

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél.33 (0)1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de Juin 2016

ESTHÉTIQUES DE LA FENÊTRE :

motifs et sensations

Maxime SABIN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

LES FENÊTRES

Directeur de mémoire : John LVOFF

Directrice de mémoire extérieur: Sabine LANCELIN

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél.33 (0)1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de Juin 2016

ESTHÉTIQUES DE LA FENÊTRE :

motifs et sensations

Maxime SABIN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

LES FENÊTRES

Directeur de mémoire : John LVOFF

Directrice de mémoire extérieur: Sabine LANCELIN

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement Sabine LANCELIN et John LVOFF, qui, par leur nombreux conseils et encouragements ont largement soutenu ce travail.

Giusy PISANO et Dominique TROCNET pour leur précieux encadrement.

Françoise BARANGER et Stéphane QUATREHOMME pour la mise en place de ma PPM.

Antoine DEPREUX et Marc LEYVAL pour le tournage de ma partie pratique.

Didier NOVE, Pierre VORMERINGER et Laurent STELHIN pour le temps qu'ils ont dédié à la préparation de ce tournage.

Anaïs KEBIR, qui a toujours été là pour moi.

Je remercie également tous ceux qui, au détour d'une discussion, ont permis d'enrichir ce mémoire.

Et je remercie au moins tout autant celles et ceux qui m'ont parlé d'autre chose.

RESUME

Pour beaucoup de leurs films, les opérateurs de prises de vue sont amenés à éclairer des décors d'intérieurs intégrant des fenêtres. À la fois source de lumière et instrument de mise en scène, la fenêtre fait appel à des notions de cadre, d'éclairage, de décor ou de son.

Ce mémoire est pour moi l'occasion d'effectuer une recherche autour du hors-champ et de sa mise en lumière, tout en y apportant des questionnements pratiques propre aux directeurs de la photographie.

MOTS CLEFS

lumière, fenêtre, directeur de la photographie, décor, hors-champ.

ABSTRACT

In many movies, cinematographers have to light interior sets with windows. Both a source of light and a staging tool, the window calls upon a know-how of framing, lighting, stage setting, and sound recording.

This master's thesis will allow me to carry out research on the « offscreen » and the light it brings in. It will also be an occasion for me to reflect on practical issues encountered by directors of photography.

KEY WORDS

light, window, director of photography, set, offscreen.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p.03
RÉSUMÉ	p.04
ABSTRACT	p.05
INTRODUCTION	p.07
PREMIÈRE PARTIE : LA FENÊTRE DANS LES ARTS FIGURATIFS	p.09
CHAPITRE 1 : La fenêtre en peinture	p.10
A) <i>Tobie rendant la vue à son père</i> de Rembrandt	p.15
B) <i>Morning sun</i> de Hopper	p.16
CHAPITRE 2 : La fenêtre en photographie	p.17
A) Philip-Lorca Dicorcia & Gregory Crewdson	p.18
B) Abelardo Morell, <i>Camera Oscura</i>	p.20
CHAPITRE 3 : L'héritage au cinéma	p.21
A) La fenêtre comme ouverture	p.21
B) Le personnage à la fenêtre, retour du <i>spleen</i>	p.25
DEUXIÈME PARTIE : LA FENÊTRE AVEC VUE	p.28
CHAPITRE 1 : Historique des techniques	p.31
A) De la toile peinte au transligh	p.31
B) Le fond vert	p.32
C) En décor naturel	p.33
CHAPITRE 2 : Présence de l'extérieur	p.36
A) <i>La Captive</i> , retour à l'espoir	p.36
B) <i>Eyes Wide Shut</i> , l'extérieur qui s'immisce	p.38
C) <i>The Ghost Writer</i> , disparition de la frontière	p.39
TROISIÈME PARTIE : LA FENÊTRE SUREXPOSÉE	p.42
CHAPITRE 1 : Choix ou contrainte ?	p.44
A) De la difficulté d'éclairer certains décors	p.44
B) Surexposer la fenêtre dans la pratique	p.46
CHAPITRE 2 : Disparition de l'extérieur	p.48
A) <i>La Captive</i> , recentrer sur le dedans	p.48
B) <i>Birdy</i> , montage et enfermement	p.51
C) <i>Lincoln</i> , le clair-obscur	p.53
D) Tarkovski, Dreyer, Tarr : la lumière divine	p.55
CONCLUSION	p.58
BIBLIOGRAPHIE	p.60
FILMOGRAPHIE	p.61

INTRODUCTION

Au-delà des simples préoccupations premières d'impressionner la pellicule ou le capteur d'une caméra numérique, éclairer a toujours été une question de choix, dans le but de définir une certaine atmosphère. J'avais premièrement pensé intituler mon mémoire « Éclairer un intérieur pour convoquer un climat extérieur » ; et avait pour intention d'étudier la relation entre espace extérieur, et espace intérieur. Comment l'extérieur interagit dans la mise en scène, l'image et la bande sonore. Comment l'atmosphère du dehors s'immisce en son sein. Comment cette relation des espaces peut devenir le cœur de la mise en scène et de l'image.

Au fur et à mesure de mes recherches, il m'est apparu évident qu'un motif central occupait la base de mes questionnements : la fenêtre.

Frontière entre le dedans et le dehors, l'intime et l'étranger, l'enfermement et la liberté, la fenêtre est également l'espace d'expression d'une symbolique, d'une poétique. Motif connu et fréquemment étudié dans l'art pictural, il est d'usage depuis la Renaissance de qualifier un tableau de *fenêtre ouverte sur le monde*. Pour les caméras argentiques, la *fenêtre* est également un élément mécanique central, puisqu'elle définit les bords du cadre qui seront impressionnés sur la pellicule. On changera de *fenêtre* pour changer de format.

En fonction de sa taille, de sa forme, de la façon dont elle est exposée ou cadrée, la fenêtre occupera différents rôles : de contextualisation en donnant à voir sur un arrière-plan, d'ouverture et d'espoir, ou d'enfermement et de claustrophobie, d'appel à l'imaginaire, mais aussi de source de lumière. Ainsi, le choix de porter mon mémoire sur le motif de la fenêtre ne pose pas qu'une simple question de lumière, mais convoque également la mise en scène, le cadre, le décor et le son. Si nous tenterons d'aborder des questions propres à chaque domaine, mon but premier est d'étudier l'image. Et, suivant une définition empruntée à Renato Berta, « *l'image, c'est la somme ou le produit de la lumière et du cadre* »¹ ; nous donnerons donc une place toute particulière à l'analyse de la lumière et du cadre.

En 2015, déjà, le mémoire de Raphaël Auger² prenait pour point de départ le motif de la fenêtre comme source de lumière du jour pour tenter de qualifier cette lumière complexe,

1 - Renato Berta, *Cahiers du Cinéma* n°364, octobre 1984

2 - Raphaël Auger, *Stratégies d'Eclairages en Numérique*, sous la direction d'Alain Sarlat ENS Louis Lumière, 2015.

et approcher sa reproduction de manière à remettre en question des outils techniques devenus peut-être obsolètes avec l'arrivée de la prise de vues numériques.

Il s'agira ici, grâce à un corpus de films, de tenter de déterminer quelles « ouvertures » permettent les fenêtres dans la mise en scène, et quel espace de création ce motif offre au chef-opérateur. Nous parlerons principalement de la fenêtre vue depuis l'intérieur mais nous évoquerons également la fenêtre vue depuis l'extérieur lorsqu'il sera question de mise en scène.

Dans une première partie, nous analyserons la représentation de la fenêtre au sein de la peinture et de la photographie. Nous suivrons l'évolution du rôle qu'elle prend dans l'art figuratif avant de s'arrêter sur des exemples. Nous tenterons ensuite de démontrer que le cinéma s'est ré-approprié ces symboles et ces fonctions.

A partir de là, nous considérerons qu'il existe au moins deux manières de faire exister la fenêtre dans une image. La fenêtre à travers laquelle on peut voir un paysage, un environnement et celle au travers de laquelle rien ne nous est donné à voir.

Après avoir établi l'historique des techniques utilisées pour représenter un extérieur à travers une fenêtre, nous étudierons ensuite plusieurs exemples qui tendent à faire tomber la frontière entre le dedans et le dehors.

Enfin, nous nous concentrerons sur les fenêtres représentées comme masses blanches, menant à une vraie séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Lorsque l'environnement disparaît, il sera d'ailleurs intéressant de se poser la question du son, et plus précisément de l'ambiance.

Il me semble important de préciser que ce mémoire se veut moins un catalogue de toutes les utilisations de la fenêtre au cinéma qu'une réflexion sur les utilisations possibles de la fenêtre et de l'éclairage qui en découle. C'est pourquoi nous travaillerons sur un corpus de quelques films qui nous permettront d'évoquer des situations plus générales autour d'un motif finalement très présent dans l'histoire du cinéma.

PREMIÈRE PARTIE
**LA FENÊTRE DANS LES ARTS
FIGURATIFS**

*« Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées
Que dore le matin chaste de l'Infini*

*Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
- Que la vitre soit l'art, soit la mysticité -
A renâitre, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté ! »³*

3 - Stéphane Mallarmé, *Les Fenêtres*, Le Parnasse Contemporain, 1866

CHAPITRE 1 : La fenêtre en peinture

En 1435, dans son traité *De la peinture*, Leon Battista Alberti définit le tableau comme une « fenêtre ouverte sur le monde ». Largement répandue dès le début de la Renaissance, l'utilisation de la perspective contribuera à donner une vision de plus en plus réaliste à la peinture.

Ainsi, à cette époque il devient fréquent, dans les portraits et même les natures mortes, d'ajouter derrière le sujet une fenêtre, ou une ouverture quelconque donnant à voir sur le paysage.

C'est le cas notamment sur ce portrait de Marteen van Nieuwenhove (*fig.01*), réalisé par Hans Memling. Van Nieuwenhove étant un notable de Bruges, le peintre a pris soin de dépeindre un paysage local. On y voit en effet le pont -encore debout aujourd'hui- du lac Minnewater, dit « lac des amoureux » de Bruges. La fenêtre joue clairement un rôle d'indicateur, rappelant l'environnement dans lequel se situe le personnage. On notera d'ailleurs qu'à l'inverse du Noble brugeois, la Vierge Marie à gauche sur le dyptique est représentée dans un aplat du décor proche des représentations bibliques des siècles précédents.

Si avec notre œil d'aujourd'hui on pouvait juger de l'effet lumineux peu réaliste par la multiplicité des directions de lumière, il est intéressant de savoir que ce n'était pas l'effet recherché dans ce genre de portrait.



