on pouvait également construire des images offrant des espaces d'intimité au spectateur à partir de lieux publics. Alors, l'espace intime n'est pas défini par des considérations spatiales, mais bien par des images d'intimité.

Dans la revue *Autrement* dédiée à l'intime, une interview de Philippe Starck, designer et architecte controversé, a retenu mon attention. Lorsqu'on lui demande quelle est sa définition de l'espace intime, il s'oppose immédiatement à cette appellation. Selon lui, l'espace intime est une considération bourgeoise, camouflage de l'infini désir de posséder, de délimiter sa propriété privée. De plus, il relève aussi cet écart entre le contexte et le lieu dans lequel nous nous trouvons : « *on peut être « non-intime » avec quelqu'un dans le summum de ce que l'on pourrait imaginer comme endroit intime, un boudoir marocain par exemple, rempli de coussins, d'encens et de pipes d'opium, et que cela soit aussi froid qu'un congélateur ou une réalisation Starck.* »²⁷ On ressent bien entendu la défiance de l'architecte envers la considération quasi-universelle de l'architecture moderne comme étant froide, non-intime. Nous l'évoquerons à nouveau, à travers le travail de Tadao Ando notamment, architecte contemporain japonais. Au cinéma, on peut donc user de cette image d'intimité dont bénéficient certains lieux. Mais ce n'est pas par l'espace en soi que se ressentira l'atmosphère d'intimité. Philippe Starck conclut cette interview ainsi : « *L'intimité est avant tout une vibration et peu importe l'endroit. On aimerait à croire qu'elle est liée à la dimension ou à la qualité d'un espace mais là encore, c'est un lieu commun qui ne se traduit jamais ainsi dans la réalité.* » Le terme « vibration » peut être associé à ces atmosphères, ces ambiances qui nous touchent, sans savoir forcément pourquoi.

Il me semble qu'il s'agit de ces ambiances qui vont faire d'un espace, un lieu d'intimité. Nous allons voir dans la partie suivante que le rôle de la lumière naturelle, préexistante à un lieu est primordial dans ces atmosphères intimes. Le choix d'un chef opérateur d'utiliser la lumière naturelle témoigne de son intention de rendre compte de l'intimité d'un espace.

²⁷ Entretien avec Philippe Starck par Nicole Czechowski, revue *Autrement*, *L'intime protégé, dévoilé, exhibé*, op.cit.

PARTIE III :
LA LUMIÈRE NATURELLE,
UN CLIMAT D'INTIMITÉ

Dans cette partie, je vais m'interroger sur le rôle de la lumière naturelle dans la représentation des espaces que nous considérons comme intimes. Quelles sont les atmosphères lumineuses préexistantes (naturelles ou domestiques) de ces espaces et en quoi elles sont un moyen de décrire le sentiment d'intimité lié à un lieu. Par cette approche, nous essaierons de comprendre les enjeux de ces climats d'intimité qui semblent supplanter les questions d'espace. En effet, si des considérations spatiales telles que le public et le privé ne sont pas nécessaires à la détermination de l'espace intime, peut être que celle-ci se fera davantage par l'étude de ces atmosphères lumineuses.

Notre travail commencera par l'étude de la lumière naturelle, c'est à dire uniquement émise par le soleil ou la lune, plus ou moins diffusée ou libre d'investir un lieu selon les caractéristiques météorologiques et architecturales de celui-ci. Nous discuterons aussi bien de séquences d'intérieur que de séquences d'extérieur. Pour en comprendre le lien avec notre sujet, l'intimité, nous questionnerons la représentation du soleil dans l'art puis nous verrons comment, au cinéma, cette lumière naturelle peut donc créer un climat d'intimité par la spiritualité, l'introspection et le lien entre intérieur-extérieur.

En prolongement de cette interrogation sur le lien intérieur-extérieur, nous concentrerons la suite de cette partie sur l'étude de la lumière domestique préexistante, c'est à dire les éclairages artificiels présents dans nos espaces. Quelles sont les caractéristiques de ces éclairages, quelles sont les « images » associées aux atmosphères lumineuses dont ils sont à l'origine ? Les lampes, qu'elles soient à combustion ou électriques, éclairent nos villes et nos intérieurs. Nous nous interrogerons sur les moyens techniques du cinéma d'aujourd'hui qui nous offrent la possibilité de n'utiliser que ces lampes comme sources d'éclairage. Alors, nous verrons que l'obscurité liée à cette méthode d'éclairage est un élément majeur de la circonspection d'un espace, mais aussi qu'elle place le processus de création cinématographique dans une attitude déjà spécifique.

Dans cette obscurité, on peut constater que seul ce qui est éclairé témoigne de la présence d'un espace, qui est alors lumineux. Nous ouvrirons notre réflexion au travail de la lumière comme constituant un espace. Cela peut se manifester par le phénomène naturel du brouillard, la lumière se réfléchit dans l'eau en suspension qui devient visible et englobe les êtres. L'artiste

contemporain James Turrell reproduit ce phénomène dans ses installations de lumière diffuse et monochromatique, où l'enjeu repose dans cette matérialisation de la lumière afin de recréer un climat lumineux, ici d'autant plus qu'il s'agit de faire jouer des conditions climatiques et lumineuses.

Chapitre 1 :

La lumière solaire

Parce qu'il témoigne de l'immensité du monde naturel et de son histoire, le soleil est un élément du lien entre l'intime et l'immense dont nous avons discuté dans la partie précédente. Il est aussi la source essentielle de lumière, sans quoi le cinéma n'aurait pas lieu d'être.

La lumière solaire est un axe d'étude théologiques. Symbole divin dans de nombreuses religions, le soleil est la manifestation concrète d'une puissance supérieure, source de vie et de mort. Comme il permet à la nature de se développer, il peut aussi être la cause de malheurs. Cette double puissance se trouve illustrée dans deux films particulièrement intéressants pour leur utilisation de la lumière naturelle : *The Tree of Life* de Terrence Malick, photographié par Emmanuel Lubezki et *Gerry* de Gus Van Sant, photographié par Harris Savides.

Le premier évoque cette dualité divine qui donne la vie et la reprend à travers la vie d'une famille américaine des années 50, dévastée par le décès de l'un des jeunes fils. Le film, qui alterne prises de vues réalistes et prises de vues spatiales ou microscopiques, parfois même images de synthèses, fait le lien entre notre monde et celui des choses divines. Le pont entre ces deux mondes étant le soleil et sa lumière. Le parti pris photographique a donc été de tourner intégralement à partir de lumières naturelles, que ce soit en intérieur ou en extérieur.

La majeure partie des extérieurs sont photographiés en contre jour, avec une position basse du soleil qui est souvent cadré. Le soleil est aussi présent que les personnages, on peut même sentir parfois que c'est le soleil qui est le sujet du plan. En terme de cadre, l'axe du contre-jour devient celui qui détermine tout le découpage.

Afin d'éviter une surexposition trop importante, on peut remarquer l'usage par le chef opérateur des arbres, des bâtiments ou même des personnages pour filtrer le soleil et en diminuer l'intensité lumineuse en son point chaud. Le soleil est présent mais n'est pas surexposé, il est en harmonie avec le reste de l'environnement. La joie des jeunes garçons liée à l'extérieur et à la lumière naturelle s'oppose au traitement de l'intérieur, lieu d'apprentissage, et de répression patriarcale.

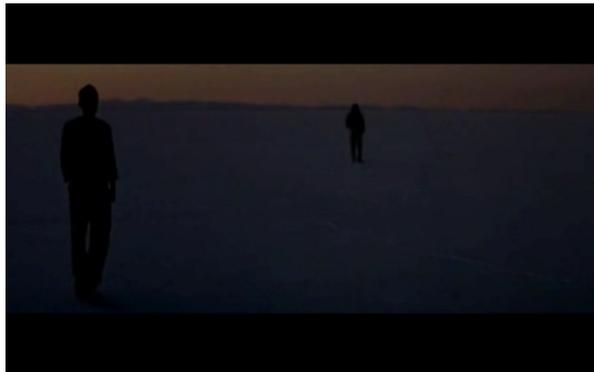


The Tree of Life, Terrence Malick , 2011

Afin de prendre le contre-pied de ce que nous venons d'évoquer, nous allons désormais nous intéresser à *Gerry*. Tourné en lumière naturelle, en décor naturel, il raconte l'histoire de deux amis Gerry et Gerry qui, partis pour une randonnée, perdent leur chemin, et errent dans le désert jusqu'à perdre toutes leurs forces. Le film est découpé en plans séquences parfois excessivement longs, il est souvent très silencieux et donne à voir le désespoir intérieur des deux protagonistes.

La nature est ici lieu de mort, et représentée comme tel. Une séquence a retenu mon attention pour son utilisation de la lumière naturelle dans la description du désert comme un lieu de métamorphose des deux Gerry. Dans les 30 minutes précédant la fin, on est spectateur d'un plan de plus de 10 minutes : un lent travelling avant qui suit les deux protagonistes dans une marche désespérée.

Le plan commence dans un noir presque complet et le soleil se lève au cours du plan. On découvre petit à petit les deux hommes, réduits à l'état de mort-vivants. Une illusion d'optique due à la sous-exposition et à la lenteur du travelling, calée sur leurs pas, donne l'impression qu'ils avancent face caméra alors qu'ils s'en éloignent. Le lever du soleil annonce une nouvelle journée de souffrance, un calvaire, et la longueur du plan permettant de capter les différents instants du lever du soleil donnent au spectateur le temps de ressentir la douleur associée au soleil, à sa lumière, sa chaleur, dans ce désert de sel où le sol parfaitement blanc reflète mortellement le soleil.



Gerry
Gus Van Sant, 2002

Les valeurs larges choisies pour ce plan contribuent à cette sensation de désespoir. Parce que notre regard a accès à tout le décor, nous sommes bien conscients de leur solitude et du peu de chances qu'ils ont de s'en sortir. De plus, le désert blanc permet de se rendre compte du vide infini de ce lieu.

Filmer la mort d'un homme relève de l'intime et parce qu'elle est liée à la puissance écrasante du soleil, cette mort lente est mise en scène par la lumière naturelle, lumière solaire.

La lumière naturelle se trouve aussi en intérieur, c'est pourquoi les séquences de *The Tree of Life* se déroulent souvent au plus près des fenêtres, offrant la liberté au chef opérateur de n'utiliser presque uniquement de la lumière naturelle. De plus, un dispositif particulièrement ingénieux a été mis en place afin de jouir de la lumière naturelle à toutes les heures du jour : plusieurs décors de la même maison ont été construits à l'identique avec des orientations différentes. Ceci permettant de bénéficier de la lumière du soleil dans le même lieu selon des heures différentes.

Dans le cadre d'une production beaucoup plus réduite, il aurait fallu tourner une séquence sur plusieurs jours, toujours à la même heure, ce qui est très contraignant. Par l'importance de la lumière naturelle en intérieur, le film témoigne du désir d'extérieur lié à la jeunesse. Pour ces jeunes garçons, la maison semble représenter les limites de leur liberté et un retour à l'encadrement parental. Alors, les fenêtres offrent au moins la liberté au regard de s'en échapper.



The Tree of Life
Terrence Malick, 2011

Cette intention se retrouve dans la manière d'exposer les intérieurs : les ouvertures ne sont pas surexposées, au contraire, elles invitent le regard vers l'extérieur. L'intérieur est sous-exposé, allant jusqu'à limiter les objets et personnages à des ombres.

Parce que la caméra n'est que rarement fixe, ces images donnent un sentiment de vie, de naturel. Les scènes de vie intime telles que la découverte du petit frère nouveau-né, les jeux et bagarres, semblent ici être captées sur le moment et magnifiées par une grâce quasi-divine. Si ces images naturalistes affirment un sentiment d'intimité, c'est parce qu'il semble évident d'associer l'intimité avec la vérité : l'intimité est la vérité d'un être, or quoi de plus réel, de plus vrai que la lumière naturelle.

Le film *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa nous entraîne vers d'autres interrogations sur l'utilisation de la lumière naturelle en intérieur. Il s'agit d'un film sur la vie de Vanda Duarte, toxicomane et habitante du quartier de Fontainhas, un bidonville de Lisbonne. Visuellement, le cinéaste prend un engagement formel qui est de ne proposer que des plans-séquence fixes, sans lumière additionnelle. Le film suit la vie de Vanda, qui passe la majeure partie de son temps dans sa chambre, sur son lit. En parallèle de sa consommation de drogue, Vanda discute avec sa sœur, et reçoit même à un moment la visite d'un prétendant.

Cette chambre, ce lit, représentent son espace d'intimité dans lequel le cinéaste nous invite, frontalement et sans y apposer d'autre intention que celle de partager la vie de cette femme. Il semble que pour un toxicomane, l'intérieur soit un lieu de réconfort, d'accomplissement d'un désir d'isolation, d'abstraction du monde extérieur. Cette opposition intérieur/extérieur, en contre-pied de celle précédemment étudiée, se trouve représentée par l'utilisation de la lumière naturelle dans la chambre de Vanda. Cette lumière est directionnelle parce qu'obstruée, et redéfinit l'espace de la chambre en isolant encore plus Vanda de son environnement. Ce clair-obscur nous parle du désir de Vanda de fuir la lumière extérieure, d'aller vers l'ombre, mais aussi de la pauvreté dans laquelle elle survit, ne pouvant jouir d'un éclairage domestique permanent.



Dans la chambre de Vanda
Pedro Costa, 2000

Pour conclure ces questions concernant l'entrée de lumière naturelle dans l'intérieur, il est intéressant de constater que Gaston Bachelard lie cette image de l'homme regardant par la fenêtre à une considération déjà évoquée dans ce mémoire qui est la relation entre l'intime et l'infini : « *Nous sommes chez nous, cachés, nous regardons dehors. La fenêtre dans la maison des champs est un œil ouvert, un regard jeté sur la plaine, sur le ciel lointain, sur le monde extérieur en un sens profondément philosophique. La maison donne à l'homme qui rêve derrière sa fenêtre – et non pas à sa fenêtre - (...) le sens d'un extérieur d'autant plus différent de l'intérieur qu'est plus grande l'intimité de sa chambre. Il semble que la dialectique de l'intimité et de l'Univers soit précisée par les impressions de l'être caché qui voit le monde dans le cadre de la fenêtre.* »²⁸

Cette pensée appliquée à l'image sombre, nocturne, de Vanda et de sa chambre tellement intime qui est le lieu de son désir addictif, met en exergue l'opposition avec l'extérieur, qui, bien qu'il pénètre dans sa chambre pour y apporter de la lumière, est invisible de l'intérieur. Il n'y a pas d'issues, tout ce qu'elle désire se trouve rassemblé sur son lit, il s'agit de son univers. Ce sentiment est accentué par le choix du réalisateur de toujours se positionner à la même place. Le spectateur s'habitue alors au lieu, un lien se tisse, et le point de vue offrant toujours le même axe contribue aussi à réduire l'espace de ce lieu, qui semble se limiter à ces quelques mètres carrés.

L'infiniment grand et lumineux est présent par sa négation, cet espace intime infiniment petit et obscur.

²⁸ *La Terre et les rêveries du repos*, op.cit., p.131

La chambre de Vanda et son ambiance lumineuse forment l'expression concrète de son intimité. C'est pourquoi certains cinéastes tiennent tant à respecter la lumière naturelle d'un lieu. Son architecture, la qualité de sa lumière témoignent de l'intimité de la personne qui y vit, voire même de l'intimité même de ce lieu.



Church of the Light
Tadao Ando, Japon, 1989

Cette image est une photographie d'une œuvre architecturale de Tadao Ando, un architecte japonais. Celui-ci a pensé la réalisation de cette chapelle (Church of the Light) comme un prolongement de la spiritualité inhérente au lieu. La lumière naturelle pouvant être considérée comme divine, l'ouverture vers l'extérieur ne vient pas ici permettre la vue mais au contraire l'abstraire pour rendre concrète la lumière divine. Aveuglante par l'étroitesse de l'ouverture, en forme de croix, cette lumière témoigne de l'intimité spirituelle du lieu.

Cet architecte a également réalisé une partie d'un crématorium. C'est la conception de la salle dans laquelle la famille peut se réunir avec le défunt qui a retenu mon attention. La lumière naturelle vient d'une grande baie vitrée rendue opaque par un grand rideau de plastique qui diffuse la lumière. A travers ce rideau, on distingue la large charpente en bois qui maintient l'ouverture. Celle-ci prend la forme d'une croix. Ces deux œuvres architecturales qui semblent être proches sont pourtant bien distinctes : la première est aveuglante, dure, en clair-obscur.

Placée derrière le prêtre, l'ouverture éclaire ce dernier en contre-jour. Dans le crématorium, la lumière douce et apaisante semble répondre au besoin d'intimité de la famille. L'extérieur n'est pas visible si ce n'est une croix à peine perceptible. Dans l'intimité de la mort, la lumière divine se doit d'être accueillante, et non aveuglante.

Tadao Ando est également à l'origine d'un temple Komyo-Ji. Essentiellement composé de bois, les poutres qui ferment ce lieu sont espacées de plusieurs dizaines de centimètres afin de laisser la lumière y entrer. Mais il est aussi beau de s'en approcher la nuit. Les lampes qui éclairent l'intérieur filtrent à travers les poutres, répondant aux teintes chaudes du bois. Ces rais de lumière se reflètent sur l'eau qui entoure le bâtiment et créent des formes qui glissent sur les murs alentour.

Alors, c'est la lumière des lampes, de l'intérieur, qui éclaire l'extérieur.



Komyo-Ji Temple
Tadao Ando, Japon, 2000

Gaston Bachelard parle de ce phénomène : « *la lampe à la fenêtre est l'œil de la maison. La lampe, dans le règne de l'imagination, ne s'allume jamais dehors. Elle est lumière enfermée qui ne peut que filtrer dehors.* »²⁹ La lumière de la lampe agit a contrario de la lumière naturelle, venant toujours de l'intérieur, elle éclaire l'extérieur et invite le regard à entrer. Lumière naturelle des lieux, on pourra aussi dire lumière préexistante pour la distinguer des effets lumineux créés pour la prise de vue, les lampes participent à la perception de nos espaces et à la création d'un climat intime.

²⁹ *Poétique de l'espace*, op.cit., p.48

Chapitre 2 : La lumière artificielle



La gloire de mon père
Yves Robert, 1995

« Prodigieuse lampe tempête ! (...) Lorsque je la vis, suspendue à une branche du figuier, brûler, brillante, avec la sérénité d'une lampe d'autel, j'en oubliai ma soupe au fromage, et je décidai de consacrer ma vie à la science... »³⁰

L'amour de Pagnol pour cette lampe est un exemple du lien d'intimité que nous entretenons avec nos éclairages domestiques.

³⁰ *La gloire de mon père*, op. cit., p.100

« Où a régné une lampe règne le souvenir. »³¹

En associant la lampe avec le souvenir, Bachelard créé un lien direct entre notre intimité et une atmosphère dont la lampe est à l'origine.

Il est une image à laquelle Gaston Bachelard porte beaucoup d'affection, c'est celle de l'homme seul, avec une chandelle, ou une lampe. Il en parle en ces mots : « *la flamme de la chandelle appelle des rêveries de mémoire* »³². Cela signifie que la solitude d'une chandelle nous renvoie à la solitude du veilleur, image commune et ancrée dans notre imaginaire : le moine lit et, dans son dénuement spirituel, n'est accompagné que d'une bougie. Il s'agit d'une image d'intimité forte construite autour de celle de l'ermite, solitaire radical, mais aussi à partir de l'obscurité qui participe à cette intimité. Enfin, la bougie et sa double fonction d'éclairage et de tranquillisation fait également partie de l'imagerie de l'intime.

Dans *L'avenir*, les personnages principaux sont de grands lecteurs, appartenant au milieu intellectuel parisien. Cette image de la lecture ou de l'écriture, pendant une partie de la nuit, à la lumière d'une lampe unique, est souvent présente. Eclairé par Denis Lenoir, un plan de ce film a retenu mon attention. Il s'agit du soir de Noël et l'ex-mari de Nathalie (Isabelle Huppert), Heinz (André Marcon), lit, seul, dans son ancien appartement, éclairé par une seule lampe, avant de se faire surprendre par le retour de Nathalie. J'ai discuté avec Denis Lenoir de ce film et notamment de ce plan, qui lui a posé beaucoup de problèmes.



L'avenir,
Mia Hansen-Love, 2016

³¹ *La flamme d'une chandelle*, op.cit., p.17

³² *La flamme d'une chandelle*, ibid., p.34

« La scène où j'ai eu beaucoup de mal c'est celle qui précède Noël. Isabelle Huppert rentre chez elle, André Marcon lit et Isabelle est sensée ne pas le voir. Pour éclairer ça c'est compliqué, quelqu'un qui lit a de la lumière, il n'est pas dans le noir, donc Isabelle est obligée de le voir. C'est une contradiction. »³³

La difficulté dont parle Denis Lenoir vient de la faible sensibilité des pellicules qui offre peu de possibilités pour tourner un plan ainsi avec une seule lampe allumée. C'est pourquoi la séquence de Noël est moins compliquée selon lui. Je trouve que l'intention de la réalisatrice était intéressante : il lit dans le noir. On retrouve cette image d'introspection liée à cet acte intime de la lecture à la lumière d'une lampe unique. Elle décrit aussi cette intention d'intimité liée à l'obscurité.

J'ai moi-même essayé de me réapproprier cette image intime du veilleur solitaire, éclairé en clair-obscur par une lumière douce et chaude dans le cadre du tournage d'un court métrage documentaire dont j'étais l'opérateur image. Ce film décrit le retour de la réalisatrice dans sa ville natale, Birkenhead (à côté de Liverpool en Angleterre). Cette région ayant été une source de musiciens talentueux pendant les années 1990 et 2000, la musique locale y est très populaire et le film portait aussi sur l'un de ces musiciens, Bill Ryder-Jones, un multi-instrumentiste dont la carrière a commencé à 13 ans avant qu'il ne souffre d'agoraphobie et ne s'exile chez sa mère, dans sa chambre d'enfant, afin d'enregistrer un album solo. Le film devant contenir une séquence musicale, sous la forme d'un live acoustique du musicien dans le nouveau studio qu'il a créé à côté de chez lui, la réalisatrice souhaitait que l'on ressente l'attention qu'a porté le musicien à partager avec nous son intimité.

J'ai conservé une seule des plusieurs lampes praticables qui éclairaient le lieu, au dessus de son visage et de ses mains et je l'ai filmé en caméra portée, parfois à la longue focale afin d'obtenir des très gros plans. En m'appuyant sur le piano, je parvenais à atténuer les tremblements dus à la longue focale mais j'évitais le plan fixe : il s'agissait de conserver une certaine instantanéité, comme une fragilité de l'instant.

³³ extrait d'une interview réalisée par nos soins, le 07 septembre 2016, par skype.



A River Each Side
Roisin Burns, 2017

Pour revenir à *L'avenir*, la séquence suivant la scène du lecteur dans le noir, un dîner de Noël, est aussi intéressante car elle présente une image intime forte : le soir de Noël, la réunion de la famille. Il s'agit d'une atmosphère très évocatrice et c'est par l'utilisation de la lumière domestique que, selon moi, le spectateur va ressentir ce sentiment d'intimité. *« D'une façon générale, tous les chefs opérateurs demandent à la déco le maximum de lampes. (...) J'aime bien en avoir beaucoup parce que, en changeant lesquelles sont allumées et lesquelles sont éteintes, cela permet de redistribuer l'espace et de renouveler l'aspect d'un lieu, d'une personne. »*³⁴ Denis Lenoir explique ici comment il a procédé pour penser l'éclairage de cette séquence qui présente, en effet, de nombreuses sources lumineuses présentes dans le cadre. Ceci renforce un sentiment de véracité, le spectateur visualise d'où vient la lumière qui est diégétique.



L'avenir,
Mia Hansen-Love, 2016

³⁴ extrait de l'interview réalisée par nos soins

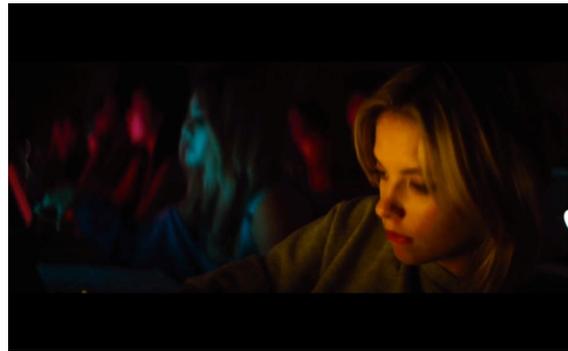
D'ailleurs, le plan final du film semble rendre honneur à cette ambiance, à cet espace qu'est le salon le soir de Noël. En effet, le plan commence sur Nathalie dans la chambre qui s'occupe de son jeune petit-fils et, par un travelling arrière, la caméra quitte la chambre puis cadre le salon, sans cadrer les personnages qui y sont en train de dîner. Le plan s'arrête sur une image fixe de ce salon et des lampes, tandis qu'une chanson de The Fleetwoods, *Unchained Melody*, clôt le film. Ce morceau qui mêle plusieurs voix a capella dans une mélodie proche d'une berceuse, n'est pas récent, et l'enregistrement est grésillant. Ce son a pour moi un pouvoir d'évocation intéressant : il rappelle le son des lecteurs de disque. D'une part il rend le morceau plus diégétique (bien qu'il soit en off, il pourrait être joué ce soir là) et d'autre part il accentue un sentiment de nostalgie parce qu'il fait écho à une période révolue.

De nos jours, la sensibilité des caméras numériques permet de fabriquer des images non détériorées en utilisant uniquement la lumière issue des lampes préexistantes du lieu. En argentique, il s'impose d'utiliser des optiques à grande ouverture et de pousser la pellicule au développement, ce qui ajoute du grain.

Le travail de Benoît Debie est une référence lorsqu'on parle de lumière domestique. Nombre des films qu'il a photographiés témoignent de son désir de respecter l'atmosphère d'un lieu, mais aussi de se l'approprier. Dans une des premières séquences du film *Springbreakers* d'Harmony Korine, on découvre les quatre étudiantes qui nous emmèneront dans leur « spring break » (pause de printemps). En amphithéâtre, elles ne prêtent aucune attention au cours et ne pensent qu'à leurs futures aventures. Ce lieu immense qui serait contraignant à ré-éclairer, possède des lumières domestiques mais il s'agit sûrement de néons, propre à créer une atmosphère studieuse et ennuyeuse.

Benoit Debie fait le choix d'éteindre toutes les lumières et de n'éclairer l'amphithéâtre qu'avec les ordinateurs que chaque étudiant a à sa disposition devant lui. En envoyant des images colorées dans tous leurs écrans, ils sont tous éclairés par une surface large donc assez diffuse. Leurs visages sont près des écrans, ce qui permet d'avoir un niveau suffisamment élevé sur eux sans éclairer l'environnement, ce qui crée une image très dense où les seuls éléments qui se dégagent de la pénombre sont les visages et les écrans d'ordinateurs. L'ambiance en clair-obscur, très colorée, en opposition avec le climat que l'on aurait pu attendre dans une

université, donne le ton du film qui se veut libéré des normes et des usages. De plus, cet éclairage semble isoler chaque personne de ses voisins. Les regards étant tous en direction de la lumière, chaque étudiant semble être plongé dans ses pensées, dans une solitude reposante. Ici encore, le fait que les ordinateurs soient cadrés insiste sur ce souci de justifier l'éclairage par l'introduction de la source dans le champ. La beauté de ces plans en est plus naturelle, plus spontanée et c'est aussi en cela qu'ils peuvent être considérés comme témoignage d'intimité.