(fig.01) *Diptyque de Marteen Nieuwenhove*, Hans Memling, 1487

Un peu plus tard, la fenêtre sera fréquemment utilisée par Vermeer comme source de lumière. Innombrables sont les scènes qu'il a peintes comme les deux exemples ci-dessous (fig.02) (fig.03), où la fenêtre se place dans un plan perpendiculaire au plan du tableau et permettant une entrée de lumière latérale et douce sur les sujets qu'il représente. Cela offre un modelé plus délicat sur le personnage qu'un éclairage uniforme qui ne dessine que peu les reliefs des sujets. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la fenêtre est presque toujours placée à gauche, peut-être pour aller dans le sens de lecture occidental. L'œil, cherchant généralement les zones lumineuses dans une image, le placement de la fenêtre à gauche ne contrarie pas la façon habituelle qu'a le *regardeur* de lire un tableau.

La fenêtre ici ne sert pas à définir un contexte précisément puisque d'un simple coup d'œil, on s'aperçoit qu'il n'y a jamais rien de montré à la fenêtre, et la volonté même de la placer dans un axe perpendiculaire au cadre du tableau montre que ce n'est pas la démarche.

L'étude d'un tableau de Vermeer est d'ailleurs grande source d'inspiration pour tous ceux qui réfléchissent à la lumière au cinéma, puisqu'une véritable attention est portée au réalisme de celle-ci. La volonté de placer cette fenêtre en latéral lui permet en effet d'illuminer les visages de ses sujets, sans trop éclairer les murs de la pièce qui reçoivent un doux dégradé de lumière. Ce contraste permet donc de créer une profondeur et de guider le regard vers le personnage. C'est là une volonté que l'on aura presque toujours dans l'éclairage des comédiens au cinéma.



(fig.02) *L'Astronome*, Johannes Vermeer, 1668



(fig.03) *La Laitière*, Johannes Vermeer, 1658

Au début du XIX^{ème} siècle, le mouvement Romantique va accorder une place toute particulière au motif de la fenêtre. Au delà de l'outil d'éclairage ou de contextualisation, la fenêtre matérialise une frontière entre deux espaces. Le public et le privé, le dedans et le

dehors. Avec son *spleen*⁴ caractéristique, les tableaux du Romantisme mettent en évidence des personnages dans un inconfort palpable.

Figure de proue de la mouvance romantique, c'est Caspar David Friedrich qui représentera le premier la fenêtre comme un vecteur de mélancolie avec *Femme à la fenêtre* (fig.04) en 1822. La femme du peintre est représentée de dos – comme souvent dans l'œuvre de Friedrich – observant un paysage qui apparaît peu, si ce n'est le mât d'un bateau qui vient rappeler que l'atelier du peintre se trouve au bord du Danube. Les paysages de Friedrich cherchent généralement à faire ressortir un aspect spirituel et mystique face au grandiose de la nature. Ici, l'absence critique de perspective à l'extérieur témoigne d'un enfermement et d'une mélancolie intérieure propre à l'artiste romantique. On attribue souvent à Friedrich la phrase suivante : « *le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit en face de lui, mais aussi ce qu'il voit en lui* » et on ressent bien dans ce tableau le tourment et la solitude qui l'habitent.

Le personnage de $\frac{3}{4}$ dos deviendra une marque de la nostalgie et du romantisme qui se propagera également en photographie et au cinéma. En effet, contrairement à un sujet qui poserait de face, le modèle de dos ne s'offre pas à celui qui le regarde. Il y a une retenue et un mystère qui laissent croire à un personnage qui se cache, triste. Le regard du modèle est généralement tourné vers un ailleurs, qu'il soit hors-champ ou non, laissant imaginer un désir de fuite ou une évasion spirituelle. De plus, le peintre adoptant le même point de vue que le personnage renforce ce sentiment, car le *regardeur* partage alors un horizon commun créant la sensation d'être projeté à la place du sujet.

Plus tard, à la fin du XIX^{ème} siècle, les peintres danois vont perpétuer les thèmes du Romantisme allemand, et du personnage en $\frac{3}{4}$ dos. C'est le cas notamment de Vilhelm Hammershoi et de son tableau *La Très Haute Fenêtre* (fig.05) de 1913 qui présente, comme le tableau de Friedrich, la femme du peintre de dos à une fenêtre. Ici encore, le motif du personnage à la fenêtre traduit une mélancolie certaine, accentuée par les tons froids de la lumière et des murs et le dépouillement total du décor. Cet intérieur bourgeois et austère pousse à l'évasion, et le seul moyen restant pour échapper à ce *spleen* est la rêverie face à la fenêtre. Les intérieurs que peint Hammershoi sont toujours dépouillés de mobilier, et présentent très souvent sa femme dans une posture figée, lisant ou assise au piano, et rêveuse. Pour cela, on a souvent mis en comparaison les travaux d'Hammershoi à ceux d'Edward Hopper, que nous aborderons plus précisément après.

4 - « *spleen* » : « rate » en Anglais. Terme repris par Baudelaire car les premières théories de médecine d'Hippocrate attribuaient à la rate la responsabilité de la mélancolie et de l'anxiété.



(fig.04) *La Femme à la fenêtre*, C.D. Friedrich, 1822



(fig.05) *La Très Haute Fenêtre*, Vilhelm Hammershoi, 1913

Contemporain d'Hammershoi, Carl Holsoe (fig.06) travaille à l'inverse sur des intérieurs aux tons chauds, avec des couleurs orangées ou brunes. Ici, la présence d'un riche mobilier conforte cet aspect. La fenêtre marque à nouveau une frontière, mais dans cet intérieur plus chaleureux que chez Friedrich ou Hammershoi, elle solidifie le cocon que représente cet espace de vie douillet, ne laissant franchir que les chauds rayons du soleil.



(fig.06) *Sans titre* (série *Intérieurs*), Carl Holsoe, 1908

Au XXème siècle, la fenêtre deviendra pour de nombreux peintres un sujet d'expérimentations. D'abord avec Henri Matisse, qui réalisera en 1905 son *Intérieur à Collioure* (fig.07), lançant le mouvement fauviste. La lumière du Sud de la France pousse Matisse dans l'exploration chromatique et il exploite ici les couleurs dans leur pouvoir émotionnel. L'apparition de la photographie comme médium artistique pousse les peintres à

s'éloigner du réalisme pour travailler les motifs d'une manière différente, libérée. Matisse influencera de nombreux peintres par cette exaltation de la couleur et du naturalisme.



(fig.07) *Intérieur à Collioure*, Henri Matisse, 1905

Enfin, parce que la fenêtre n'a pas été seulement représentée depuis l'intérieur, terminons avec Magritte et son *Éloge de la Dialectique* (fig.08). Ici, la fenêtre devient un instrument formel de déconstruction de la réalité. En plein mouvement surréaliste, Magritte utilise le motif de la fenêtre pour donner à voir sur une maison qui se trouverait à l'intérieur d'une autre maison. Les formes et les masses semblent suivre une logique complètement inverse à celle du monde, laissant le *regardeur* perplexe et pantois.



(fig.08) *Eloge de la Dialectique*, René Magritte, 1937

La fenêtre a donc pris de multiples formes dans l'art pictural, servant à la fois d'outil pratique mais aussi d'instrument formel. Nous avons choisi de nous appuyer sur deux exemples au croisement de ces deux emplois de la fenêtre pour tenter d'établir une symbolique autour de ce motif.

A) Tobie rendant la vue à son père, Rembrandt (fig.09)

Reprenant un épisode du *Livre de Tobit*⁵, ce tableau de Rembrandt prend le parti de nous plonger dans le point de vue du personnage du vieil homme. Il est aveugle, et le geste de son fils, Tobie, doit lui rendre la vue. La fenêtre joue un rôle de source lumineuse réaliste, mais pas seulement. La lumière dont a besoin Tobie pour effectuer son opération inonde le visage du vieillard mais ne se propage pas dans cet intérieur où s'est installé durablement l'ombre. Tobit étant atteint de cécité, l'intérieur de cette maison n'est plus perçu depuis longtemps et la pénombre semble avoir envahi l'ensemble de l'espace. Il n'y a pas d'extérieur visible pour le spectateur, mais seulement l'effet d'une forte lumière sur les murs proches de la fenêtre. L'espace hors-champ prend alors une valeur métaphorique, symbolique. Ici, c'est l'espace de Dieu. Le placement de l'archange Raphaël, proche de Tobie et du côté de la fenêtre, comme une prolongation du faisceau lumineux provenant de l'ouverture, appuie une volonté de matérialiser une lumière divine. D'ailleurs, le vêtement blanc baigné de lumière de l'archange attire l'attention sur le centre de la scène. Ainsi, par contraste, l'archange semble être l'élément le plus voyant du tableau, et peut-être le plus important. Car si la scène décrite est celle peu banale d'un aveugle retrouvant la vue, il faut se souvenir que c'est un épisode biblique. Le retour à la vue de Tobit entraînera un fort éblouissement qui n'est pas sans rappeler l'illumination divine, et c'est cette découverte de Dieu que dépeint cette scène.



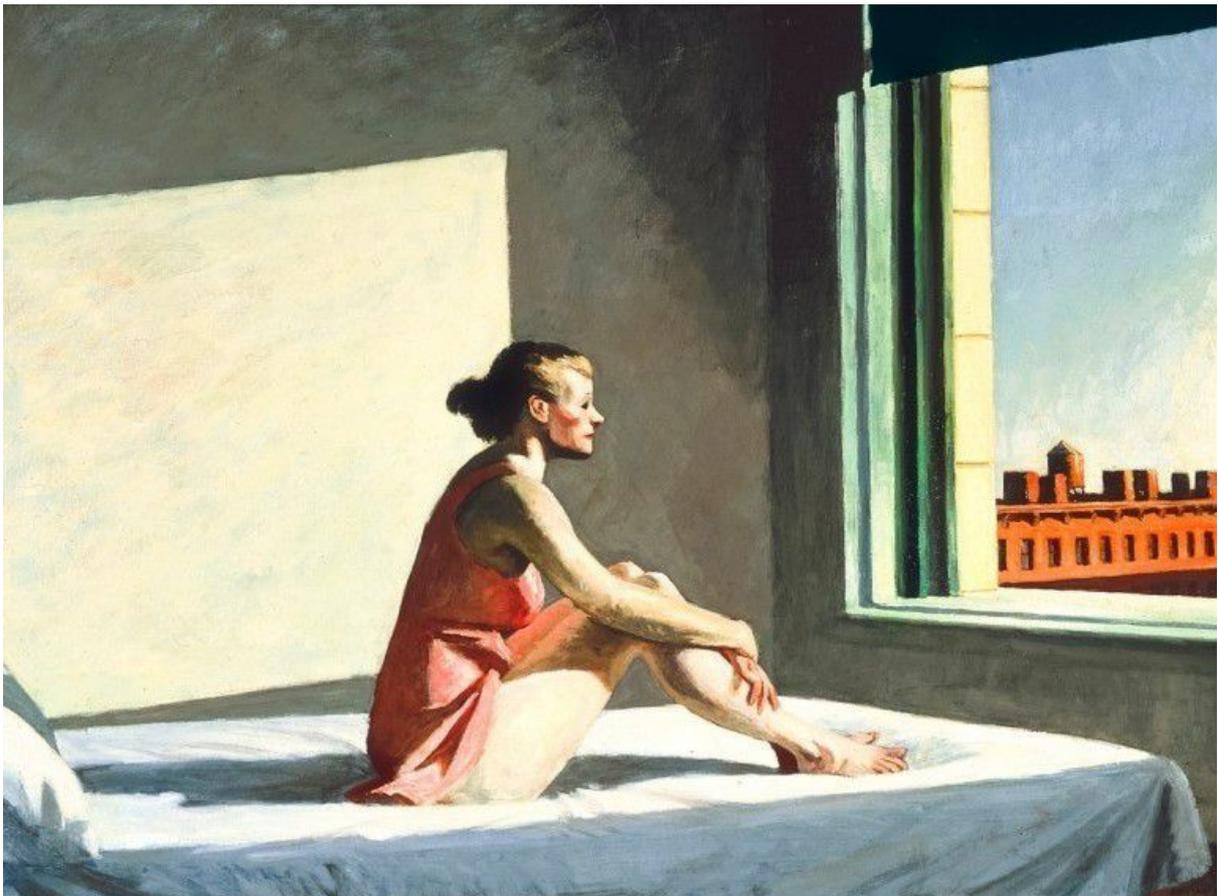
(fig.09) *Tobie rendant la vue à son père*, Rembrandt, 1636