Springbreakers
Harmony Korine, 2012

Ce souci de véracité évoqué ci-dessus semble être une préoccupation de Mia Hansen-Love. Cet intérêt se matérialise dans la lumière mais aussi dans le choix des décors. Denis Lenoir m'a fait part d'une anecdote concernant *L'avenir* : « Mia a un souci de véracité très développé, il ne faut pas trop éclairer, par goût et par volonté de pas faire « cinéma ». Un souci de justesse, que moi j'appellerais plutôt « véracité ». Par exemple, l'appartement qu'elle a trouvé à Lyon, appartenait justement à des professeurs retraités, il était donc rempli de livres et avait à peu près l'aspect qu'on lui voit dans le film. (...) Lorsqu'elle cherche un décor, Mia parle d'un lieu « juste »³⁵ L'appartement de Nathalie et Heinz, tous deux professeurs de philosophie, devaient témoigner de la culture et de la passion des deux personnages. Mia Hansen Love a trouvé un lieu qui portait déjà en lui cette passion des livres, de la culture.

Il semble que le travail en lumière naturelle rejoigne cette idée de véracité, de réalisme.

³⁵ extrait de l'interview réalisée par nos soins

Les photographies de Miriam Bäckström sont toutes réalisées en lumière naturelle. Cette artiste danoise s'attache à réaliser des clichés d'espace intime uniquement. C'est à dire qu'elle photographie des appartements, des chambres, sans leurs habitants, sans mise en scène. Séverine Muller, qui a correspondu avec l'artiste, écrit à propos de son travail : « *Il s'agit en effet d'une lumière naturelle, vierge de toute manipulation et de toute mise en scène artificielle, qui n'est pas sans refléter la recherche d'une objectivité totale et la volonté d'apporter un témoignage fidèle de l'intime réalité. Ce n'est donc pas tant le caractère esthétique du lieu mais l'atmosphère singulière que cherche à capturer Miriam Bäckström.* »³⁶



IKEA throughout the ages
Miriam Bäckström
Suède 1999

³⁶ Muller, Séverine, *Les clichés d'intérieurs de Miriam Bäckström ou l'intimité à l'épreuve de la photographie documentaire suédoise*, extrait du recueil *L'intimité* rassemblé par Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, cahier de recherche CRLMC, 2005.

Ce souci de s'attacher plutôt à l'intime réalité qu'à l'esthétisme est partagé par Mia Hansen Love qui aime que l'image ne fasse pas trop « cinéma ». Cette intention semble se retrouver chez beaucoup de réalisateurs qui tentent de rendre la mise en scène, le procédé du cinéma, aussi discret que possible, tout en ayant conscience des limites de cette manœuvre. Cette considération peut également se manifester par un désir d'intimité dès le tournage. Les choix de tourner en décors naturels, avec une équipe réduite, un matériel réduit, viennent soutenir ce propos.

La sensibilité des caméras ou des pellicules ainsi que les optiques à grande ouverture offrent la possibilité de capturer des ambiances lumineuses sans forcément les renforcer. Cela implique de nouvelles conditions de tournage, déjà appliquées en partie par la nouvelle vague française : des équipes et des équipements réduits. Dans les différents cas que nous avons évoqués, cela signifie aussi que l'apparent clair-obscur enregistré par la caméra est bien réel et donc que tout le plateau se trouve déjà enveloppé d'une intention intimiste. Je cite à nouveau ma rencontre avec Denis Lenoir qui s'exprime à ce sujet, en parlant d'*Eden*, un autre film de Mia Hansen-Love tourné en numérique avec des intentions visuelles assez différentes de celles développées dans *L'avenir* : « *La scène d'amour dans Eden, je n'utilise pratiquement pas de lumière, je refais ce que j'aurais dans des conditions réelles. Mais j'expose correctement pour ne pas avoir trop de bruit. (...) Mia a peur que les acteurs ne soient pas assez intimes parce qu'il y a trop de lumière dans la pièce. Moi j'utilise le numérique un peu comme le film, j'expose correctement et je ferais ensuite les niveaux en étalonnage* »³⁷

Parce qu'il a souhaité exposer cette séquence nocturne comme il l'aurait fait en argentique, assurément afin de conserver un maximum de nuances ainsi que pour éviter d'ajouter du bruit numérique à l'image ; il s'est avéré que, selon la réalisatrice, les comédiens n'étaient pas dans une atmosphère assez intime, ou plus simplement, n'étaient pas assez dans le noir.

³⁷ extrait de l'entretien réalisé par nos soins.

Ce lien entre la lumière domestique et une atmosphère intime est indissociable du lien entre l'intimité et l'obscurité. Dans son livre *L'éloge de l'ombre*, Junichiro Tanizaki développe le thème de la lumière et de l'obscurité dans les espaces japonais, manifestation concrète de la culture japonaise que Tanizaki oppose parfois à la culture occidentale. « *Si, dans la maison japonaise, l'auvent du toit avance si loin, cela est dû au climat, aux matériaux de construction et à divers autres facteurs sans doute. (...) est c'est ainsi que nos ancêtres, contraints à demeurer bon gré mal gré dans des chambres obscures, découvrirent un jour le beau au sein de l'ombre, et bientôt ils en vinrent à se servir de l'ombre en vue d'obtenir des effets esthétiques.* »³⁸

L'auteur exprime en conséquence le malaise des japonais face aux objets brillants, préférant le mat, le satiné et le diffus. D'où l'architecture traditionnelle des maisons, constituées d'auvents en papier, ne laissant jamais entrer le soleil directement. La description de cette maison, dans laquelle chaque pièce filtre un peu plus la lumière naturelle, l'épuisant et fonctionnant presque en réflexion d'un ensemble vertical (plus on va loin dans la maison, moins il y a de lumière, c'est un phénomène analogue à la plongée, la chute vers l'obscurité, le souterrain), n'est pas sans rappeler les origines du terme de l'intimité, « *ce qui est le plus profond* ». Ce qui est dans l'ombre est à l'abri des regards, dissimulé, il semblerait que l'espace intime est obscur, nous allons voir qu'il peut même être composé d'obscurité, de frontières opposant l'ombre et la lumière.

C'est ce que semble proposer Gaston Bachelard : « *En se souvenant d'un lointain passé de travail, en ré-imaginant les images si nombreuses mais si monotones du travailleur obstiné, lisant et méditant sous sa lampe, on se prend à vivre comme si l'on était le personnage unique d'un tableau. Une chambre aux murs flous et comme resserrée sur son centre, est concentrée autour du méditant assis devant la table éclairée par la lampe.* »³⁹

Dans cette obscurité, le seul espace visible est celui formé par cette chandelle. Cela renforce notre image du veilleur solitaire éclairé par une simple bougie. Bachelard parle lui d'« *une chambre aux murs flous* », il associe cet espace lumineux à une chambre, le principal lieu d'intimité selon lui.

³⁸ Tanizaki, Junichiro, *L'éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Lagrasse, éd. Verdier, 1978

³⁹ *La flamme d'une chandelle*, ibid., p.106

Chapitre 3 :

L'espace lumineux



La Sainte Famille de nuit
Rembrandt, 1642-1648

« A l'instant où je pénétrai dans cette salle, une servante d'âge mûr, aux sourcils rasés, aux dents noircies, s'y trouvait agenouillée, en train de disposer le chandelier devant un grand écran ; derrière cet écran qui délimitait un espace lumineux de deux nattes environ, retombait, comme suspendue au plafond, une obscurité haute, dense et de couleur uniforme, sur laquelle la lueur indécise de la chandelle, incapable d'en entamer l'épaisseur, rebondissait comme sur un mur noir. »⁴⁰

⁴⁰ *Eloge de l'ombre*, ibid., p.71

Cette phrase du livre de Tanizaki, présente une métaphore : un espace, que l'on peut délimiter par des frontières physiques « *un mur noir* » et chiffrer « *deux nattes environ* » est ici *lumineux*. De plus, la description de la servante nous introduit aussi à ce qui sera primordial dans la lecture du tableau : le contraste. En effet, la servante se rase les sourcils et se noircit les dents, cela dans le but d'accentuer la pâleur de sa peau, signe de noblesse. La noirceur des dents va, par une tromperie de l'œil qui compare tout ce qu'il voit, exagérer la blancheur du teint.

J'ai choisi de placer en écho de cette réflexion cette peinture de Rembrandt, peintre de référence dans la maîtrise de l'ombre, mais aussi dans les scènes d'intimité. Dans la *Sainte Famille de nuit*, on assiste à une scène parfaitement calme et reposante. Sainte Anne, la mère de Marie, semble s'endormir en faisant balancer le berceau du jeune Jésus, profondément endormi. A côté d'eux, Marie lit avec intensité à la lueur de la seule bougie qui les éclaire tous. J'ai choisi cette œuvre plutôt qu'une autre (il en est de nombreuses présentant des portraits à la bougie) parce qu'elle illustre parfaitement ce désir de recréer un autre espace au sein de cet habitat. Dans cette intimité familiale qui réunit trois générations, l'enfant chéri est entouré d'une grande tendresse et d'un calme absolu, représenté par cet espace lumineux qui les protège de l'obscurité. Obscurité qui bénéficie dans ce tableau d'une texture sensible et nuancée.

De nombreuses œuvres en clair-obscur proposent la même intention mais, radicalement, abstraient le personnage du décor afin de créer un sentiment de relief, ce qui, visuellement, donne à voir au spectateur un aplat noir entourant le spectateur. Ici, Rembrandt ne peint pas du noir, mais de la pénombre, il parvient à représenter jusque Joseph, affairé sous l'escalier, que l'on peine à deviner.

La différence réside dans le contraste. Cette notion désigne la différence entre le point le plus clair et le point le plus sombre qu'une image présente. Dans l'image de Rembrandt, le contraste est élevé, le livre blanc semble en effet très clair, bien plus qu'il ne devrait l'être, éclairé par une simple bougie, et les zones les plus sombres sont presque illisibles. Mais si l'on observe une zone médiane telle que les volets de la fenêtre fermés, on peut constater que cette zone n'est pas si sombre, bien qu'elle nous apparaisse comme tel.

Cela s'explique par le fait qu'il faut aussi prendre en compte les erreurs d'interprétation de notre œil. La zone éclairée est assez marquée, si bien que, notre œil comparant le niveau d'éclairage du livre avec celui des volets, interprète la zone des volets comme étant très sombre, ce qui accentue cette concentration du sujet du tableau dans l'espace intime. Mais, bien que nous les voyions sombres, nous voyons les volets, il ne s'agit pas d'une zone noire, et le sentiment de percevoir le lieu sans vraiment l'intégrer accentue selon moi cette sensation d'intimité : tout ce qui est important est là, éclairé par cette bougie. Gaston Bachelard exprime cette idée lorsqu'il évoque l'image de la solitude de la bougie : « *Le véritable espace du travail solitaire, c'est, dans une petite chambre, le cercle éclairé par la lampe. (...) Et la lampe de travail met toute la chambre dans les dimensions de la table.* »⁴¹

Cet espace lumineux est dépendant de l'éclairage omnidirectionnel de la bougie. Le feu, première source de lumière domestiquée par l'homme, est un autre exemple de ce type d'éclairage mais aussi une image d'intimité. Il exerce sur nous depuis toujours un pouvoir d'attraction et de fascination et entretient avec nous le souvenir des premiers hommes : « *alors, suivant une des lois les plus constantes de la rêverie devant la flamme, le rêveur vit dans un passé qui n'est plus uniquement le sien, dans le passé des premiers feux du monde* »⁴². Cette fascination semble aussi avoir la même origine que celle du soleil, ainsi que la même composition : la dualité qui associe sa capacité à réchauffer, éclairer, à celle de détruire. Plus superficiellement, le feu attire l'œil. Il s'agit d'une source lumineuse en perpétuelle évolution, elle retient donc notre attention et même, nous invite à la contemplation. « *On ne reçoit le bien être du feu que si l'on met les coudes aux genoux et la tête dans les mains. Cette attitude vient de loin. L'enfant près du feu la prend naturellement. Elle n'est pas pour rien l'attitude du Penseur. Elle détermine une attention très particulière, qui n'a rien de commun avec l'attention du guet ou de l'observation. Elle est très rarement utilisée pour une autre contemplation.* »⁴³

⁴¹ *La flamme d'une chandelle*, ibid., p.108

⁴² *La flamme d'une chandelle*, ibid., p.3

⁴³ Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Saint-Amand, éd. Gallimard, coll. Idées, 1949, p.33

Au cinéma, et en particulier dans les films de Gus Van Sant, on retrouve souvent exprimée cette fascination intime pour le feu. En effet, les films *Gerry* et *My Own Private Idaho* peuvent être rapprochés du point de vue d'une scène entre Matt Damon et Casey Affleck d'une part et entre Keanu Reeves et River Phoenix d'autre part. Ces deux séquences donnent à voir le repos, le recueillement de deux amis qui discutent face à un feu, en pleine nature. Dans *Paranoid Park*, du même auteur, on voit également un long plan dans lequel le personnage principal jette son journal dans le feu qui devient un symbole de sa rémission.



My Own Private Idaho
Gus Van Sant
1991



Gerry
Gus Van Sant, 2002

Comme nous l'avions vu dans notre partie sur l'espace public, l'espace intime des confidences est ici recréé en abstraction de l'environnement. Le clair-obscur créé par le feu recentre l'attention en un point, qui est aussi la convergence du regard des comédiens. Le cadre rassemble les comédiens et le feu en un seul plan. Le couple est sous-exposé, dans une lumière chaude et douce, liée au réconfort du feu. Dans cette mise en scène, l'espace intime se limite donc à la lumière émise par le foyer, on peut considérer qu'il s'agit d'un espace lumineux.

J'ai récemment fait l'expérience d'une autre situation où notre perception de l'espace est transformée par un effet lumineux. Lors du tournage de ma partie pratique de mémoire, je me suis fait surprendre par la météo pour des séquences qui se produisaient à Fécamp, en Seine-Maritime, autour des falaises et des blockhaus à leur sommet. Ce jour-là, des nuages très bas enserraient les falaises et tout le lieu a pris une dimension totalement inattendue.

La vue qui fait la réputation des falaises était entièrement cachée mais les sons des vagues et des mouettes en contrebas, ainsi que cet aplat lumineux qui dominait l'extrémité des falaises donnait un sentiment de vertige encore plus important que celui produit par la vue du contrebas.

A cause des conditions difficiles et d'un planning serré, nous n'avons pas pu profiter autant que je l'aurais souhaité de cet imprévu, mais j'ai tout de même pu ajouter un plan à cette séquence, afin de tenter de mettre en scène ce climat particulier. Dans ce plan fixe et assez large, les deux personnages principaux traversent le cadre et progressent en profondeur jusqu'à disparaître dans le brouillard. Les notions d'espace sont altérées par l'épais rideau blanc et les deux personnages semblent évoluer dans un espace atemporel et décoloré.



Partie Pratique de Mémoire
Lucas Plançon, 2017

La séquence qui précède la fin du film *Le regard d'Ulysse* réalisé par Theo Angelopoulos et photographié par Yórgos Arvanítis, est un exemple bouleversant de mise en scène de la brume comme d'un espace à part entière, un espace lumineux.

Dans cette séquence, A, le personnage joué par Harvey Keitel, marche avec des amis : S et Naomi, sa fille, avec qui A débute une relation, ainsi qu'une partie de leur famille, enfants, grands-parents... Eloignés du centre de la ville, ils marchent dans un épais brouillard, et le groupe se disloque un peu, A perdant peu à peu de vue certaines personnes. Jusqu'à ce qu'un son de voiture et des voix menaçantes se fassent entendre. A est sommé de rester là où il est tandis que son ami part rejoindre le reste du groupe, à quelques dizaines de mètres mais invisible tant la brume est opaque.

Le plan séquence se poursuit dramatiquement, lorsque la caméra se place derrière A, désormais seul, qui fait face à un rideau de blanc que rien ne traverse, si ce n'est les sons des cris, des coups de feu, de l'exécution hors champ de ses amis. Le plan se poursuit lorsque, une fois la voiture repartie, A avance et découvre peu à peu les corps, qui n'étaient qu'à quelques mètres de lui. Il s'agenouille et pleure sur le corps de ses amis.

Ici, le plan étant en plan séquence, c'est par l'utilisation de la brume qu'un découpage se crée, exploitant différents modes d'expression cinématographiques. Dès le début de la séquence, la brume entoure le groupe d'une aura fantomatique, ceux-ci apparaissent comme provenant d'un fondu au blanc. Puis cette brume commence son travail de séparation, isolant chaque personnage dans un espace qui lui est propre : d'abord les enfants, premières victimes, puis les adultes, seuls ou en groupes. La caméra en travelling latéral semble se déplacer indépendamment du groupe, les personnages entrent et sortent rapidement du cadre, comme ils apparaissent et disparaissent au son, renforçant ce sentiment d'espace restreint. Une fois que A est seul, la caméra prend une position fixe, presque subjective du regard de A, nous plaçant dans le même choc immobile face à l'exécution hors-champ. A ne peut retrouver les corps de ses amis qu'une fois les soldats partis. La caméra le suit jusqu'à l'avoir de face, râlant et pleurant de douleur comme un animal, le son et le brouillard amplifiant sa solitude et son désespoir. Alors la caméra s'éloigne lentement pour le laisser disparaître.

Le brouillard rend cette situation surnaturelle et atemporelle comme si cette famille décimée en quelques minutes devait devenir martyr, symbole de la souffrance d'un peuple. Parce qu'il s'agit de lumière diffuse, le brouillard crée des images très lumineuses, qu'on pourrait qualifier de mystiques tant elles font penser à ces images d'un monde post-mortem. Ce sentiment est soutenu par les paroles prononcées par le soldat bourreau avant d'exécuter S, le projectionniste : « *C'est comme ça, mon cher monsieur ; le créateur a fait un sacré bordel, je vous renvoie à lui.* » Ce jugement dernier s'effectue dans un espace brumeux irréel, sans issue, comme la quête de A, et comme son désespoir psychique.



Le regard d'Ulysse
Theo Angelopoulos, 1995

Un passage du livre de Tanizaki semble décrire le sentiment produit par un tel espace : « *N'avez-vous jamais, vous qui me lisez, au moment de pénétrer dans une de ces salles, éprouvé le sentiment que la clarté qui flotte, diffuse, dans la pièce, n'est pas une clarté ordinaire, qu'elle possède une qualité rare, une pesanteur particulière ? N'avez-vous jamais éprouvé cette sorte d'appréhension qui est celle que l'on ressent face à l'éternité, comme si de séjourner dans cet espace faisait perdre la notion du temps, comme si les ans coulaient sans qu'on s'en aperçoive, à croire qu'à l'instant de le quitter l'on sera devenu soudain un vieillard chenu ?* »⁴⁴

Dans cette description sensible de ce sentiment d'atemporalité, Tanizaki témoigne aussi du lien avec l'apesanteur. Constituée d'eau en suspension, visible par les multiples réflexions qu'elle occasionne, la brume semble en effet être une matérialisation d'une forme de lumière en suspension.

Dans son livre *L'homme qui marchait dans la couleur*, Georges Didi-Huberman s'interroge sur les œuvres de James Turrell notamment, et plus largement sur cette idée de « matérialisation de la lumière » et son pouvoir de fascination. Dès le titre de son ouvrage, Georges Didi-Huberman impose l'idée de concrétiser ce qui ne l'est naturellement pas, et il l'explique en décrivant la sensation d'un homme face à un vitrail : « *Il s'apercevra qu'un rouge surnaturel tombe sur lui, environne son propre pas jusqu'à l'envelopper tout à fait. Alors il s'éprouvera lui-même comme marchant dans la lumière* ». ⁴⁵ L'étude des œuvres de James Turrell prolonge notre réflexion sur la brume. Cet artiste contemporain propose des installations contemplatives qui interrogent toujours notre relation à la lumière et comment celle-ci se ressent en lien avec un espace. Georges Didi-Huberman décrit l'effet qu'il a ressenti lorsqu'il a découvert pour la première fois une œuvre de cet artiste dans une galerie d'art : « *Mais alors d'où vient la couleur ? Quel est le principe physique de son extrême compacité ? De combien pèse sa masse ? De quel pigment – autre question, obsédante depuis le début – sa texture est-elle faite ? Et, s'il n'y a pas de pigment (car nul n'a jamais vu un pigment d'une telle intensité), quelle est donc la substance qui permet, qui génère cette couleur-là ?* »⁴⁶

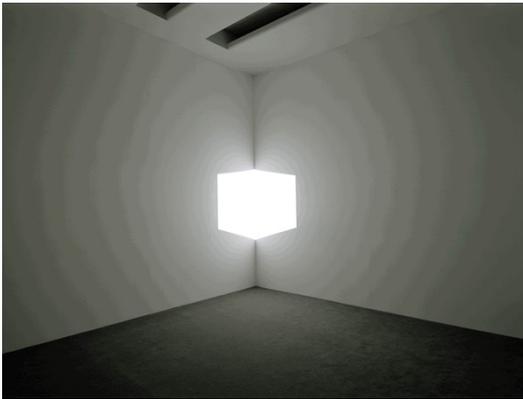
Mais, outre une matérialisation de la lumière, il semble proposer que ce n'est pas l'espace qui est délimité par notre perception de la lumière mais que c'est bien la lumière qui compose cet

⁴⁴ *Eloge de l'ombre*, ibid., p.50

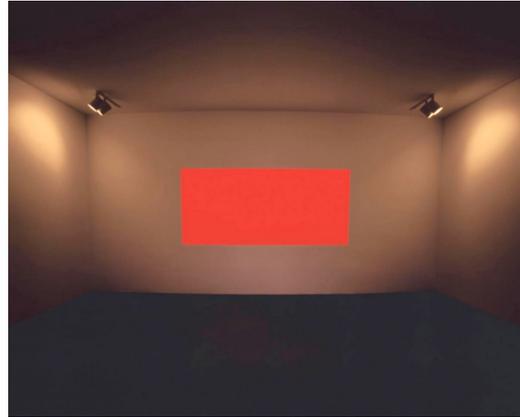
⁴⁵ Didi-Huberman, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001, p.22.

⁴⁶ *L'homme qui marchait dans la couleur*, ibid., p.27-32.

espace, c'est la lumière qui est la définition même de ce lieu : « *Et ainsi, de soumettre le regard inquieté à un champ de perception vide d'objets et de plans, un champ où la lumière est tellement lourde, homogène, intense et sans source, qu'elle deviendra comme la substance même – compacte et tactile - du lieu tout entier.* »⁴⁷



Afrum 1
James Turrel, 1967

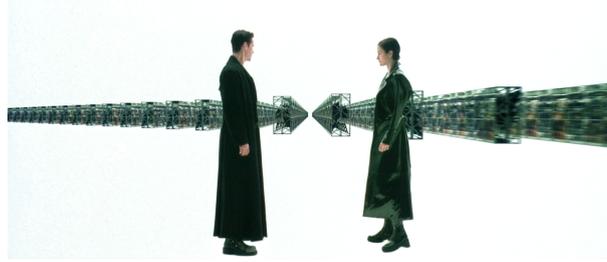


Blood Lust
James Turrel, Paris, 1989

L'œuvre de James Turrell a influencé un grand nombre de cinéastes et de chef opérateurs. Nous avons évoqué le film *Gravity* dans notre chapitre sur la pesanteur, il est intéressant de voir que ces espaces lumineux sont liés à la sensation d'apesanteur. D'autant plus que la technique employée par le chef opérateur de ce film, Emmanuel Lubezki, peut se rapprocher d'une œuvre de James Turrell. Il a en effet mis en place un immense cube creux et lumineux en son intérieur, au centre duquel les comédiens ainsi que la caméra étaient placés, en simulation d'apesanteur. L'illumination partielle des faces de ce cube, pouvait alors recréer un sentiment de mouvement et notamment de rotation. C'est par ce procédé la que Lubezki a pu reconstituer la lumière propre à l'espace.

De même, cette image répandue de représenter l'espace mental d'un personnage comme un lieu sans bornes, sans direction de lumière, et vide me semble être directement inspirée des œuvres de cet artiste et de sa manière de penser la lumière comme une matière sensible.

⁴⁷ *L'homme qui marchait dans la couleur*, ibid., p.46



Matrix
Lana et Lilly Wachowski, 1999



*Harry Potter et les Reliques
de la Mort*
David Yates, 2010

Le film *THX 1138* réalisé par George Lucas développe cette esthétique. L'action se déroule dans une société futuriste qui s'est réfugiée sous terre. Les hommes y sont soumis à une autorité absolue, qui les drogue afin d'annihiler toute rébellion. Le héros, THX 1138, est envoyé en prison après qu'on l'ait dénoncé d'avoir enfreint un interdit en ayant une relation sexuelle avec sa compagne. La prison de THX est l'exact contraire de la cellule telle que nous l'imaginons : exigüe, sombre et insalubre. Il s'agit d'un espace blanc monochrome, qui semble s'étendre à l'infini, parfaitement stérile. La seule limite que nous pouvons deviner étant le sol, la lumière blanche qui ne présente pas de direction rappelle les installations de James Turrell dans lesquelles le spectateur est plongé dans un univers monochrome et diffus.

Dans cette prison, THX 1138 va recevoir la visite de sa compagne, avec qui il aura le temps de partager un moment. Ils s'embrassent, nus, et leurs corps se mêlent à même le sol. La blancheur immaculée du lieu et de la lumière donne à leur peau imberbe une teinte commune et chaque grain de leur carnation semble s'affirmer en opposition à l'univers monochrome. C'est comme si cette séquence d'amour célébrait le caractère unique de l'homme.

Parce qu'ils sont parfaitement seuls dans cet univers qui semble aussi nu qu'eux, ils nous apparaissent d'autant plus nus et éphémères. Cet espace lumineux devient un instant l'hôte de leur acte d'amour, de résistance.



THX 1138
George Lucas, 1971

CONCLUSION

« Immatérielle, bien précaire et toujours menacée, l'intimité ne se lie pas strictement à des lieux précis, malgré son affinité avec les abris ou les parties privées de la maison ; elle peut surgir partout, en une mutation intérieure, une relation de choix ou un échange, même avec un inconnu dans l'espace le plus anonyme. »⁴⁸

A travers le souvenir, le fantasme, les lieux qui éveillent en nous un sentiment d'intimité nous sont restitués tels des images. Et c'est en travaillant ces images, en se les appropriant, que le cinéma a un tel pouvoir d'évocation.