5 - Précision : Tobit est le prénom du père, tandis que Tobie est le prénom du fils.

B) *Morning Sun*, Edward Hopper (fig.10)

Le cadre laisse voir un personnage en entier, de profil, et un décor dépouillé. Contrairement au tableau de Rembrandt vu précédemment, le monde extérieur existe, à travers la fenêtre. Les deux espaces sont mêlés. La lumière, dure, de l'extérieur vient marquer l'empreinte de la fenêtre sur les murs de l'intérieur. De plus, on note une gamme de couleur similaire entre la femme et le bâtiment à l'extérieur. L'absence de point de fuite, dans le paysage, vient confirmer cet aplatissement dans la mise en image de la scène. Au delà, la fenêtre prend une valeur symbolique, où le spectateur doit imaginer, interpréter. La fenêtre joue un rôle de « *seuil de nostalgie* »⁶ pour un personnage recroquevillé sur lui-même.

Seule dans sa chambre, elle fait face à un monde en mutation, où les hommes, parqués dans leur chambre, doivent faire face à la solitude. À travers sa fenêtre, on aperçoit les fenêtres du bâtiment d'à côté dans lequel on peut imaginer autant d'individus qu'il y a de fenêtres. L'industrialisation et l'urbanisation a conduit à un isolement des individus. Dans l'ensemble de son œuvre, Hopper observe la ville à l'échelle microscopique, s'appuyant sur quelques individus pour représenter des phénomènes macroscopiques de l'évolution du monde, en particulier du monde urbain. On peut rapprocher ce dispositif du cinéma narratif en ce sens où le cinéma raconte souvent l'histoire d'un ou de quelques individus, pour faire appel à des sentiments communs à un ensemble de spectateur. De plus, les choix de composition, de format de cadre et de lumière renforcent le point de vue cinématographique de son travail.



(fig.10) *Morning Sun*, Edward Hopper, 1952

6 - Françoise Barbe-Gall, *Comprendre les symboles en peinture*, Paris, Chêne

CHAPITRE 2 : La fenêtre en photographie

La plus ancienne photographie conservée, *Le Point de Vue du Gras* (fig.11) datée de 1827 est une prise de vue effectuée par Nicéphore Niépce depuis une fenêtre de sa maison de Saint-Loup-de-Varenes. L'histoire de la photographie débute donc avec une fenêtre, et va perpétuer ce mouvement.



(fig.11) *Le Point de vue du Gras*, Nicéphore Niépce, 1827

Dès le début de la photographie d'art, au milieu du XIX^{ème} siècle, la peinture va commencer à se libérer des volontés réalistes pour se tourner vers un formalisme et une abstraction de plus en plus marqués. C'est dans la photographie que l'objet de la fenêtre et la symbolique qu'il véhicule va se perpétuer dans un héritage de la peinture de la Renaissance.

Cet autochrome de Gustave Gain (fig.12) montre le fils du photographe au balcon de leur appartement. Les couleurs désaturées de l'autochrome vues aujourd'hui renforcent le sentiment nostalgique qui traverse cette photographie. La prise de vue en lumière rasante sublime cette vision mélancolique sur l'enfance que porte le photographe resté dans l'ombre de l'appartement.



(fig.12) *Autochrome*, Gustave Gain, 1910

Aujourd'hui, des photographes contemporains utilisent la fenêtre et le rapport intérieur-extérieur de façon plus complexe.

A) Philip-Lorca Di Corcia & Gregory Crewdson

Habitué à photographier des mises en scène, on qualifie souvent l'œuvre de l'américain Philip-Lorca Di Corcia de « cinématographique », de la même manière que le désormais célèbre Gregory Crewdson. Mais en fin de compte, les thématiques abordées sont également celle de la peinture et se transmettent de générations en générations. Le thème de la fenêtre est notamment récurrent dans l'œuvre de Philip-Lorca Di Corcia.

Dans cette photographie, intitulée *Iolanda* (fig.13) la fenêtre est multiple. L'ouverture qu'elle crée à l'intérieur de ce qui semble être une chambre d'hôtel offre à la fois un fragment du monde extérieur, mais aussi ce *spleen* caractéristique du romantisme. La position du personnage, nous tournant le dos, accentue ce sentiment nostalgique.

Néanmoins, la réflexion dans la vitre laisse percevoir un visage plutôt souriant au paysage qui se trouve devant elle. Une grande ville occidentale dont les immeubles dominent le ciel, un énorme tanker chevauchant l'océan. L'écran de télévision offre une autre fenêtre, un autre fragment du réel qui semble lié au paysage, par l'utilisation d'une gamme de couleur similaire à travers l'écran et à travers la fenêtre. On y voit le ciel et la terre reliés par une tornade.

Par la multiplicité de ces fenêtres, qu'elles soient réelles ou recrées par des procédés numériques, le spectateur est amené à se questionner sur où regarder. Par le contraste entre le calme du paysage que l'on voit à travers la large baie vitrée et la tornade sur l'écran de télévision le spectateur est amené à imaginer une catastrophe qui pourrait bientôt arriver. Cette femme, assise-là dans ce qui ressemble à une chambre d'hôtel, semble l'attendre, son reflet s'inscrivant dans le paysage, tournant le dos à la tempête qui arrive.



(fig.13) *Iolanda*, Philip-Lorca Di Corcia, 2011

Dans cette série de Gregory Crewdson (*fig.14*), les thèmes de la solitude et de la nostalgie sont traités autant par la mise en scène que par la mise en image. La posture des personnages, leur regard vers le hors-champ et le décor d'un quotidien banal sont associés à des tons froids et un faible contraste de l'image. Ce rapport entre les personnages fixes et cette image « délavée » donne le sentiment d'un passé révolu. Les fenêtres occupent une place centrale dans ce rapport au passé. La présence du paysage enneigé renforce cette idée d'un temps figé d'où les personnages ne peuvent s'enfuir. Le photographe a d'ailleurs réalisé cette série dans le village de son enfance, où il a vécu une jeunesse solitaire qui a vraisemblablement influencé l'ensemble de son œuvre.

Par les choix de cadrage, la posture des personnages et la lumière, il se dégage des images une tension dramatique qui rapproche son travail autant de la peinture que du cinéma.

« Ce que je recherche, ce que j'ai toujours recherché, c'est une image qui raconte une histoire. Je la vois complètement dans ma tête avant, et j'entreprends avec obstination – peut-être même avec narcissisme – à la réaliser. Au bout du compte c'est très peu improvisé, bien que je sois ouvert au hasard pour certains détails. Je considère en partie ce que je fais comme une exploration de l'esprit américain à travers le paysage régional américain, tel que le fit Hopper. »⁷



(fig.14) *Cathedral of the Pines*, Gregory Crewdson, 2014

7 - Annette Grant, « On the set with Gregory Crewdson », *NY Times*, mai 2004, URL : <http://www.nytimes.com/2004/05/30/arts/art-lights-camera-stand-really-still-on-the-set-with-gregory-crewdson.html>

B) Abelardo Morell, *Camera Obscura*

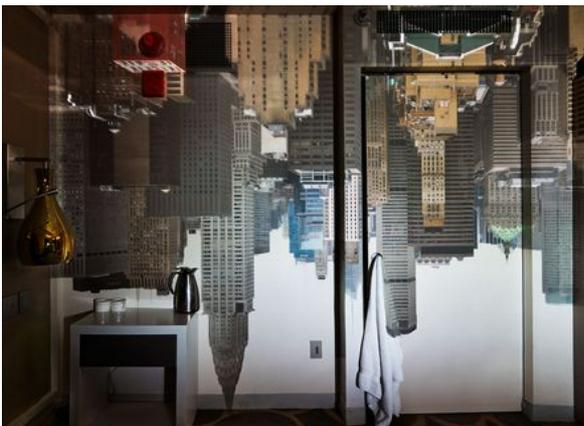
Dans la série *Camera Obscura* (fig.15) du photographe Abelardo Morell, l'extérieur et l'intérieur sont plus que jamais mis en rapport.

Ici, l'artiste a repris le principe optique de la chambre noire consistant à faire entrer la lumière dans une boîte par une toute petite ouverture, parfois muni d'un objectif, pour projeter une image retournée et inversée sur une surface plane.⁸ Faisant varier son système d'une prise de vue à l'autre, il ajoute parfois des prismes ou des lentilles pour permettre de redresser l'image ou gérer la mise au point.

L'empreinte de l'extérieur vient alors se projeter sur les murs et meubles des pièces qu'il photographie. La fenêtre a disparu, de même que la frontière entre les espaces qu'elle peut représenter. Utilisant ainsi l'aplat, cette série tend à souligner une similitude entre le paysage urbain et les appartements qui sont photographiés, en terme de couleurs, de formes ou de matériaux. Au sein de ce travail, la fenêtre est le motif central. Toutefois, elle est affirmée sans être montrée. L'extérieur et l'intérieur sont représentés sur un même plan, excluant toute représentation humaine.