Notre maison natale, notre chambre d'enfant subsistent en nous. Ces espaces privés nous marquent parce qu'ils font partie de notre intimité. Plus encore, ils la matérialisent en nous offrant des lieux de quiétude, de solitude, qui abritent nos souvenirs, nos fantasmes, nos rêves. Les moyens du cadre, de la couleur, du son nous feront voir ces espaces. Par son langage, le cinéma sera même disposé à représenter l'espace le plus privé parce qu'inaccessible, notre conscience.

L'espace public, ouvert, extérieur peut relever de l'intime lorsqu'il est filmé comme tel. C'est en cela que l'intimité « *peut surgir partout* ». Par les moyens d'abstraction, de mise en scène, l'espace intime n'est pas limité à une dimension. La « *mutation intérieure* » peut être apparenté à l'émotion de l'homme représenté dans l'immensité de la nature, ou même dans un milieu d'apesanteur. La multiplicité des espaces que le cinéma peut rendre visible sera un moyen de placer le personnage dans cette intimité intérieure : le milieu sous-marin, le cosmos...

Alors, si elle peut émerger de tout environnement, on ne peut la borner à tel ou tel espace. En l'associant à un climat lumineux, nous sommes parvenus à l'hypothèse que l'utilisation de la lumière naturelle était un moyen de créer un climat d'intimité. Parce que nos espaces et nos instants de vies sont toujours redéfinis par les lumières qui les habitent, l'intention de valoriser ces lumières naturelles peut favoriser le sentiment d'intimité. Enfin, il est des espaces où, la lumière est plus qu'une invitée, elle en est l'essence même. Dans ces espaces, l'intimité y est mise en exergue, que ce soit par l'obscurité dans le cas de la « *chambre floue* » créée par la bougie ou dans le cas de ces espaces brumeux qui donnent à voir une lumière matérialisée, une lumière sensible.

⁴⁸ *L'intimisme*, ibid., p.27

L'étude de ces espaces intimes m'aura permis de réfléchir à des thèmes qui me sont chers concernant la lumière. Le lien qui unit la lumière aux images étudiées me confirme que le travail de la lumière naturelle peut avoir un sens profond, il est le résultat d'une intention de mise en scène, voire de scénario.

En tant qu'aspirant directeur de la photographie, il me semblait essentiel d'envisager l'image du point de vue d'un auteur comme Gaston Bachelard qui, d'une manière très personnelle, confronte les représentations dans l'histoire de l'art avec ses intuitions. La concrétisation de mes propres intuitions dans ma partie pratique de mémoire, avec sa part de réussite et d'échec, m'a fait prendre beaucoup de recul. De même que le travail avec mes directeurs de mémoire aura été riche grâce à une confrontation de nos intuitions, et épanouissant grâce à leur expérience.

Par ce travail de recherche se dégagent deux intentions distinctes de la représentation des espaces intimes au cinéma.

Il y a d'abord un désir de faire envie, de stimuler les fantasmes de représentation du spectateur. Inconsciemment, parfois sans pouvoir l'expliquer, la vision d'une maison, comme la villa de *La Gloire de mon père*, nous donne envie d'habiter cet endroit, d'en faire notre espace intime. Citons ici Roland Barthes qui exprime ce sentiment qui l'a envahi en découvrant une photo de l'Alhambra à Grenade datant de 1854 :

« Une vieille maison, un porche d'ombre, des tuiles, une décoration arabe passée, un homme assis contre le mur, une rue déserte, un arbre méditerranéen, cette photo ancienne me touche : c'est tout simplement que là j'ai envie de vivre. Cette envie plonge en moi à une profondeur et selon des racines que je ne connais pas : chaleur du climat ? Mythe méditerranéen, apollinisme ? déshérence ? Retraite ? Anonymat ? Noblesse ? Quoiqu'il en soit (de moi-même, de mes mobiles, de mon fantasme), j'ai envie de vivre là-bas, en finesse – et cette finesse, la photo de tourisme de la satisfait jamais. Pour moi, les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être habitables, et non visitables. Ce désir d'habitation, si je l'observe bien en moi-même, n'est

ni onirique (...) ni empirique (...); il est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même (...) »⁴⁹

Ce texte me semble essentiel car il va plus loin que la notion d'onirisme que nous avons observée dans ce mémoire, il décrit la capacité des images à faire envie, à créer un désir d'habiter. Roland Barthes s'imagine vivre en ce lieu dans son propre passé, dans son propre futur, « *je ne sais où de moi-même* ». Il s'agit d'une pensée égocentrée, intime du spectateur. Cet espace qui, à priori ne porte pas d'intimité, devient un espace intime par le regard du spectateur qui se l'approprie.

Mais le cinéma porte aussi l'intention de représenter, ou parfois de suggérer l'espace intime du personnage ou de la personne. Lorsque Leos Carax donne accès à l'espace mental de son personnage, lorsque Pedro Costa filme la chambre de Vanda, nous découvrons l'espace intime de l'autre. Cette rencontre se fait en négatif du désir d'habitation évoqué ci-dessus : on ne peut avoir envie d'habiter ce lieu puisqu'il est déjà l'espace intime d'un être qui nous fait face. Il s'agit cette fois d'une intention de partage d'intimité, celle ressentie par l'expérience du film et la nôtre, spectateur.

Dans *La chambre claire, note sur la photographie*, que nous avons précédemment cité, Roland Barthes fait une rapide distinction entre la photographie et le cinéma :

« Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption « que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif » ; mais la Photographie, elle, rompt « le style constitutif » (c'est là son étonnement) ; elle est sans avenir (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle aucune protension, alors que le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique (qu'est il donc alors ? – Eh bien, il est tout simplement « normal », comme la vie). »⁵⁰

⁴⁹ BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Cahiers du Cinéma, 1980, p.66

⁵⁰ *La chambre claire, Note sur la photographie*, ibid., p.109

Ici, la comparaison entre la photographie et le cinéma fait ressortir la protension (en opposition à la rétention) propre au cinéma qui le fait se rapprocher de la vie. On peut envisager que les images de vies que nous renvoient le cinéma sont à l'origine de ce partage d'intimité entre le spectateur et le représenté, et que seul le cinéma soit capable de nous offrir ces instants.

Ces deux intentions témoignent d'une même condition à leur réalisation : celle de la présence du spectateur, qui, dans l'intimité de la salle de cinéma, fera vivre ces images parce qu'il les porte en lui.

FILMOGRAPHIE

AKERMAN, Chantal, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Belgique, France, 3h21m, 1975, couleur.

ANGELOPOULOS, Théo, *Le regard d'Ulysse*, Grèce, France, Italie, Allemagne, UK, Ex-Yougoslavie, Bosnie-Herzégovine, Albanie, Roumanie, 2h56m, 1995, couleur.

ANTONIONI, Michelangelo, *Zabriskie Point*, USA, 1h50m, 1970, couleur.

CARAX, Leos, *Pola X*, France, Suisse, Allemagne, Japon, 2h14m, 1999, couleur.

CARAX, Leos, *Holy Motors*, France, Allemagne, 1h55m, 2012, couleur.

CHOU, Davy, *Diamond Island*, France, Cambodge, Allemagne, Qatar, Thaïlande, 1h41m, 2016, couleur.

COPPOLA, Sofia, *The Virgin Suicides*, USA, 1h37, 1999, couleur.

COSTA, Pedro, *Dans la chambre de Vanda*, Portugal, Allemagne, Suisse, 2h50m, 2000, couleur.

CUARÓN, Alfonso, *Gravity*, UK, USA, 1h31m, 2013, couleur.

DESPLÉCHIN, Arnaud, *Trois souvenirs de ma jeunesse*, France, 2h03m, 2015, couleur.

FERRAN, Pascale, *Bird People*, France, 2h07m, 2014, couleur.

GONDRY, Michel, *La science des rêves*, France, Italie, 1h45m, 2006, couleur.

GONDRY, Michel, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, USA, 1h48m, 2004, couleur.

HANSEN-LØVE, Mia, *L'avenir*, France, 1h42m, 2016, couleur.

HANSEN-LØVE, Mia, *Un amour de jeunesse*, France, 1h50m, 2010, couleur.

HANSEN-LØVE, Mia, *Eden*, France, 2h11m, 2014, couleur.

JARMUSCH, Jim, *Paterson*, USA, France, Allemagne, 1h58m, 2016, couleur.

JONZE, Spike, *Being John Malkovich*, USA, 1h52m, 1999, couleur.

KAR-WAI, Wong, *In the Mood for Love*, Hong Kong, Chine, 1h38m, 2000, couleur.

KECHICHE, Abdellatif, *La vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2*, France, Belgique, Espagne, 3h, 2013, couleur.

KORINE, Harmony, *Springbreakers*, USA, 1h34m, 2012, couleur.

LARRAÍN, Pablo, *Jackie*, Chili, France, USA, Hong Kong, 1h40m, 2016, couleur.

LUCAS, Georges, *THX 1138*, USA, 1h26m, 1971, couleur.

LEE, Ang, *Tigre et Dragon*, Taïwan, Hong Kong, USA, Chine, 2h, 2000, couleur.

MALICK, Terrence, *The Tree of Life*, USA, 2h19m, 2011, couleur.

MALICK, Terrence, *Days of Heaven*, USA, 1h34m, 1978, couleur.

NOE, Gaspar, *Love*, France, Belgique, 2h15m, 2015, couleur.

NOLAN, Christopher, *Interstellar*, USA, UK, Canada, Islande, 2h49m, 2014, couleur.

PARRENO, Philippe, GORDON, Douglas, *Zidane, un portrait du XXIème siècle*, France, Islande, 1h30m, 2006, couleur.

PIALAT, Maurice, *Le Garçu*, France, 1h42m, 1995, couleur.

ROBERT, Yves, *La gloire de mon père*, France, 1h50m, 1990, couleur.

SAFDIE, Josh, SAFDIE, Benny, *Mad Love in New York (Heaven Knows What)*, USA, 1h37m, 2014, couleur.

VAN SANT, Gus, *Gerry*, USA, Argentine, Jordanie, 1h43m, 2002, couleur.

VAN SANT, Gus, *My Own Private Idaho*, USA, 1h44m, 1991, couleur.

VAN SANT, Gus, *Paranoid Park*, France, USA, 1h25m, 2007, couleur.

VIGO, Jean, *L'Atalante*, France, 1h29m, 1934, noir et blanc.

VON TROTТА, Margarethe, *Hannah Arendt*, Allemagne, Luxembourg, France, Israël, 1h53m, 2012, couleur.

WACHOWSKI, Lilly, WACHOWSKI, Lana, *The Matrix*, USA, 2h16m, 1999, couleur.

YATES, David, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, UK, USA, 2h26m, 2010, couleur.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDO, Tadao**, *Pensées sur l'architecture et le paysage*, Paris, éd. Arléa, coll. Arléa-Poche, septembre 2014.
- BACHELARD, Gaston**, *La flamme d'une chandelle*, Paris, éd. Quadrige et PUF, 1961.
- BACHELARD, Gaston**, *La psychanalyse du feu*, Saint-Amand, éd. Gallimard, coll. Idées, 1949.
- BACHELARD, Gaston**, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, coll. Les massicotés, 1948.
- BACHELARD, Gaston**, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, coll. Les massicotés, 1948.
- BACHELARD, Gaston**, *Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige et Presses Universitaires de France, 1957.
- BARTHES, Roland**, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Cahiers du Cinéma, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean**, « La sphère enchantée de l'intime », *L'intime protégé, dévoilé, exhibé*, Revue *Autrement*, sous la dir. Nicole Czechowski n°81, juin 1986.
- CZECHOWSKI, Nicole**, Entretien avec Philippe Starck pour *L'intime protégé, dévoilé, exhibé*, Revue *Autrement*, n°81, juin 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges**, *Génie du non-lieu*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges**, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001.
- EUGENIDES, Jeffrey**, *The Virgin Suicides*, trad. Marc Cholodenko 1995 Plon, Paris, éd. J'ai Lu, 1993.
- HUGO, Victor**, *En voyage, Les Alpes et les Pyrénées*, Monein, Pyrémone, coll. La pléiade des Alpes et des Pyrénées, 1839.
- JANSSENS, René**, *Les peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle société d'éditions, 1934.
- MADELENAT, Daniel**, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- MULLER, Séveryne**, *Les clichés d'intérieurs de Miriam Bäckström ou l'intimité à l'épreuve de la photographie documentaire suédoise*, extrait du recueil *L'intimité* rassemblé par Lila Ibrahim-Lamrous et Séveryne Muller, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, cahier de recherche CRLMC, 2005.

PAGNOL, Marcel, *La gloire de mon père*, Paris, Editions de Fallois, 1957.

TANIZAKI, Junichiro, *L'éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Lagrasse, éd. Verdier, 1978.

MÉMOIRES

RICQUEBOURG, Jonathan, *Filmer l'intime*, mémoire de recherche sous la direction de John Lvoff et Sabine Lancelin, ENS Louis Lumière, section cinéma, 2013.

ROUX, Benjamin, *Lumière naturelle, entre réalisme et émotions*, mémoire de recherche sous la direction de Yves Angelo, ENS Louis Lumière, section cinéma, 2009.

SOURCES INTERNET

DOYON, François, *La lumière de la vérité, métaphore ou métaphysique ?* Archive du Fonds d'Investissement des Cycles Supérieurs de l'Université de Montréal, revue *Dire*, volume 22 n°3 Automne 2013.
<https://www.ficsum.com/dire-archives/volume-22-numero-3-automne-2013/la-lumiere-de-la-verite-metaphore-ou-metaphysique/>

TISSERON, Serge, *Les pouvoirs de la pornographie : du porno chic au porno citoyen*, blog personnel, posté le 9 juin 2014.
<http://www.sergetisseron.com/blog/les-pouvoirs-de-la-pornographie-du>

Entretien avec Darius Khondji, extrait du Dossier de presse du film, France, 2005.
Mis en ligne par cinemotions.fr le 25 mai 2006.
<https://www.cinemotions.com/Zidane-un-Portrait-du-21e-Siecle-tt21099/interviews/interview-6112>

Entretien avec Tom Johnson, extrait du dossier de presse du film, France, 2005.
Mis en ligne par cinemotions.fr le 25 mai 2006.
<https://www.cinemotions.com/Zidane-un-Portrait-du-21e-Siecle-tt21099/interviews/interview-6111>

Entretien avec Chantal Akerman et Delphine Seyrig extrait de *Clap*, Antenne 2, prés. par Pierre Bouteiller, 17 janvier 1976, INA.
<http://www.ina.fr/video/I00016221>

Entretien avec Benoît Debie, propos recueillis par Brigitte Barbier pour le site de l'AFC, daté du 19 mai 2015.
<http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Benoit-Debie-SBC-parle-de-son-travail-sur-Love-de-Gaspar-Noe.html>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 19-20. 84. ROBERT, Yves, *La gloire de mon père*, France, 1990.
20. 85. 87. HANSEN-LØVE, Mia, *L'avenir*, France, 2016.
21. HANSEN-LØVE, Mia, *Un amour de jeunesse*, France, 2010.
22. DESPLECHIN, Arnaud, *Trois souvenirs de ma jeunesse*, France, 2015.
- 25-26. KECHICHE, Abdellatif, *La vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2*, France, Belgique, Espagne, 2013.
26. 46. NOE, Gaspar, *Love*, France, Belgique, 2015.
- 28-29. JARMUSCH, Jim, *Paterson*, USA, France, Allemagne, 2016.
30. AKERMAN, Chantal, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Belgique, France, 1975.
- 31-32. COPPOLA, Sofia, *The Virgin Suicides*, USA, 1999.
34. CARAX, Leos, *Pola X*, France, Suisse, Allemagne, Japon, 1999.
35. CARAX, Leos, *Holy Motors*, France, Allemagne, 2012.
36. GONDROY, Michel, *La science des rêves*, France, Italie, 2006.
37. GONDROY, Michel, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, USA, 2004.
38. JONZE, Spike, *Being John Malkovich*, USA, 1999.
39. VON TROTТА, Margarethe, *Hannah Arendt*, Allemagne, Luxembourg, France, Israël, 2012.
39. 41-42. 61. KAR-WAI, Wong, *In the Mood for Love*, Hong Kong, Chine, 2000.
40. FERRAN, Pascale, *Bird People*, France, 2014.
47. SAFDIE, Josh, SAFDIE, Benny, *Mad Love in New York (Heaven Knows What)*, USA, 2014.
49. PARRENO, Philippe, GORDON, Douglas, *Zidane, un portrait du XXIème siècle*, France, Islande, 2006.
50. CHOU, Davy, *Diamond Island*, France, Cambodge, Allemagne, Qatar, Thaïlande, 2016.
52. PIALAT, Maurice, *Le Garçu*, France, 1995.
53. DAVID FRIEDRICH, Caspar, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, huile sur toile, Hambourg, 1818.
- 55-56. MALICK, Terrence, *Days of Heaven*, USA, 1978.
56. 68. 77. 79 MALICK, Terrence, *The Tree of Life*, USA, 2011.
58. ANTONIONI, Michelangelo, *Zabriskie Point*, USA, 1970.
60. NOLAN, Christopher, *Interstellar*, USA, UK, Canada, Islande, 2014.
- 63-64. LEE, Ang, *Tigre et Dragon*, Taïwan, Hong Kong, USA, Chine, 2000.
- 64-65. CUARÓN, Alfonso, *Gravity*, UK, USA, 2013.
67. VIGO, Jean, *L'Atalante*, France, 1934.
70. LARRAÍN, Pablo, *Jackie*, Chili, France, USA, Hong Kong, 2016.
78. 95. VAN SANT, Gus, *Gerry*, USA, Argentine, Jordanie, 2002.
81. COSTA, Pedro, *Dans la chambre de Vanda*, Portugal, Allemagne, Suisse, 2000.
82. ANDO, Tadao, *Church of the Light*, Japon, 1989.
83. ANDO, Tadao, *Komyo-Ji Temple*, Japon, 2000.
87. BURNS, Roisin, *A River Each Side*, France, 2017.
89. KORINE, Harmony, *Springbreakers*, USA, 2012.
90. BÄCKSTRÖM, Miriam, *IKEA throughout the ages*, Suède, 1999.
93. VAN RIJN, Rembrandt (REMBRANDT), *La Sainte Famille de nuit*, huile sur toile, Amsterdam, 1642-1648.
96. VAN SANT, Gus, *My Own Private Idaho*, USA, 1991.
97. Partie Pratique de Mémoire Lucas Plançon, 2017
99. ANGELOPOULOS, Théo, *Le regard d'Ulysse*, Grèce, France, Italie, Allemagne, UK, Yougoslavie, Bosnie, Roumanie, 1995.
101. TURREL, James, *Afrum 1*, 1967.
101. TURREL, James, *Blood Lust*, Paris, 1989.
102. WACHOWSKI, Lilly, WACHOWSKI, Lana, *The Matrix*, USA, 1999.
102. YATES, David, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, UK, USA, 2010.
103. LUCAS, Georges, *THX 1138*, USA, 1971.

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP12 – 93213 La Plaine St Denis
33(0)1.84.67.00.01
www.ens-louis-lumière.fr

« SEULS »

PARTIE PRATIQUE DE LUCAS PLANÇON

Spécialité Cinéma 2014 - 2017

Soutenance : Juin 2017

Cette PPM fait partie du mémoire de recherche intitulé :
LES IMAGES DE L'ESPACE INTIME, VERS UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE AU CINÉMA

Tournage du 3 au 13 mars (4 jours)

Directrice de mémoire externe : Sabine Lancelin, directrice de la photographie
Directeur de mémoire interne : John Lvoff, DFI Responsable cinéma
Coordinateur des mémoires : David Faroult

TABLE DES MATIÈRES

CV	117
NOTE D'INTENTION	118
SYNOPSIS	121
MATÉRIEL ÉCLAIRAGE	122
MATÉRIEL MACHINERIE	124
MATÉRIEL CAMÉRA	125
DÉCORS	127
PLAN DE TRAVAIL	128
LISTE TECHNIQUE	130
BUDGET	131
SYNTHÈSE DES RESULTATS	132

LUCAS PLANÇON

ÉTUDIANT CINÉMA / IMAGE

NÉ LE 26.02.1995 À PARIS
105 RUE LAMARCK
75018 PARIS
06 48 75 51 00
LULUPLAN@GMAIL.COM

FORMATIONS

2017 Master Cinéma à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière
2014 La Cité du Cinéma, 20 rue Ampère
Saint-Denis 93200

2014 Hypokhâgne / Khâgne, option cinéma
2012 Lycée Paul Valéry, Paris

2012 Baccalauréat
Lycée Blomet, Paris

EXPÉRIENCES

2017 Directeur de la photographie :
Pour pas être seul de Théo Hoch (avec Vincent Macaigne)
A River Each Side de Roisin Burns (avec Bill Ryder-Jones)
HD, préachetés par FR3, présélectionnés par Premiers Plans

Stagiaire Image : *Dora Maar* de Eric Baudelaire
DOP : Raphaël Vandenbussche

Réalisateur, Directeur de la photographie : *Seuls*
ENSL 10' DCP / 2K

1er Assistant opérateur :
En cours de route de Emilie Fretay
ENSL 20' DCP HDR / 4K SONY F55
Bats ta culpé de Cyril Battarel
ENSL 15' DCP / 2K ALEXA + ZOOMS ANGENIEUX

2016 Directeur de la photographie : projet documentaire de Louise Vandeginste sur le Cambodge.
Tournage à Phnom Penh et ses environs, durée 1 mois
En cours de montage.

2016 Monteur, conformateur : *Feu mes frères*, de Simon Rieth,
Silkface Prod, 50' DCP / 4K sélectionné au Festival Côté Court

2016 Directeur de la photographie : *Entracte*, de Carl Demaille
Cadreur : *L'Homme qui hurlait joyeusement*, de Simon Feray
ENS Louis Lumière, DCP / 2K

2015 Directeur de la photographie et de la post-production :
2014 *Chroniques Périphériques* réalisé par Pablo Guarise
Silkface Prod, 22' DCP / 2K

2014 Électricien au sein de tournages professionnels et étudiants.



COMPÉTENCES

Maîtrise des caméras Fiction - Docu

Arri Alexa- Amira-Arri 3
Sony F55-F57-F3-PMW500
Moviemcam
Aaton Minima
Canon C300
DSLR

Maîtrise des logiciels de post-production cinéma

AVID
Da Vinci Resolve
Mist
Suite Adobe
Final Cut

Permis B

depuis le 18.06.2014

Habilitation électrique B2V obtenue en 2015

Formation Premier Secours

Formation Sécurité Incendie

Maîtrise de l'anglais et de l'allemand

AUTRES

Concerts en tant que guitariste/ batter au sein d'un groupe

Trabendo, La Cigale, Shakirail

Pratique du théâtre en troupe amateur

Voyages

Cambodge, octobre 2016
Tour de l'Espagne et du Portugal,
juillet 2016
Monténégro, Juillet 2015
Andalousie, Pâques 2014

NOTE D'INTENTION ORIGINELLE

le 16 février 2017

Je souhaite réaliser une courte fiction me permettant d'appuyer ce que j'exprime dans mon mémoire. Ma première intention a été de trouver des lieux, des décors naturels, à l'aspect visuel fort. En effet, mon mémoire s'appuie sur la question de l'espace pour traiter de la relation entre images et intimité au cinéma. De plus, toute une partie traite de la lumière naturelle et développe sa capacité à créer de l'intimité ou à la capter.

J'ai cherché trois lieux différents, adaptés aux différents sujets abordés.

Le premier lieu qui m'est venu à l'esprit est un lieu public dans lequel la question de l'intimité est évidente : la piscine municipale. J'ai choisi de tourner dans la piscine municipale de Vanves dans les Hauts-de-Seine. Déjà parce que je l'ai fréquentée étant plus jeune, je connais donc son ambiance lumineuse ainsi que son architecture. Et celle-ci est particulière car elle est constituée de baies vitrées donnant pratiquement sur la rue. Je trouvais cette caractéristique primordiale pour mon film pour deux raisons : la question de l'intimité s'y trouve de plus en plus ambiguë (la piscine est un lieu où les gens se dénudent volontairement en public, et dans ce cas, l'exposition est encore plus importante), et d'autre part pour des intentions de mise en scène. En effet, l'ouverture sur l'extérieur implique qu'il peut être très intéressant de jouer avec le dehors et le dedans, aussi bien dans les axes de caméra que dans la position des comédiens ou les lumières. Je trouvais par exemple intéressant d'imaginer un plan avec une personne de chaque côté de la vitre et que la personne à l'intérieur soit elle éclairée par les lumières bleutées de la piscine tandis que la personne à l'extérieur soit éclairée par la lumière orange des lampadaires à sodium. De plus, j'aimerais tourner des plans sous-marin, afin d'expérimenter les différentes sensations spatiales dans un environnement à la gravité inhabituelle. Je m'inspire de films tels que *It Follows* ou *Deep End* pour la représentation de la piscine et la mise en scène de la nudité qui y est liée, notamment pour les plans sous-marin.

Le second lieu est également un lieu public, mais celui-là naturel. Il s'agit de la ville de Fécamp en Normandie, réputée pour ces falaises majestueuses qui ont inspirés peintres et hommes de lettre. A travers cet espace, j'aimerais explorer les moyens de recréer un espace intime par la

mise en scène. Deux localisations ont retenu mon attention : la plage de galets au pied des falaises ainsi que les champs au sommet des falaises. Le temps normand, réputé pour être surprenant et changeant, offre des lumières intéressantes, où le soleil perce à travers les nuages, éclairant ponctuellement la mer ou les falaises. Pour ce type d'images, mes références seront *Gerry* et *The Tree of Life*, deux films qui selon moi parlent de la relation entre l'intime et l'immense.

Le troisième lieu est un lieu privé. Il s'agit d'une maison familiale, celle où a grandi mon père. Elle se trouve à la campagne et est inoccupée depuis quelques années. Jamais réaménagée depuis, la maison est toujours décorée à l'ancienne et certaines choses n'ont pas changé de place depuis les années 60, ce qui donne à ce lieu un aspect mystérieux (pourquoi les gens sont-ils partis en laissant tout ici ?). A travers ce lieu, j'aimerais travailler la représentation de la maison et des souvenirs qui y sont associés. Le feu de cheminée sera également un objet important de la mise en scène de cette séquence, il sera à l'origine de l'aménagement d'un espace intime par le jeune couple, un nouveau « foyer ». Les images de Benoit Debie (*Love, Springbreakers*) et sa manière de travailler en lumière préexistante sont une source d'inspiration pour ces séquences ainsi que pour l'aspect visuel général du film.

Les deux personnages de mon histoire, THEO et FELICIE, sont lycéens, ils se connaissent depuis qu'ils sont enfants et sont en couple depuis 2 ans. Il me semblait intéressant de traiter de l'amour adolescent. THEO et FELICIE vivent chez leurs parents, comme beaucoup d'adolescents, ce qui limite la constitution d'un espace intime à leur couple. Obligés de se retrouver en dehors de leurs lieux de vie quotidiens, THEO et FELICIE façonnent des lieux d'intimité.

En tant que chef opérateur, je dois donc penser l'image en lien avec cette idée. A la piscine où sur une plage, le spectateur doit avoir un sentiment d'intimité en lien avec l'espace où ils se retrouvent.