En utilisant un dispositif daté du XVIème siècle, Morell fait se rapprocher la peinture et la photographie. Il s'agit ici de peindre le décor extérieur sur les murs intérieurs, en prenant le temps d'un procédé qui requiert un cadrage précis et une mise en œuvre complexe avant d'avoir recours à une pose longue. Ce soin apporté à l'image nécessite donc une réflexion particulière proche de celle du peintre. Ayant moi-même exploré ce dispositif je me suis confronté à ces questionnements de cadre, mais aussi de lumière. En effet, s'il est possible d'intervenir sur la lumière de l'intérieur, ce dispositif s'approche davantage d'une prise de vue de paysage et il faut donc choisir assez précisément l'heure de la photographie pour obtenir la lumière souhaitée.

L'effet très fort de ces paysages « à l'envers » vient également de l'absence de tout personnage. Mais pas de la trace qu'ils laissent. Que ce soit par les murs, le sol, le mobilier, les bâtiments, les véhicules : tout suggère d'une humanité présente au delà de l'image.



(fig.15) série *Camera Obscura*, Abelardo Morell, 2015-2007

8 - En ajoutant une surface sensible à ce dispositif on obtient un appareil photographique nommé « sténopé ».

CHAPITRE 3 : L'héritage au cinéma

A) La fenêtre comme ouverture

Le cinéma est, comme la peinture ou la photographie, limité par les bords d'un cadre, à la prise de vue et à la projection. L'idée de « *fenêtre ouverte sur le monde* » donnée par Alberti pour la peinture est finalement appropriée pour le cinéma. La fenêtre elle-même crée une ouverture, dans l'image et dans le récit. Elle est souvent une figure de style pour la narration et le cœur même de certains films qu'on ne peut imaginer sans penser le motif de la fenêtre.

C'est le cas de *Fenêtre sur Cour* d'Alfred Hitchcock (fig.16) où le titre et le générique de début actent la métaphore. Un store s'ouvre seul à la manière d'un rideau de théâtre pour dévoiler la cour de l'immeuble qui fait face à l'appartement du personnage principal. Pour pallier à son ennui, James Stewart, un photographe immobilisé par sa jambe cassée espionne son voisinage depuis sa fenêtre en utilisant les jumelles ou autre téléobjectifs à sa portée. Chaque fenêtre de l'immeuble en vis-à-vis devient une projection des histoires que s'invente James Stewart. Cette pluralité des fenêtres comme une multiplicité de films possibles que s' imagine le personnage qui essaie de résoudre un meurtre dont il n'est même pas sûr qu'il ait eu lieu. Ce personnage voyeur est une mise en abyme qui renvoie directement au voyeurisme des spectateurs de cinéma qui viennent épier par la fenêtre-écran de projection.



(fig.16) photogrammes de *Fenêtre sur Cour*, Alfred Hitchcock, 1952

La comparaison entre la fenêtre et le rideau de théâtre est un procédé souvent repris. Il est d'ailleurs fréquent d'utiliser le motif de la fenêtre pour faire entrer le spectateur dans la fiction. Dans l'introduction d'un film de fiction classique de l'âge d'or hollywoodien, il était commun d'avoir recours à une succession de plans variant d'une échelle large vers une échelle plus serrée dans le but de décrire dans un premier temps l'environnement, pour se rapprocher de plus en plus de la fiction : partir d'une échelle macroscopique pour s'approcher d'une échelle microscopique pour reprendre la comparaison faite avec Hopper précédemment. La traversée de la fenêtre signifie donc souvent l'entrée dans la fiction. C'est le cas notamment dans le *Citizen Kane* d'Orson Welles (fig.17) où l'approche descriptive a tout du schéma classique, prenant pour point central l'unique fenêtre allumée de la chambre où se meurt le vieux Kane. On voit d'abord un château au loin derrière un grillage avec sa fameuse pancarte « *no trespassing* » que la caméra franchit pour s'approcher du château encore et encore, avant d'entrer par la fenêtre allumée de la haute tour.



(fig.17) photogrammes de *Citizen Kane*, Orson Welles, 1941

C'est aussi la scène d'exposition (fig.18) du *Psychose* d'Alfred Hitchcock – encore lui – qui décrit d'abord la ville, puis s'approche d'un immeuble, puis d'une fenêtre de l'immeuble avant de la traverser dans un mouvement de caméra et d'arriver sur les personnages de Janet Leigh et John Gavin. D'ailleurs, dans son remake de 1998, Gus Van Sant a pu réaliser la prouesse impossible pour Hitchcock à son époque, grâce aux outils numériques. En effet, l'introduction de ce *Psychose* se fait par un unique plan séquence. La caméra commence par un plan large de la ville avant de se déplacer à toute vitesse vers la fenêtre d'un des bâtiments, de la franchir et de s'arrêter doucement dans la chambre où se trouvent les deux protagonistes.



(fig.18) photogrammes de *Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960

Comme une réponse aux films d'Hitchcock, *L'Étrange Affaire Angélica* de Manoel de Oliveira se clôt sur la fermeture d'une fenêtre et de ses volets, déclenchant le générique de fin (fig.19). Le personnage principal (un photographe à nouveau) passe une grande partie du film songeur, face à sa fenêtre grande ouverte, tombant amoureux du fantôme d'une femme morte qu'il a photographiée. C'est par cette même fenêtre que son âme s'envole vers une nouvelle vie, laissant son corps mort, dans ce qui ressemble d'abord à un rêve. (fig.20) Il rejoint le fantôme d'Angelica qui l'attend sur le balcon et tous deux s'échappent par cette ouverture. La fermeture de la fenêtre par la maîtresse de maison vient clore la narration et laisse au spectateur la liberté d'imaginer la vie que mène désormais ces deux âmes amoureuses. On peut aussi imaginer que cette fermeture de fenêtre et le passage au noir évoque une idée de la mort. C'était d'ailleurs l'intention d'Oliveira qui finira par revenir sur sa première décision de ne pas tourner cette séquence.



(fig.19) photogrammes de *L'étrange affaire Angélica*, Manoel de Oliveira, 2010

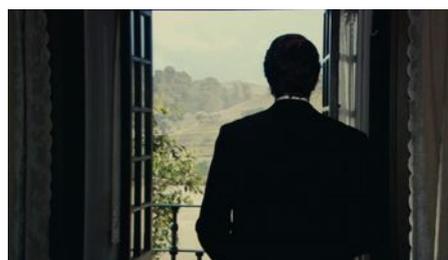


(fig.20) *ibid.*

Plus tôt dans le film, après que la défunte Angélica se soit éveillée à travers le viseur de son appareil, Isaac, le photographe de *L'Étrange Affaire Angélica* passe lui aussi la plupart de son temps à la fenêtre de son appartement. Le personnage semble à tout instant chercher à s'échapper par cette ouverture que lui offre le décor. C'est précisément ce qu'il arrivera à faire à la fin de l'histoire en quittant son corps physique pour laisser son âme, son intérieur filer comme un courant d'air à travers cette fenêtre. Son absence est notable durant une séquence de repas (fig.21) où la mise en scène joue sur le fait qu'il ne s'assoit pas à table avec les autres résidents, mais reste debout, face à la fenêtre. Une longue discussion entre les convives, ne faisant pas avancer le récit installe un vide et un ennui pour le spectateur qui semble être le même pour Isaac, et avec lui, nos pensées s'échappent par la fenêtre jusqu'au fantôme d'Angélica qui hante le film.



(fig.21) *ibid.*



Pour revenir sur le voyeurisme évoqué avec Hitchcock dans sa mise en abyme de *Fenêtre sur Cour*, notons qu'il s'est exprimé de manière plus claire dans un certain nombre d'autres films. C'est le cas notamment dans *American Beauty* de Sam Mendes (fig.22), où la fenêtre devient le lieu d'un jeu érotique. Un jeune homme y filme sa voisine, une adolescente qui se déshabille pour lui depuis sa fenêtre en face. La frontière vitrée qui les sépare leur permet d'explorer leur désir, sans jamais se toucher. La position du voyeur à la fenêtre est un motif largement répandu dans la mise en scène de cinéma. Pour des scènes érotiques comme celle-ci, mais aussi pour des séquences de meurtre que l'on suit aux côtés d'un personnage impuissant depuis sa fenêtre.



(fig.22) photographes de *American Beauty*, Sam Mendes 1999

Chez Tati, la fenêtre prend une forme satirique. En effet, dans *Playtime* (fig.23) les décors sont composés d'immenses baies vitrées que le spectateur voit souvent depuis l'extérieur. Le film se moque alors de la société contemporaine en transformant l'architecture moderne en de grands vivariums permettant d'observer les comportements humains de cette nouvelle société qui se met en place. Son personnage de M. Hulot se trouve plongé dans ces

immenses décors conçus entièrement pour le film et pour laquelle il fut utilisé des tonnes de verre pour créer une sorte de ville aquarium. *Playtime* est comparable dans le propos aux *Temps Modernes* de Chaplin. Sur cette volonté de se moquer de la modernité et du modèle américain, Tati s'exprime ainsi : « *J'aurais pu appeler ça "le temps des loisirs", mais j'ai préféré prendre "Playtime". Dans cette vie moderne parisienne on range des voitures dans des parkings, les ménagères vont faire leurs courses au supermarket, il y a un drugstore, le soir au night-club, on vend les liqueurs on the rock, on déjeune dans des snacks et quand on est très pressés dans des quick. Je n'ai pas trouvé de titre en français.* »⁹

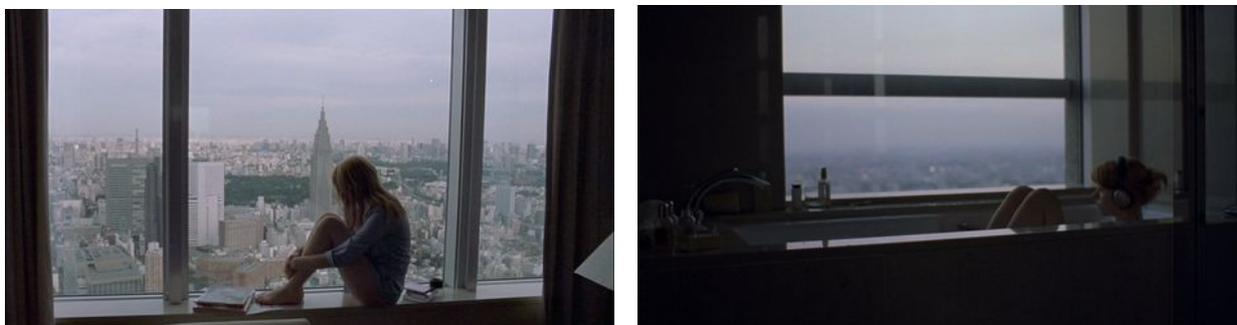


(fig.23) photogrammes de *Playtime*, Jacques Tati, 1967

B) Le personnage à la fenêtre, retour du *spleen*

On l'a évoqué précédemment, la fenêtre est un motif central de l'esthétique romantique, figure de l'ennui, de la mélancolie, et du *spleen* baudelairien. Le cinéma s'est également beaucoup approprié ces codes et le motif du personnage à la fenêtre de Friedrich se retrouve dans de nombreux films.

C'est notamment le cas de *Lost in Translation* de Sofia Coppola (fig.24), où Scarlett Johanson se retrouve seule dans sa chambre d'hôtel à Tokyo, face à de grandes baies vitrées. Seule dans une ville immense où elle est étrangère, les immenses fenêtres jouent un rôle de dernier rempart au danger. La vue vertigineuse sur la ville laisse presque parfois penser à un personnage suicidaire au bord du vide tant l'ennui et l'isolement semble peser sur elle.



(fig.24) photogrammes de *Lost In Translation*, Sofia Coppola, 2004

9 - <http://www.archiver.cc/2009/12/16/la-tativille/>

Dans le reste du film (*fig.25*), l'arrivée du personnage joué par Bill Murray fait rencontrer à Scarlett Johanson une incarnation de la mélancolie. En effet, cet acteur venu tourner une publicité semble s'ennuyer autant qu'elle dans cet immense hôtel. Cet ancrage dans la mélancolie ne s'efface pas et se renforce même petit à petit. Les cadres continuent donc d'intégrer dans les arrières plans les grandes fenêtres et les lumières de la ville, dans cet immense décor qui les enferme.



(*fig.25*) *ibid.*



Pour son film *La Captive*, Chantal Akerman exploite avec une grande richesse le thème de la fenêtre et nous y reviendrons à plusieurs reprises. Le personnage d'Ariane, joué par Sylvie Testud évoque Albertine, le personnage de Marcel Proust que le narrateur tente d'enfermer par un amour possessif et jaloux. Dans une des rares séquences (*fig.26*) où elle tente d'exprimer sa liberté, elle entonne l'opéra *Così Fan Tutte* de Mozart à la fenêtre de son appartement. Une autre femme d'un appartement voisin répond à son chant, donnant lieu à un champ/contre-champ (ou un chant/contre-chant) en contre plongée du point de vue de son amant, Simon, qui depuis la rue voit Ariane s'échapper à lui. La femme qui répond est, elle, cadrée derrière une fenêtre à barreaux, qui laisse penser que si Ariane tente d'être « *une femme libre* »¹⁰, elle n'est pour le moment pas la seule à subir cette condition de captive.

Puisque nous évoquons précédemment Hitchcock, il est d'ailleurs intéressant de souligner que *La Captive* reprend pratiquement plan pour plan l'introduction du film *Vertigo*, et la trame générale du film laisse entrevoir une véritable inspiration.



(*fig.26*) photogrammes de *La Captive*, Chantal Akerman, 2000

10 - Ce sont les mots qu'a utilisé Sylvie Testud pour qualifier le personnage. Repris par Chantal Akerman dans l'entretien accordé à Dominique Païni dans les bonus du DVD de *La Captive*.

Enfin, l'utilisation de la vitre pour refléter un personnage permet d'affirmer la fenêtre sans pour autant la montrer. L'étrangeté d'un tel procédé faisant voir un paysage et un personnage en même temps joue d'une nostalgie souvent explorée dans la photographie par la surimpression. En effet, le personnage devient alors une matière brumeuse, comme la dernière trace d'un personnage fantôme. C'est le cas notamment de ce plan (fig.27) d'Anna Karina dans *Alphaville* de Jean-Luc Godard, qui sur fond de ciel gris semble n'être plus qu'une matière brumeuse. Il ne reste qu'une trace lointaine de son visage. Son regard perdu dans les nuages évoque un *spleen* renforcé par le titre de son livre *Capitale de la douleur* qui vient s'inscrire sur un immeuble haussmannien.



(fig.27) photogramme d'*Alphaville*, Jean-Luc Godard, 1965

Largement inspiré par la peinture, le motif de la fenêtre est donc plus que présent dans la mise en scène du cinéma. Par conséquent, il est d'usage pour l'opérateur et le metteur en scène de se questionner sur la façon dont il faudra faire exister la fenêtre à l'image. Celle-ci est largement liée à la mise en scène, puisqu'« *il n'y a pas d'opérateurs sans metteur en scène* »¹¹. Nous allons donc maintenant nous pencher sur deux façons de faire exister la fenêtre en s'appuyant sur des exemples de films qui nous ont semblé marquants, et en raisonnant sur des interrogations pratiques propres aux directeurs de la photographie.

11 - William Lubtchansky, *Cahiers du Cinéma* n°395, mai 1987

DEUXIÈME PARTIE
**LA FENÊTRE AVEC VUE: PRÉSENCE
DE L'EXTÉRIEUR**

« Les plus beaux voyages se font par la fenêtre »¹²



12 - Jean-Claude Brialy, dans *Le Roi de Coeur*, Philippe de Broca, 1966

Pour le directeur de la photographie, filmer une fenêtre pose la question de savoir si elle est exposée de façon à faire exister l'extérieur ou si elle est surexposée. Diverses notions entrent alors en jeu. Premièrement, la question de l'exposition anciennement appelée lamination. Cela représente la quantité de lumière reçue par la surface sensible. Pour ajuster cette quantité de lumière, l'opérateur dispose de plusieurs outils comme le choix de la sensibilité du capteur ou de la pellicule, le réglage du diaphragme de l'objectif, le paramétrage du temps d'ouverture de l'obturateur, mais aussi la quantité de lumière qu'il peut ajouter ou soustraire. Le choix de l'exposition permet également de positionner l'image dans la plage dynamique de la surface sensible. En effet, cette dernière est limitée dans la restitution des différents niveaux de luminosité. Le directeur de la photographie doit prendre en compte cette dynamique plus ou moins grande, en agissant sur l'éclairage et le contraste entre les différentes zones de la scène. Faire le choix de rendre visible le dehors implique donc de construire une lumière où le contraste entre l'espace intérieur et le paysage extérieur est assez réduit pour rentrer dans la dynamique du capteur.

Pour la mise en scène, filmer une fenêtre permet d'inscrire la vie au-delà de celle-ci. Créer un lien entre l'intime de la narration et le public du monde dans lequel nous sommes. Prenons l'exemple d'un personnage assis dans un café, proche de grandes baies vitrées. On comprend aisément que le réalisateur demandera à son opérateur qu'on puisse voir la rue avec les passants, les voitures, la vie qui habite cet espace. Cette présence d'un monde, au delà des personnages permet de faire exister la diégèse c'est-à-dire « *tout ce qui est censé se passer selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie* ». ¹³ Ainsi, par ce dispositif le metteur en scène s'assure d'une vraisemblance et d'un parti pris auquel pourra adhérer le spectateur. Cette diégèse, qui se propage en dehors des limites du cadre offre un espace dans lequel chacun est libre d'inventer le monde qui englobe la narration. La diégèse donne donc du pouvoir au spectateur et fait d'un film une œuvre partagée entre ceux qui la font et ceux qui la voient.

Tout ce rapport au monde extérieur, qu'il soit hors-champs ou dans les limites du cadre d'ailleurs, enrichit l'univers du film. « *L'image multiplie les possibilités d'autres histoires, sans jamais complètement les réaliser, sans jamais les expliciter. L'image ne fait pas qu'illustrer, elle épaissit le corps du récit, l'enveloppe et l'incarne.* » ¹⁴ La fenêtre est un outil majeur de cet enrichissement, de la création de ce monde diégétique. C'est généralement dès la conception ou le choix du décor que l'on décidera de la place qu'on accorde à l'extérieur. En effet, comme nous l'évoquions précédemment avec l'exemple des films *Fenêtre sur Cour* et *L'Étrange Affaire Angelica*, la taille de la fenêtre et sa position dans la pièce informe déjà sur le rôle qu'elle tient dans la narration. Pour reprendre notre exemple précédent du personnage assis dans un café qui possède de grandes baies vitrées, l'importante taille des fenêtres joue forcément un rôle dans la perception qu'a le metteur en scène de l'espace, en créant une profondeur. Dans un cas comme celui-ci, on verra qu'il est alors quasiment toujours question de faire apparaître l'extérieur dans l'image. À contrario, une petite fenêtre dans une cellule de prison ne laissera probablement rien apparaître au spectateur. Le choix de la taille de la fenêtre et de la façon dont on la cadre aura également

13 - Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, p.240

14 - Philippe Rousselot, *La Sagesse du Chef-Opérateur*, Paris, J-C Béhar, p.27

une importance directe sur la façon d'éclairer. En effet, la fenêtre filmée de face impliquera toujours un contre-jour, tandis qu'une fenêtre vue de côté permettra l'entrée d'une lumière latérale, pour décrocher les personnages des fonds – comme on a pu le voir avec Vermeer.

Enfin, une fenêtre permettant de voir un extérieur accentue la vraisemblance de l'image qui se rapproche de notre système perceptif. En effet, une des particularités physiologiques de l'œil, est qu'il accommode sans cesse de sorte qu'il ajuste la luminosité afin que l'on perçoive toujours un maximum de détail. « *Quand on est dans la réalité d'une chambre, on peut observer que le paysage vu par la fenêtre est beaucoup plus clair que l'intérieur* »¹⁵ et en respectant cette simple observation dans l'ajustement de son éclairage, on s'assure alors d'obtenir un résultat réaliste dans le rapport entre l'intérieur et l'extérieur de l'image.

Avant de se pencher sur un corpus de films qui font exister l'extérieur, chacun d'une manière différente, nous nous intéresserons à l'évolution des méthodes et des outils dont disposent les directeurs de la photographie pour rendre visible le paysage à travers une fenêtre.

15 - Daniel Gaudry, *La Lumière : Expérience, pratique et savoir-faire*, Bruxelles, de Boeck, p.83

CHAPITRE 1 : Historique des techniques

A) De la toile peinte au transligh

Au début du XXème siècle les premiers décorateurs de cinéma sont issus du théâtre. Il est alors normal que l'on retrouve comme l'une des premières façons de faire exister l'extérieur, une méthode déjà employée sur les scènes de théâtre : la toile peinte. Utilisée au théâtre pour ajouter de la perspective au décor étant au premier plan, la toile peinte peut parfois servir à cacher les coulisses de la scène de théâtre. Le cinéma des premières heures fut, on le sait, très dépendant du dispositif théâtral, reprenant nombre de ses principes. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à la même époque, il était fréquent de trouver dans les studios de photographes des toiles peintes, de plus petites tailles qui permettaient des portraits mis en scène selon le bon goût de l'époque.