Dans ces trois lieux, je tiens à utiliser surtout les lumières préexistantes, afin de mettre en valeur les lumières naturelles à ces lieux, et capturer leur ambiance personnelle. Je m'autorise cependant à utiliser des réflecteurs ou des petits projecteurs à LED si je veux renforcer un effet. Il s'agit aussi de réduire au minimum le matériel.

Suite à cette intention de peu ou pas ré-éclairer, je dois adapter mon matériel. Il m'est nécessaire de tourner avec des optiques à grande ouverture. Je compte utiliser les optiques ZEISS GO de l'école associées à un 135mm ZEISS GO de mon parrain, Denis Gaubert. Ces optiques m'intéressent pour leur âge et les défauts qui y sont liés. Notamment, lorsqu'elles sont utilisées à pleine ouverture, on peut remarquer un défaut de diffusion important sur l'ensemble de l'image.

J'aimerais tourner avec un ratio d'image de 2.11/1 (à vérifier en essais). Ce format m'intéresse parce que, par son allongement il me semble adapté aux formes de la piscine et de la plage mais il n'est pas aussi allongé qu'un format scope qui selon moi, appuie une esthétique de fiction, ce que j'aimerais éviter.

Il y aura un travail très réfléchi du son. Dans la représentation de l'espace, de l'abstraction du lieu public ou de la communion avec l'espace naturel, le son sera primordial. De même, lors de la séquence de Fécamp qui se veut impressionnante, voire effrayante, il faudra que le son renforce cette impression. Cette intention sonore vient renforcer la volonté d'abstraction, de s'éloigner d'une représentation proche de la réalité. Le travail de Vincent Vila sur le film *Diamonds Island* de Davy Chou est une référence en terme de conception sonore.

SYNOPSIS

THEO arrive devant la piscine. Il fait un signe de la main et FELICIE vient le voir à la baie vitrée. Elle est en maillot de bain, lui est en habits hivernaux. Ils parlent à travers la baie vitrée de leur week end à la maison de la grand-mère de FELICIE. Puis, FELICIE est rappelée à la piscine, elle dit au revoir à THEO qui la regarde s'éloigner et tressaille en la voyant plonger.

THEO et FELICIE sont à la maison de la grand-mère de FELICIE à Fécamp. Ils visitent un peu la maison qui est inhabitée et un peu délabrée. Ils vont aux falaises de Fécamp et sur la plage. Tout deux sont intimidés par ces paysages hostiles et marqués par le temps. Le soir, ils se blottissent au coin du feu et FELICIE raconte un souvenir d'enfance à THEO. Ils s'endorment.

THEO fait un cauchemar qui se passe à la piscine. FELICIE va se baigner, seule, d'un air décidé et THEO la regarde de l'autre côté de la vitre. Elle marche lentement en le regardant fixement puis se laisse tomber dans l'eau depuis le plongeur. THEO ne réagit pas et FELICIE coule.

THEO et FELICIE sont toujours sur la plage, c'est la fin du jour. THEO regarde FELICIE qui marche le long de la mer, d'un air las.

LISTE MATERIEL LUMIERE

Film :	PPM 2017 - <i>Le Petit Moulin</i> - Lucas PLANÇON		
Date d'emprunt du matériel :	03/03/2017	Lieux de tournage :	Fécamp Plage et Falaises Seine-Maritime, 76400
Date de retour du matériel :	13/03/2017		
Chef Opérateur :	Lucas PLANÇON (06.48.75.51.00)		
Chef Electricien :	Etienne SUFFERT (06.32.76.24.81)		
			Piscine Roger Aveneau 12, rue Larmeroux, 92170, Vanves
			Maison Familiale Aillant-sur-Milleron, Loiret, 45230

LED
2x Panneau LED 30x30cm
2x Minette 10x10cm
Batteries
LIGNES
5x Prolongs Mono 16A
3x Dimmer 3kW
PIEDS
3x Pied de 1000 Aluminium
ACCESSOIRES
3x Rotule Simple
2x Porte Poly
5x Pince Stanley
2x Bras Magique
4x Clamp
2x Drapeau Grande Taille
2x Drapeau Petite Taille
1x Floppy
1x Miroir 2 Faces
2x Lastolight Diff/Reflo
Cadre de diffusion 1x1m (216, 251)
Taps
Borniol

CONSOMMABLES
Gammes de gélâtines CTO (1/8, 1/4, 1/2, Full)
Gammes de gélâtines CTB (1/8, 1/4, 1/2, Full)
Gammes de gélâtines ND (0.3, 0.6, 0.9, 1.2)
Gammes de gélâtines Diffusion (252, 251, 250, 216)
Gélâtines Hi Sodium, Blue (<i>à définir</i>)
Cinéfoil
Plaques de Dépron
Plaques de Polystyrène Grande Taille
Plaques de Polystyrène Petite Taille
Pincés à linge
Rouleau de Tulle
Ampoules de rechange praticables et boule chinoise (E27 40W, 60W, E14 40W, 60W)
Gaffer Tape 50mm Noir
DIVERS
3x Boule Chinoise
1x Perche
5x Bougies grandes simple mèche
1x Verre de contraste

Le matériel d'éclairage a été pensé en lien avec la problématique de mon mémoire autour de la lumière naturelle. Mes sources sont autonomes en extérieur (panneaux LED) et me seront utiles pour renforcer légèrement un effet présent. C'est pourquoi je dois bien choisir les gélâtines en fonction des couleurs préexistantes aux lieux (à voir en repérage au thermo). En intérieur, plusieurs variétés d'ampoules domestiques me permettront de changer une ampoule si je le souhaite ou d'en rajouter, couplées à des dimmers, je pourrais plus aisément les contrôler. Les polystyrènes, taps et lastolight me serviront surtout à contrôler la lumière naturelle qui pénètre en intérieur ou en extérieur.

MATÉRIEL MACHINERIE

Type	N° Série	Qté et détails
Grandes Branches		
Petites Branches		
Tête		
Poignées bleues		
Sacs de sable		x3
Caisson étanche Canon 5D		Photo Denfert Seulement le 7 mars

Le matériel de machinerie sera léger en raison de choix esthétiques (plans fixes) et de choix pratiques. J'ai décidé, volontairement, de tourner en équipe particulièrement réduite.

MATÉRIEL CAMÉRA

Nbre	Description	N°série/détail	Check
1	ARRI AMIRA PREMIUM	Prêt ARRI	
2	Cartes Compact Flash 128Gb		
1	Série ZEISS GO 18-25-35-50-85mm	ENSL	
1	135mm ZEISS GO	@Denis Gaubert	
1	Canon 5D MarkII	@ Romain Rampillon 8 mars	
	Batteries Canon	8 mars	
	Chargeur Canon	8 mars	
	Compact Flash	8 mars	
1	50mm ZEISS T/1.4 Canon	@ Lucas Plançon 8 mars	
1	Moniteur Starlight HD 5''		
1	Moniteur Transvideo		
2	BNC 10m		
2	BNC 50cm		
1	Multiprises		
2	Schüco	rechange	
12	Batteries caméra Bebob 1x Caisse de 1 à 4 1x Caisse de 5 à 8 1x Caisse de 9 à 12	Numérotées de 1 à 12	
3	Chargeurs de batterie Bebob		
1	Pare-soleil Clip On 4x4		
1	Follow-focus chrosziel	N°1	
1	Voile caméra		
1	Housse de pluie		
1	Série de filtres ND 4x4 ND3 ND6 ND9 IR-ND9		
1	Série de filtres diffuseur (Classic Soft ??) 4x4		
1	Pola 4x4		
2	Valise opérateur contenant :		

	Cellule, spotmètre, thermolorimètre, chercheur de champ, verre de contraste		
2	Cartes SxS 64Gb		
1	Lecteur de cartes SxS USB3		
1	Disque navette LaCie 1To USB3		
1	Tour RAID 4To USB3		
1	Macbook Pro Retina 13''	@Lucas PLANÇON	
1	Caisse Talkie-Walkie + chargeurs		

De même, le matériel caméra a été pensé pour une équipe réduite (pas de grand moniteur) et pour un tournage léger. Nous aurons à faire des déplacements en province. J'ai insisté sur le nombre de batteries Bebob car celles-ci serviront aussi à l'alimentation des panneaux Leds. J'aimerais emporter des talkie-walkie qui nous serviront à la piscine (afin de communiquer de part et d'autre de la baie vitrée) ainsi qu'aux falaises où nous serons amenés à utiliser de grandes distances.

DÉCORS

La piscine (autorisation OK)

Piscine Roger Aveneau : 12, rue Larmeroux à Vanves dans les Hauts-de-Seine (92170).

Mes parents habitent au 13, villa de la gare à Vanves (500m de la piscine).

De la Cité du Cinéma à Vanves : **32 minutes en voiture.**

Parking de la piscine.

Les falaises (autorisation OK)

Fécamp en Seine-Maritime (76400).

La mairie m'a donné l'autorisation par téléphone, j'attends un mail de confirmation.

De la Cité du Cinéma à Fécamp : **2h19 en voiture.**

Parking du Casino adjacent à la plage.

Repérage prévu le 30 janvier.

La maison (autorisation OK)

Aillant-sur-Milleron dans le Loiret (45230).

Maison familiale.

De la Cité du Cinéma à Aillant : **2h08 en voiture.**

Repérage prévu le 26 Janvier.

PLAN DE TRAVAIL

Jour	Horaires	Lieu	Détail
Jeudi 2 mars	9h-18h	ENSL	Essais caméra
Vendredi 3 mars	9h-18h	ENSL	Essais caméra Chargement matériel Renault COMBI
2 Nuits au 13 villa de la gare à Vanves (Maison avec grille).			
Dimanche 5 mars	9h-19h (sans compter les trajets)	Fécamp, Seine-Maritime	3 décors : blockhaus, plage de galet et falaises
Retour du Renault Master Combi. 2 nuits au 13 villa de la gare à Vanves. Véhicule : Opel Zafira			
Mardi 7 mars	20h-23h	Piscine Roger Aveneau	Piscine vide de 21h à 22h00. Evacuation de la piscine à 22h30.
2 nuits au 13 villa de la gare.			
Jeudi 9 mars	18h-23h	Piscine Roger Aveneau	Piscine ouverte jusqu'à 22h30.
3 nuits au 13 villa de la gare Véhicule : Renault Master Combi			
Dimanche 12 mars	9h-19h	Aillant-sur-Milleron, Loiret	Séquences dans la maison.
Nuit au 13 villa de la gare			
Lundi 13 mars	8h (PAS DE RETARD)	ENSL	Retour matériel Retour Combi

Le plan de travail a correspondu à mes besoins.

POST-PRODUCTION

Montage image : Du lundi 13 au vendredi 16 mars.

Montage et mixage son : à partir du vendredi 16 mars (sur temps libre Lucas) jusqu'au lundi 15 mai.

Etalonnage et exports : 29-30 mai, 1^{er} juin.

LISTE TECHNIQUE

Poste	Nom	Mail	N° Tel
Réalisateur/Chef opérateur	Lucas PLANÇON	luluplan@gmail.com	06.48.75.51.00
Assistante Réalisateur	Mathilde NEAU	mathilde-neau@hotmail.fr	06.12.35.69.63
Assistant Caméra	Cyril BATTAREL	cyrilbattarel@yahoo.fr	06.78.60.49.72
Chef Electricien/Machiniste	Etienne SUFFERT	etienne.suffert@gmail.com	06.32.76.24.81
Post-Production sonore	Lucas SALVADOR	salvadorlucas@hotmail.fr	06.72.10.35.06
Maître nageur-sauveteur	Sandrine LAGIER	phisanlagier@icloud.com	06.82.89.86.06

LISTE ARTISTIQUE

Rôle	Nom	Mail	N° Tel
THEO	Théo FOLLEA	theofollea@gmail.com	06.74.69.91.54
FELICIE	Félicie MICHAEL	Felicie.michael@gmail.com	06.63.97.91.45

J'ai fait le choix de restreindre au minimum l'équipe technique. Il s'agit d'un avantage pratique car les déplacements en province seront moins coûteux (une voiture familiale pour l'équipe et le matériel) mais d'un désavantage technique car certaines configurations risquent de prendre plus de temps. Etant réalisateur et chef opérateur, je me suis entouré de personnes en qui j'ai totalement confiance afin de pouvoir déléguer certaines de mes tâches lorsque je devrai plutôt me concentrer sur la direction d'acteur ou, au contraire, lorsque je devrai m'attarder sur des réglages image. Ce travail en équipe réduite, dont je parle dans mon mémoire, me permettait aussi de voir quelle expérience de tournage cela induit. Peut-on en effet parler d'intimité propre au tournage en équipe réduite ? Je compte tourner avec des lycéens, comédiens amateurs, il me semblait donc aussi important d'essayer de créer un environnement rassurant. Bien que lycéens, les (potentiels) comédiens seront majeurs au moment du tournage.

ESTIMATION DU BUDGET

Quoi	Détail	montant/h	durée	MONTANT	Total
loc piscine	piscine	140	le 07/03 de 21h à 22h	140	
voyage Fécamp	essence + péages		le 04/03 AR	70	
voyage Loiret	essence + péages		le 12/03 AR	50	
bouffe Fécamp	Restau + grignotis		le 04/03	100	
bouffe Loiret	Repas + grignotis		le 12/03	50	
bouffe piscine	Repas + grignotis		le 07/03 et le 09/03	80	
loc caisson	Photo Denfert	60	le 07/03 de 21h à 22h	60	550
SI POSSIBLE					
loc combi	relai logement	100	du 3 au 6 + du 11 au 13	100	
repérages	essence, bouffe	100		100	200

BUDGET FINAL

ESSENCE	188,29
ELECTRICITE	61,53
MAQUILLAGE	50,6
PEAGES	98
LOC CAISSON	95
NOURRITURE	186,64
LOC PISCINE	140
TOTAL	820,06

SYNTHESE DES RESULTATS

Je suis très satisfait d'avoir pu mener cette expérience jusqu'au bout. J'ai tenu à réaliser une fiction et non à mener des essais car il me semblait indispensable de traiter de mon sujet dans ce cadre là. Parce que mon mémoire portait sur l'intimité, il était pour moi essentiel de travailler avec plusieurs personnes et notamment avec des comédiens amateurs afin d'essayer de rendre compte de cette intimité à l'écran. Les comédiens sont lycéens, c'était leur première expérience de tournage et ils sont réellement en couple.