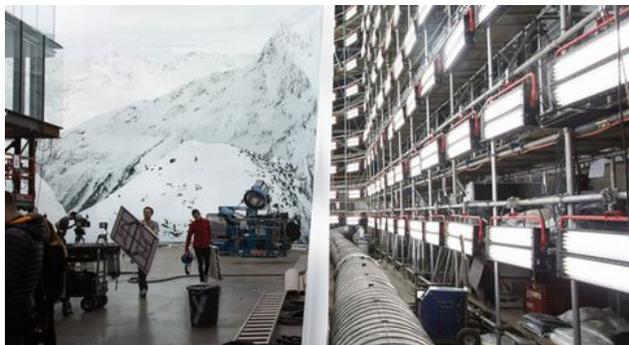
Jusque dans les années 1950, une majorité de films ont eu recours à des décors de studio pour tourner les séquences en intérieur, d'abord du fait du manque de sensibilité des pellicules employées à l'époque, mais aussi suite à l'habitude qui a vu le cinéma s'enfermer dans les grands complexes qu'étaient les studios. Malgré la vraisemblance discutable de ces grandes peintures avec notre regard d'aujourd'hui, le but premier de ces grandes toiles étaient tout de même de rendre crédible des décors de studio manquant de profondeur.

À partir des années 1950, la société Pacific Studios a lancé la production des *Translights* dont la finalité était de s'approcher d'un effet photo-réaliste. Pour cela, on a utilisé un film photosensible noir et blanc (fourni à l'époque par Kodak) sur lequel était projeté des photos. Les techniciens assemblaient ensuite les différentes bandes de film entrelacées, puis le colorisait à la peinture à l'huile. À la différence de la toile peinte, un *Translight* s'éclaire par derrière, en transparence, et requiert donc un studio avec un recul suffisant. Jusqu'à peu, les *Translights* étaient encore effectués de cette manière avec la nécessité parfois d'assembler de nombreux morceaux pour permettre de grandes tailles, mais depuis quelques années, la technologie numérique permet une impression sur des morceaux de films plus grands limitant ainsi le nombre des raccords et les coûts de production.

Cette technique héritée du théâtre a donc perduré jusqu'à aujourd'hui, qu'elle soit photo-réaliste [le paysage enneigé du dernier *007 Spectre* (fig.28)] ou imitant les toiles peintes des premières heures du cinéma [dessin des Tours Nuages de Nanterre dans le court métrage *Un Malentendu* de Louis Roux (fig.29)]. Pour l'opérateur, la « découverte »¹⁶ a pour avantage d'être contrôlable. En effet, il suffit de l'éclairer avec une quantité de lumière plus ou moins grande pour qu'elle entre dans le contraste de l'image et l'ajuster en fonction de l'éclairage prévu sur les personnages et sur le décor.

16 - Terme que l'on utilisera couramment pour désigner la toile vue à travers une porte ou une fenêtre, indépendamment de la technique utilisée.

D'après le site internet de Pacific Studios¹⁷, encore en activité aujourd'hui et toujours une référence dans les découvertes, il est aujourd'hui possible pour les productions d'avoir recours à différentes techniques que ce soit une toile en vinyle, des films transparents à éclairer par derrière, ou même des vinyles éclairables par l'avant pour un effet jour et par l'arrière pour un effet nuit.



(fig.28)



(fig.29)

Enfin, pour être complet sur le sujet il est intéressant de parler des *transparences*. Ces procédés furent utilisés en studio lorsqu'il était nécessaire d'incruster derrière les fenêtres des paysages en mouvement. Ce fut principalement le cas des séquences de voitures, avec un premier plan tourné en studio – dans une voiture à l'arrêt, permettant aux comédiens de se concentrer sur le jeu avant tout – et des pelures¹⁸ projetées à l'arrière-plan. Généralement, on avait recours à un écran translucide, sur lequel étaient projetées les images depuis un projecteur situé à l'arrière. Cela permettait d'avoir à nouveau un arrière-plan rentrant dans la dynamique de l'image. Dans les séquences de voiture il était même fréquent que le paysage et les acteurs soient soumis à deux types de lumière complètement différent, rendant parfois l'image assez peu réaliste. Aujourd'hui, avec les techniques numériques, les transparences ont évolué, remplacées par des incrustations numériques.

B) Le fond vert

Bien avant l'utilisation du fond vert, les premiers essais d'incrustation eurent lieu en argentique par l'utilisation de diverses méthodes. Les *caches/contre-caches* ont notamment pu servir à l'incrustation de paysages, dans certains films. Par exemple, pour incruster un paysage dans une fenêtre. On faisait alors usage d'un cache, pour masquer l'impression de la vue de la fenêtre sur la pellicule, puis un contre-cache pour filmer le paysage qu'on souhaitait incruster sur la zone vierge de la pellicule déjà exposée au premier plan.

À mi-chemin entre les caches/contre-caches et les transparences, l'incrustation par fond vert s'est développée dès les années 1950 sur quelques grandes productions hollywoodiennes. L'idée est de placer un sujet devant une toile de fond entièrement verte ou bleue pour pouvoir isoler cette teinte par la suite. Une fois ce détournement effectué il suffit de

17 - www.pacificstudios.net/sales

18 - Se dit des prises de vue destinées à être ajoutées à l'image finale.

placer en arrière-plan le décor souhaité. Si ce procédé pourrait fonctionner avec un fond de n'importe quelle couleur, tant qu'il est uniforme, le vert et le bleu ont été choisis car ce sont des couleurs très éloignées de la teinte de la peau. Le vert est le plus fréquemment employé car les capteurs numériques ont une sensibilité au vert plus importante, due à l'utilisation des matrices de Bayer.

Si cette technique d'incrustation, appelée *chromakey* s'est largement répandue, elle implique tout de même un certain nombre de contraintes. Le détournement du fond se faisant par sélection de chrominance, il faudra bannir tout objet de décoration et tout costume de couleur verte. De plus, il faut éclairer uniformément le fond vert avec un niveau suffisant pour éviter la granularité ou le bruit numérique qui ajouteraient une matière teintée et vibrante à l'image, compliquant alors grandement le détournement de la zone. Là où cela se complique, c'est lorsqu'il s'agit de maîtriser les « *retours de vert* ». En effet, plus on éclaire le fond vert, plus il renverra de lumière en réflexion. La catastrophe commence si cette lumière verte vient se répandre dans le décor où sur les personnages ajoutant un petit liseré vert : cette zone risquerait d'être effacée au moment de la sélection en chrominance. Il faut donc disposer d'un recul suffisant entre la scène et le fond vert.

Malgré toutes ces contraintes – loin d'être insurmontables – le fond vert reste aujourd'hui le moyen le plus efficace pour intégrer des paysages mobiles, ou des environnements qu'on ne trouverait pas en décor naturel.

c) En décor naturel

Si on admet qu'il est possible de traiter le décor naturel comme un studio à ciel ouvert, et que les exemples précédents du transligh et du fond vert sont également utilisables dans un décor naturel, on choisira ici de parler exclusivement du décor naturel en tant que tel. Celui que l'on choisit aussi bien pour son décor intérieur que pour sa relation à l'extérieur, et pour l'implantation de ses fenêtres d'une manière ou d'une autre par rapport à la lumière du soleil. Encore une fois, le choix d'un décor plutôt qu'un autre définit déjà des intentions de lumière et par ce choix le metteur en scène participe donc activement à la mise en image de son film. Pour ces conditions, les repérages prennent une valeur toute particulière et il faut parfois rester jusqu'à plusieurs heures dans le décor pour voir évoluer la lumière naturelle d'un lieu. C'est finalement la sensibilité et la philosophie de l'opérateur qui influenceront l'esthétique de l'image finale : prendra-t-il le parti de représenter la lumière dans toute sa complexité pour atteindre un certain réalisme ou choisira-t-il de hiérarchiser les effets de lumière quitte à en abandonner certains pour donner de l'importance aux autres ?

Quoiqu'il en soit, cette façon de donner vue à la fenêtre et vie à la lumière qu'elle laisse passer s'accompagne forcément d'une attention à porter à la lumière solaire. L'utilisation du contre-jour, et d'une lumière rasante venant sublimer la nature est une des méthodes possibles du décor naturel en tant que tel. En effet, le contre-jour viendra modeler avec un petit liseré mais également laissera une bonne partie du paysage dans l'ombre, diminuant ainsi le contraste entre l'extérieur et l'intérieur. En attendant la bonne heure – qui dépend du décor, de l'échelle de plan, de l'effet souhaité – il est parfois possible de tourner sans intervention de l'opérateur sur la lumière. L'intérieur restera alors dans une pénombre qui peut s'avérer intéressante à exploiter en fonction de la séquence prévue.

Mais il n'est pas toujours possible de tourner à l'heure idéale. D'ailleurs, il n'y a pas toujours une heure idéale, puisqu'il est possible que la lumière naturelle ne convienne pas forcément à toutes les séquences. Dans ce cas, on traitera le décor naturel comme un décor de studio. On favorisera donc le choix d'un décor où les fenêtres sont orientées vers le Nord pour éviter les entrées de lumière solaire en direct. On rajoutera ainsi du niveau à l'intérieur pour limiter le contraste, avec des sources équilibrées « lumière du jour » à 5500K. C'est le cas notamment des projecteurs HMI (Hydrargyrum medium-arc iodide) développés dans les années 1970 par Osram, ou de plus en plus de projecteurs LED. Il est également possible de réduire le contraste entre l'intérieur et l'extérieur en agissant directement sur les fenêtres. En effet, il est possible de placer derrière les fenêtres des gélamines de densité neutre qui densifient ce qui doit être vu par l'extérieur de la fenêtre. La pose de ces gélamines doit être minutieuse pour limiter au maximum les reflets sur cette matière souvent brillante. On peut aussi placer de la tarlatanne, un tulle noire, devant la vitre. Mais pour ne pas voir apparaître le motif à l'image il faudra faire des plans dans lesquels le cadre n'est pas trop proche de la fenêtre. Il existe un certain nombre de méthodes pour éclairer un intérieur jour de sorte à rendre visible l'extérieur, mais le but principal de la construction lumineuse visera presque toujours à réduire le contraste existant pour permettre à la caméra d'enregistrer toute la dynamique de la scène.

Si l'on ne dispose pas de projecteurs HMI, plus chers à la location, mais équilibrés avec la lumière du jour, il est toujours possible d'utiliser des projecteurs à lumière tungstène ou halogène, dits « à incandescence » à 3200K. Pour corriger cette différence de température de couleur on pourra en effet décider d'utiliser des filtres CTO (Color Temperature Orange) sur la vitre, voire même du tulle orangé si l'on filme des plans loin de la fenêtre, pour tout équilibrer à 3200K. À l'inverse, il est tout à fait possible de placer un filtre correcteur CTB (Color Temperature Blue) devant les projecteurs à incandescence pour tout équilibrer à 5500K. Mais ces gélamines absorbent beaucoup de lumière, et rappelons que les projecteurs HMI ont été créés justement pour pallier le manque de rendement lumineux des lampes à incandescence. Le développement des projecteurs HMI, et l'évolution des pellicules vers une plus grande sensibilité a permis de confirmer la volonté des metteurs en scène et des opérateurs de s'émanciper du studio et de tourner dans des décors naturels.

Enfin, en décor naturel, le réalisateur et le directeur de la photographie doivent procéder à une discussion essentielle. Assurément, la question du découpage est primordiale dans cette situation, même si elle n'est pas négligeable en studio, puisqu'il faut décider ce qu'on souhaite privilégier dans chaque séquence. En effet, si la priorité revient à rendre compte d'une atmosphère dépendante de la lumière naturelle, alors il sera probablement plus judicieux d'avoir recours à un plan séquence pour s'assurer une continuité lumineuse qu'on

n'est pas sur de pouvoir maintenir dans une séquence découpée. Si toutefois on veut pouvoir maintenir une atmosphère et un découpage relativement libre, on s'assurera d'aménager le plan de travail en fonction de l'orientation des décors : « *D'une manière générale, on situe l'effet dans un plan d'ensemble (de manière à être plus libre pour traiter la lumière dans un plan rapproché* ».¹⁹ Ainsi, on peut placer le plan large à la lumière souhaitée et intervenir sur les gros plans de sorte à donner une impression de continuité même si la lumière naturelle varie. Si on a tendance, en studio, à tourner d'abord le plan large avant les plans rapprochés, il faudra peut-être en décor naturel tourner d'abord les plans serrés et seulement après le large, à l'heure propice. Pour y parvenir il faut bien sûr une cohérence entre les volontés du metteur en scène et de son opérateur et les contraintes de production qui ne permettent pas toujours d'avoir la souplesse souhaitée.

19 - Daniel Gaudry, *La Lumière : Expérience, pratique et savoir-faire*, Bruxelles, de Boeck, p.56

CHAPITRE 2 : Présence de l'extérieur

A) *La Captive*, retour à l'espoir

Après avoir pris la décision de se séparer, Ariane (Sylvie Testud) et Simon (Stanislas Mehrar) se rendent dans la maison de la tante d'Ariane à la campagne. Dans cette séquence (fig.30) marquée d'une rupture par le décor qui entoure le couple, le spectateur entrevoit un espoir possible pour chacun des deux personnages qui souffrent de leur amour. Cet espoir se traduit par un changement notable dans l'image.

En effet, alors que l'appartement de Simon dans lequel vivait le couple semblait les enfermer par l'absence de contact qu'il avait avec l'extérieur, ici les personnages sont assis, las, devant une grande fenêtre donnant sur un jardin. Cette présence de l'extérieur, d'une nature verdoyante ondulant sous le souffle du vent témoigne finalement d'un sentiment tout autre que celui de la captivité. C'est pourquoi je parle d'un « retour à l'espoir » car on peut penser que les deux protagonistes vont pouvoir se libérer du mal-être que leur procure leur relation. La scène est baignée d'une sublime lumière de fin de journée, mettant en relief l'abondante nature de l'extérieur mais aussi une certaine obscurité de l'intérieur du salon. Cela crée une atmosphère à la fois chaleureuse et triste qui laisse penser que leur histoire pourrait s'arrêter là, sur une séparation difficile certes, mais nécessaire et digne d'une mise en scène romantique.



(fig.30) photogramme de *La Captive*, Chantal Akerman, 2001

Pour la directrice de la photographie, Sabine Lancelin, cette situation s'inscrit dans l'utilisation du décor naturel en tant que tel. En effet, cette séquence a nécessité d'attendre l'heure propice pour que le soleil soit parfaitement placé dans l'axe de la fenêtre et puisse arriver en contre-jour à la fois sur les arbres et les personnages. Si l'effet sur les personnages est finalement reproductible assez simplement pour un opérateur en utilisant un projecteur accroché derrière les personnages, ce n'est pas le cas de la projection sur le sol qu'offrent les fenêtres, ni dans les feuillages de l'arrière-plan. Cela nécessiterait en effet une source de

lumière gigantesque, avec un rendement lumineux suffisant pour être placé très loin : un soleil en quelque sorte. Ici, il a également été très important de réfléchir au découpage et aux cadres en amont pour que cela corresponde à l'atmosphère souhaitée. Le choix du plan séquence a permis de s'affranchir des contraintes de raccords entre les plans qui auraient complexifié le plan de travail car la durée de lumière adéquate est très courte. De plus, si le ciel avait été cadré il aurait fallu probablement ré-éclairer les personnages pour diminuer le contraste et avec la rapide descente du soleil, il aurait été nécessaire d'ajuster ce dispositif entre chaque prise.

Il est intéressant donc d'insister sur le fait que la fenêtre pose toujours un problème très concret pour l'opérateur, le soumettant à des questionnements de contraste, de directions, de qualité de lumière, de pose, et de cadre. Ces problèmes trouvent généralement une réponse dans la discussion qui s'instaure alors entre le directeur de la photo et le metteur en scène.

Par ailleurs, les séquences de voiture de ce film ont impliqué des questionnements intimement liés à la fenêtre et au rapport intérieur-extérieur. De manière générale, les séquences en voiture sont appréciées par les metteurs en scène, puisqu'elles sont tournées dans la rue et permettent de voir « *la vie* » au-delà des personnages. Ce choix offre une profondeur à l'image : « *Cette profondeur dénote la réalité dans la fiction, la réalité de la fiction* »²⁰. La volonté de Chantal Akerman était dans ce film de mettre en image une histoire universelle, ne datant pas une époque particulière. Dans cette idée, le choix des arrières plans de ces séquences de voiture sont très importants. Ici, ce sont Les Invalides (fig.31) qu'il fallait voir et il fut alors question pour la directrice de la photographie de ré-éclairer l'intérieur du véhicule pour diminuer le contraste entre l'intérieur et l'extérieur et faire apparaître le paysage mobile. Pour ce faire, la voiture était placée sur un camion travelling dans le but de pouvoir disposer des sources lumineuses tout autour des personnages. Ainsi, des projecteurs 2,5K HMI éclairaient l'intérieur du véhicule à la face, en latéral et en contre-jour de sorte à ramener du niveau à l'intérieur du véhicule et une direction sur les personnages. Toutefois, si l'extérieur est donné à voir à l'image, il est intéressant de noter que le cadre compose avec la forme du pare-brise de la Rolls de sorte à enfermer le couple face à cet extérieur. De plus, le traitement du son dans cette séquence tend à faire disparaître l'extérieur en donnant priorité à la voix des personnages ou à la musique diégétique.

20 - Pascal Bonitzer, « Hors-champ (un espace en défaut) », *Cahiers du Cinéma* n°233, décembre 1971

Lorsque les personnages décident de rejoindre la maison de campagne de la tante d'Ariane, ils le font en décapotable (fig.32). Ils sont donc intimement liés à l'extérieur, à la nature. Nous verrons plus tard que la Rolls fonctionne en fait comme l'appartement dans lequel Ariane est maintenue captive. Par ailleurs, l'utilisation d'une décapotable rejoint l'idée de traiter un décor naturel en tant que tel puisqu'il n'est plus nécessaire de se questionner sur un rapport de contraste intérieur-extérieur. Les personnages sont complètement à l'extérieur et le raisonnement devient alors pratiquement celui d'un extérieur jour.



(fig.31) *ibid.*



(fig.32) *ibid.*

B) *Eyes Wide Shut*, l'extérieur qui s'immisce

Dans les bonus du DVD de *La Captive*, on retrouve une interview que Chantal Akerman accorde à Dominique Païni dans lequel elle souligne la proximité des thèmes dont traitent *Eyes Wide Shut* et son film. La sexualité, l'enfermement qui existe dans l'espace intime.

Dans *Eyes Wide Shut*, Nicole Kidman et Tom Cruise forment donc un couple en tourmente. Leur relation se tend lorsque, dans leur chambre, ils évoquent les fantasmes et les tentations auxquels ils sont chacun confrontés. Le médecin que joue Tom Cruise se voit souvent exposé à des patientes à moitié nues, ce qui lui vaut les reproches de sa femme. Il rejette en bloc et, défiante, Nicole Kidman raconte alors un rêve érotique qu'elle a fait, à propos d'un marin, quelques années auparavant. Cette séquence (fig.33) à mi-chemin entre le *flashback* et le rêve nous apparaît sous un monochrome bleuté. De retour dans la chambre l'éclairage très chaud de l'intérieur contraste avec celui très froid des entrées bleues saturées qui parviennent des fenêtres. La teinte de cette lumière de clair de lune, proche de ce qui est donné à voir dans le fantasme, invite le hors-champ à pénétrer au sein de leur couple. Le danger s'immisce et l'extérieur vient mettre en péril leur fidélité. Le chef opérateur Larry Smith a d'ailleurs été encouragé par Stanley Kubrick à utiliser « *un véritable arc-en-ciel de couleurs saturées pour appuyer la tension émotionnelle de certaines séquences.* »²¹ Les couleurs de l'intérieur et de l'extérieur se répondent sans cesse.

21 - Larry Smith, « A sword in the bed », *American Cinematographer*, octobre 1999, p.37.



(fig.33) photogrammes d'*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999

Chacun des retours dans la chambre s'accompagnera d'un retour à cette lumière bleue, directe, aux ombres portées souvent présentes sur le lit. Cette tension palpable de l'extérieur mettant chaque fois son empreinte dans le dernier espace d'intimité du couple. C'est d'ailleurs dans cette même pièce (fig.34), sous cette même lumière qu'un des derniers retours de Tom Cruise laissera apparaître sur son lit le masque avec lequel il s'est rendu aux soirées orgiesques pour mettre en péril ses fantasmes. Cette intrusion du masque de ses fantasmes dans l'espace privé vient accentuer fortement la tension pour le spectateur, avant le dénouement final.



(fig.34) *ibid.*

C) *The Ghost Writer*, disparition de la frontière

L'une des particularités du film de Polanski réside dans l'utilisation de la découverte. En effet, dans chacune des pièces de la maison ultra-moderne du décor, une grande baie vitrée donne à voir le paysage de l'île où se déroule l'histoire. Pour rappel, après la mort d'un écrivain venu rédiger les mémoires de l'ancien Premier Ministre britannique, un nouveau *ghost writer* (un nègre) prend sa place, et les secrets du politicien se révèlent petit à petit. Le personnage d'Ewan McGregor est pris au piège de l'île. Le choix de faire exister l'extérieur implique le spectateur dans cette confrontation constante aux paysages. Une seule issue est laissée au personnage pour quitter l'île, un ferry. Ferry depuis lequel a eu lieu la mort du précédent écrivain.