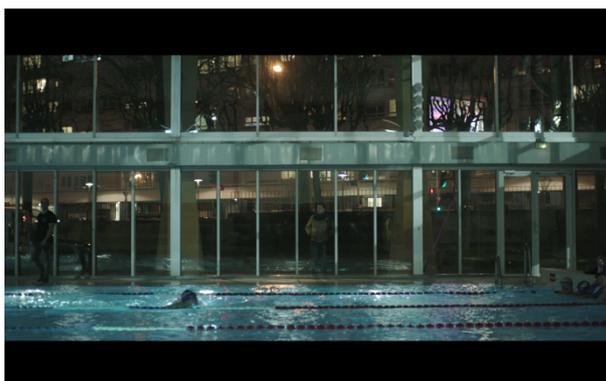
Malgré des imperfections au jeu dont je suis entièrement responsable, je suis très content de leur présence à l'écran et de les avoir rencontré pour ce travail. Je trouve cela intéressant en voyant le film de ressentir leur intimité mais aussi leur jeunesse. Parce qu'il s'agit d'un amour jeune, il me semble que leur vision d'une relation est originale. J'espère avoir au moins réussi à rendre cela sensible.

Les images finales sont assez proches de celles que j'avais imaginées mais elles ne fonctionnent pas toutes. Nous nous y intéresserons séquence par séquence.

La piscine

Je suis assez content du résultat, le décor était à la hauteur de mes espérances et ce que nous avons réussi à obtenir avec aussi peu de lumière est intéressant. Cependant, je ne pense pas que la scène fonctionne pour ce pour quoi je l'avais écrite. La rapidité du dialogue, de l'action ne permet pas de sentir une réelle intimité entre les deux personnages. L'effet d'abstraction de l'environnement que je souhaitais est efficace mais trop fugace.

Il y a certains cadres qui ne sont pas très réussis tel que celui sur la jeune fille où le reflet du jeune homme (que j'avais pourtant ré-éclairé) n'est pas bien cadré, ce qui crée un effet désagréable.





Les images de route

Le dispositif de prises de vue n'était pas assez bien pensé pour ces images de route. J'aurais préféré avoir une focale encore plus longue et la caméra plus stable pour aller vraiment plus près des maisons du bord de route. Nous avons obtenu quelques images mais celles-ci sont trop courtes ou trop instable.

La maison de campagne

Je suis très content du rendu de ce décor qui est très évocateur selon moi. Les cadres n'étaient pas difficiles à trouver grâce au potentiel d'accessoirisation de ce décor surchargé. De plus, le choix d'exposer pour l'extérieur fonctionne, l'intérieur est éclairé uniquement par la lumière du jour et parfois un effet grâce aux panneaux LEDs.



Le blockhaus

A cause du brouillard inattendu, les plans au blockhaus ont dû être adaptés. Notamment celui où THEO regarde par la fente. En repérage, j'avais vu que l'on pouvait, en réglant l'exposition sur l'extérieur, avoir un plan intéressant où THEO se découpait en ombre chinoise devant l'ouverture à travers laquelle on pouvait voir la mer s'étendre jusqu'à l'horizon.

Avec le brouillard, cela n'était plus possible, mais le résultat en est tout aussi intéressant, ce plan gagnant en dynamisme grâce au brouillard qui pénètre le blockhaus par la fente. Je trouve les autres plans tournés dans le blockhaus fidèles à ce que j'avais dessiné. Les clair-obscur sont plutôt réussis et rendent bien compte de ce lieu particulier. De même, le jeu de regard entre les comédiens accentue l'ambiance oppressante du lieu.



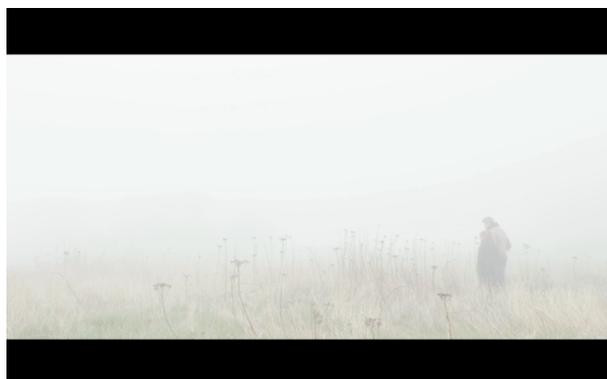
La plage de galet

Je ne suis pas très satisfait des plans tournés sur la plage, principalement pour des questions de jeu (de dialogues trop faibles) c'est pourquoi plusieurs ne sont pas montés dans la version finale. A l'image, les plans frontaux que j'avais imaginé n'étaient pas très intéressants et ne permettaient pas de se rendre compte de l'immensité du lieu, contrairement au plan tourné à la longue focale (135mm) qui, il me semble, permet de bien se rendre compte de leur état d'esprit par sa durée.



Le sommet des falaises

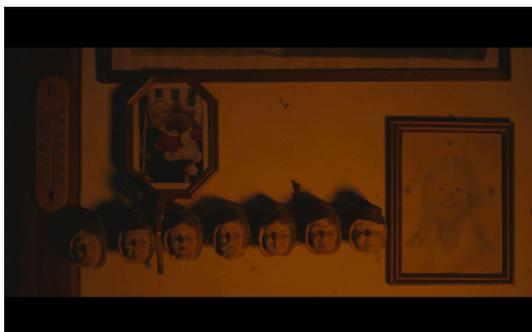
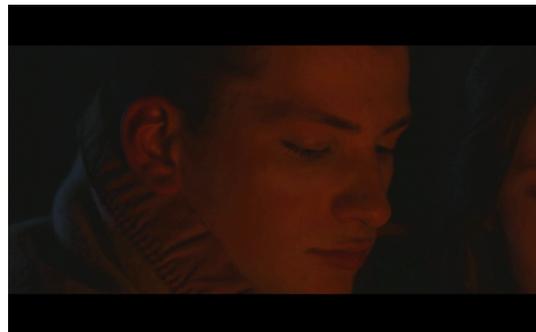
Je n'ai gardé aucun plan du haut des falaises. La météo n'étant pas du tout celle envisagée, il était difficile de tourner ce que j'avais prévu. J'ai donc essayé d'autres plans en travaillant avec le brouillard. J'ai finalement gardé un plan tourné près du blockhaus. C'est le seul qui a retenu mon attention parce qu'il me semble que le travail du brouillard comme un espace à part entière est assez réussi. De plus, l'aspect visuel mystérieux voire fantastique du décor me plaît.



Le foyer

Les plans sur le couple près du feu ne sont pas aussi réussis que je l'aurai espéré. Je regrette de ne pas avoir fait un plan en courte focale des deux personnages avec le feu dans le cadre. Je pense (l'étalonnage n'est pas encore réalisé) que l'effet de rattrapage du feu avec un panneau LED ne fonctionne pas parfaitement et qu'il n'est pas assez maîtrisé.

Parce que je n'étais pas très heureux du dialogue que j'avais écrit, j'ai fait de nombreux inserts sur le lieu et les objets qui entourent le foyer dans la maison. Je suis content d'avoir tourné ces inserts qui m'ont été très utiles au montage et qui parlent selon moi beaucoup du lieu et de sa charge émotionnelle. Empli de souvenirs d'une famille, les murs sont couverts de photos, de dessins, d'objets d'un temps passé. La présence de visages sous de nombreuses formes (sculpture, photo, dessin) me sert pour créer une cohérence de montage.

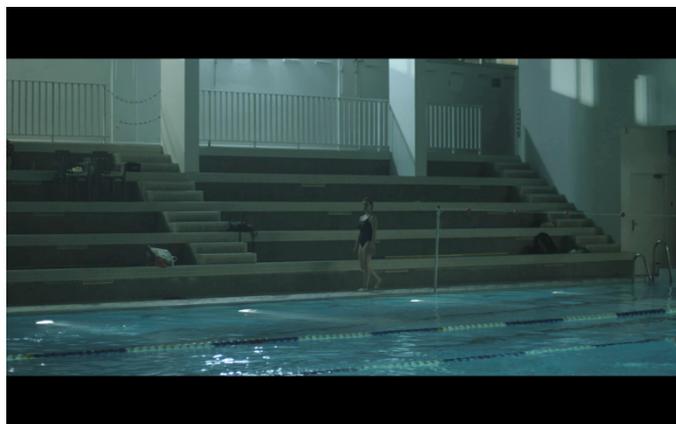


La piscine (hallucination)

Le plan sur THEO qui regarde n'est pas parfait à cause des difficultés que nous avons à maîtriser le reflet de la vitre à travers laquelle nous tournions. En effet, nous avons tendu un floppy afin d'empêcher la réflexion mais celui-ci n'étant pas très fixe, un reflet sombre bouge en transparence sur le visage du comédien.

Le panoramique sur FELICIE qui marche le long de la piscine est réussi, je suis content d'avoir trouvé une fluidité rythmée qui accentue son regard et sa démarche humanoïde. La lumière dans la piscine, avec ces entrées de bleu qui dessinent les formes des fenêtres, est très expressive.

Les plans sous-marins ont demandé une concentration et un investissement important. La comédienne étant seule dans la piscine, il a fallu faire appel à une maître nageuse qui devait autant assurer la sécurité de la comédienne que la mienne. J'étais le seul à plonger avec la caméra, un 5D dans un caisson que j'avais loué. A cause d'une mauvaise indication du loueur, nous avons perdu la moitié de notre temps car nous ne pouvions faire le point une fois sous l'eau. Quand le problème était réglé, nous avons tenté de faire le plan large où FELICIE coule. Il était très difficile pour moi de me stabiliser sous l'eau. Respirant grâce à un tuba, je ne pouvais pas descendre très bas. Je n'avais pas de système d'équilibre de poids, et portant la caméra devant moi, je ne pouvais empêcher mon corps soit de couler (ce qui me mettait en danger) soit de basculer vers l'avant à cause du poids de la caméra. Il a fallu plusieurs prises très éprouvantes pour la comédienne comme pour moi. J'ai de plus été obligé de stabiliser ce plan en post-production. En zoomant pour stabiliser, j'ai perdu le cadre que j'avais lors du tournage.



Avant stabilisation



Après stabilisation

En compte-rendu général sur l'image, je ne suis pas toujours satisfait de l'usage de la diffusion à la prise de vues. Je la trouve adaptée sur certains plans et parfois trop appuyée comme sur le plan taille du jeune homme dans le placard.

Le travail avec les deux panneaux LEDs était très intéressant, ils servaient de lumière de renfort afin d'insister sur un effet. La lumière naturelle étant la principale source de lumière, je pense que nous avons réussi, avec Etienne, à équilibrer notre utilisation des projecteurs de manière à ce qu'on ne les distingue pas de la lumière préexistante.

La caméra, une AMIRA Premium prêtée par ARRI, était tout à fait adaptée à ce tournage. J'ai tourné en HD et en log C, ce qui est tout à fait suffisant pour le genre d'images que j'avais en tête. La légèreté et la rapidité d'exécution de la caméra rendaient le travail en équipe réduite plus évident.

Les optiques ZEISS GO m'ont permis de tourner dans des conditions de très basse lumière. J'avais peur que la perte de définition à grande ouverture soit importante du fait de l'ancienneté des optiques mais elles sont très satisfaisantes. Mon parrain m'a prêté un 135mm de la même série afin de la compléter.

Je suis très content du travail effectué par Lucas Salvador au son. Nous en avons beaucoup discuté en amont et aussi en post-production. Je tenais à être présent à toutes les étapes afin de comprendre tous les moyens liés au son. Le travail sur les ambiances très différentes les unes des autres aura été très instructif.

J'ai pris également beaucoup de plaisir à travailler avec Joséphine Stephenson pour la composition d'une musique originale à mon film. Cette jeune chef d'orchestre compositrice, interprète, a beaucoup d'expérience et j'ai une grande chance qu'elle ait accepté de travailler sur mon projet. Elle a déjà travaillé avec Mica Levi dont je parle dans mon mémoire et son style est proche du sien. C'était donc la personne idéale pour réaliser la musique en contradiction légèreté des solos de violoncelle et pesanteur des trios qui accompagne le film.

Le travail en équipe réduite a été très stimulant. Tout le monde étant très investi, le tournage a pu tenir son plan de travail très inégal à cause des disponibilités des comédiens. Grâce au prêt d'une camionnette 9 places, nous avons pu nous déplacer avec un seul véhicule contenant toute l'équipe et tout le matériel, ce qui offre une grande liberté.

Je pense avoir réussi à travailler la lumière déjà présentes dans les décors naturels filmés de manière à ce qu'elle serve mon propos. Dans des conditions quasi-documentaires, nous sommes parvenus à obtenir l'esthétique que j'avais envisagée.

Les différents niveaux d'intimité présents dans le film me permettent d'illustrer de nombreux points évoqués dans mon mémoire.

Je tiens à remercier l'intégralité de l'équipe pour sa générosité.

LES IMAGES DE L'ESPACE INTIME
Mémoire de recherche de Lucas Plançon
ENS Louis Lumière 2017
Tous droits réservés.