Le rappel de cet horizon (fig.35) sans échappatoire se fait donc à chaque instant, au travers des fenêtres, en inscrivant le décor comme un personnage qui ressert l'étreinte autour du héros. De même, lorsqu'Ewan McGregor décide de sortir de la maison avec la voiture, on voit des reflets de la végétation dans le pare-brise. Loin d'être anodin, ce choix permet de maintenir la tension émanant de l'île. On remarque d'ailleurs, que ce travail de l'image dans l'intégration complète de l'environnement passe également beaucoup par le son. Les effets météorologiques ont un impact constant dans la bande sonore. La pluie et le vent rappellent sans cesse l'île, même lorsqu'elle est hors-champ.

Il est intéressant de noter que pour ce film, les intérieurs ont été entièrement réalisés en studio, avec pour seule découverte des fonds verts, remplacés ensuite par des pelures de l'île où ont été tournés les extérieurs. Cela a permis notamment l'intégration de fonds animés (vent, mouvement des vagues) qui n'auraient pas été possible avec des découvertes classiques.



(fig.35) photogrammes de *The Ghost Writer*, Roman Polanski, 2010

Enfin, on pourra remarquer des problématiques concernant la fenêtre assez similaire dans *Le Locataire* que Polanski réalise en 1976. Dès le générique de début un plan à la grue²² montre aux spectateurs les fenêtres de la cour d'un immeuble avec d'étranges personnages inertes. La fenêtre de l'appartement du protagoniste principal est d'ailleurs le lieu du suicide de l'ancienne locataire, et bientôt du sien. Toute l'étrangeté du film et la psychologie du personnage est liée au motif de la fenêtre. Cette dernière joue un rôle d'enfermement, de trou par lequel le personnage épie ses voisins mais aussi comme écran des projections mentales qu'il se fait. D'ailleurs, au fur et à mesure de l'avancée du film, et de la dégradation de l'état psychologique du personnage que joue Polanski lui-même, l'image tend de plus en plus à être submergée par la pénombre avec un contraste plus important (fig.36). L'appartement est plongé petit à petit dans le noir, et la séquence de suicide du personnage aura lieu de nuit.

22 - C'est d'ailleurs le premier plan de l'histoire du cinéma à faire usage de la grue télescopique Louma, inventée par Jean-Marie Lavalou et Alain Masseron.



(fig.36) photogrammes de *Le Locataire*, Roman Polanski, 1976

La fenêtre a toujours représenté un enjeu pour les metteurs en scène et les directeurs de la photographie. Réussir à la traverser dans un mouvement de caméra est même devenu une obsession qui a donné lieu à de nombreux plans séquences où le cadre transperce la frontière du dedans et du dehors. Par ce franchissement de la fenêtre, la mise en scène gagne en puissance et en symbolisme. Le cadre devient alors plus fort que les frontières, dépassant les capacités humaines, virevoltant de l'espace public à l'espace privé sans que rien ne l'arrête. Le cinéma prend alors une force omnipotente. Les metteurs en scène ont donc encouragé leurs opérateurs à franchir cette frontière.

TROISIÈME PARTIE
LA FENÊTRE SUREXPOSÉE :
LA FRONTIÈRE ASSUMÉE

*« (...) La fenêtre s'ouvre comme une orange
le beau fruit de la lumière. »²³*

23 - Guillaume Apollinaire, « Les fenêtres », *Ondes-Calligrammes*, 1918

Précédemment, nous avons expliqué qu'une fenêtre avec vue offrait un certain réalisme parce que l'œil humain semble apte à saisir des détails dans tous les niveaux de lumière. Lorsque le contraste de la scène que doit filmer l'opérateur est trop élevé, la dynamique de la surface sensible ne pourra restituer l'ensemble des détails dans toutes les zones de l'image. La fenêtre apparaîtra alors surexposée, c'est-à-dire comme une masse blanche où les détails sont dits « cramés » ou « brûlés ». Cette sensation de fenêtre aveuglante que l'on peut retrouver par moment, mais que l'œil corrige finalement très vite en accommodant.

Malgré l'effet peu naturel d'une telle représentation beaucoup de films font exister la fenêtre de la sorte. Le paysage extérieur disparaît alors complètement de l'image, mais disparaît-il pour autant de l'imaginaire du spectateur ou de la mise en scène ?

La fenêtre surexposée offre une diversité narrative aussi variée que la fenêtre avec vue. Il existe donc des fenêtres surexposées qui diffèrent par leur taille, leur matière, la façon dont on les surexpose.

Il y a d'abord la fenêtre surexposée qui fait disparaître l'extérieur. Elle agit comme une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, scellant généralement la caméra dans l'intimité du privé (le dedans) où l'espace public (le dehors) n'entre plus en jeu. Le film se recentre donc sur l'espace intérieur, sur les personnages et leurs sentiments.

Mais il y a également la fenêtre qui communique. Il y a frontière, car la fenêtre est là, présente dans l'image par sa matière, mais elle laisse pénétrer l'intérieur. C'est une frontière poreuse, un trou qui se remplit d'une idée qu'on se fait d'un extérieur qu'on ne voit pas, derrière la clarté de la vitre. Dans la continuité de la fenêtre avec vue, le spectateur est ici en passe de se projeter dans un extérieur affirmé par la mise en scène, mais qui relève d'une métaphore, d'un symbole aussi bien physique que spirituel.

Au moment des repérages, et du choix du décor avec le réalisateur, il y a déjà une esthétique qui se met en place ; nous avons déjà défendu cette théorie. Nous avons pris précédemment l'idée d'un personnage dans un café assis à côté des grandes fenêtres. Dans ce cas présent, on choisira probablement le décor en donnant priorité à la vue que le café nous donne à voir et en mettant moins d'importance au choix de l'intérieur. Prenons maintenant l'exemple d'un personnage enfermé dans une cellule pénitencière avec une toute petite fenêtre. Le choix se portera avant tout sur l'espace intérieur en négligeant probablement le paysage visible. Cela impacte donc déjà la façon qu'on aura d'éclairer ce décor, et il y a donc des chances pour que la fenêtre de la prison soit surexposée. Ce qui importe ici ce n'est pas de voir l'extérieur, mais d'en avoir une représentation mentale par le contraste qu'il apporte avec l'enfermement du prisonnier. On peut donc affirmer qu'il existerait une esthétique propre à chaque décor. Mais puisque le cinéma n'est pas un monde normé, nous reviendrons plus tard sur cette affirmation pour la nuancer.

Nous étudierons un corpus de films qui évoquent différentes manières d'aborder la fenêtre surexposée, mais avant cela nous ferons un retour pratique sur l'utilisation de la surexposition en rappelant qu'avant d'être un choix ce fut d'abord une contrainte imposée par le support filmique.

CHAPITRE 1 : Choix ou contrainte ?

A) De la difficulté d'éclairer certains décors

La surexposition de la fenêtre existait déjà dans le cinéma classique. C'était un choix symbolique, ou une façon de pallier à l'absence de découverte de certains décors en studio. C'est avec l'arrivée des Nouvelles Vagues au cours des années 1950 que cette représentation de l'extérieur s'est développée.

Avant d'être un choix, ce fut en partie une contrainte. Contrainte qui découle du choix de quitter les studios pour sortir le cinéma dans la rue mais aussi dans les appartements et les maisons qu'on appellera plus tard les « décors naturels ». Les pellicules devenues alors plus sensibles assurent aux directeurs de la photographie de l'époque d'avoir un éclairage suffisant avec la lumière du jour disponible à l'intérieur. Cependant, le contraste de luminosité entre l'intérieur et l'extérieur reste fort et « *équilibrer les intérieurs avec les extérieurs était impossible à moins d'utiliser une telle quantité de lumière que la chaleur en faisait fondre le maquillage des acteurs* »²⁴. En effet, la majorité des sources de lumière disponibles avaient un rendement lumineux faible comparé à leur forte consommation électrique. C'est notamment le cas des projecteurs à lampe incandescente comme le tungstène ou l'halogène qui dégagent une grande quantité de chaleur pour un faible rendement. De plus, les sources incandescentes ne sont chromatiquement pas équilibrées avec la lumière du jour, et il est donc nécessaire de placer devant une gélatine correctrice qui fait perdre également beaucoup de lumière. L'arrivée, plus tard, des projecteurs HMI et des premiers tubes fluorescents tels que les kinos flos ont garanti aux opérateurs de meilleurs rendements lumineux avec des consommations électriques équivalentes et donc une plus grande liberté dans les possibilités d'éclairage des décors naturels.

Il arrive également qu'un décor naturel soit choisi pour son intérieur et offre à travers ses fenêtres une vue peu propice au film, par manque d'intérêt voire parfois même par anachronisme. On imagine en effet assez mal un film se passant dans un appartement haussmannien durant le Second Empire qui donnerait à voir les tours de la Défense. Ces situations obligent donc parfois les opérateurs à surexposer les fenêtres pour ne pas dévoiler l'extérieur anachronique avant même de se soucier des questionnements directement liés à l'image.

24 - Philippe Rousselot, *Cahiers du Cinéma* n°395, Mai 1987

Dans son court métrage produit en 1958, *Charlotte et son Jules* (fig.37) on voit bien la difficulté qu'on eut Jean-Luc Godard et son chef-opérateur Michel Latouche pour ré-éclairer les personnages proches de la fenêtre, donnant lieu à une ombre portée sur le mur de la fenêtre à l'effet réaliste discutable. Ici ils font donc face à un soucis technique pour réduire le contraste entre l'intérieur et l'extérieur et pouvoir exposer la pellicule.



(fig.37) photogramme de *Charlotte et son Jules*, Jean-Luc Godard, 1959

Plus tard, cette contrainte liée à la dynamique limitée de la pellicule est devenue une esthétique et un certain nombre d'opérateurs ont traité de la lumière naturelle dans sa complexité et sa capacité à varier. C'est le cas notamment chez Philippe Garrel où l'on retrouve très souvent des plans des personnages proches de fenêtres surexposées, comme dans les deux premières séquences de son long-métrage *Les Baisers de Secours* éclairé par Jacques Loiseleux (fig.38). En choisissant de ne découper que très peu, la première étant d'ailleurs un plan séquence, Garrel et Loiseleux profitent des variations de la lumière solaire pour placer Brigitte Sy tantôt devant une fenêtre surexposée, tantôt dans l'ombre de la pièce alors que le soleil est voilé. Par contraste, le visage de l'actrice se dégage sur les fonds clairs qui rendent l'image très lumineuse. Le fond disparaît dans un halo, et il ne reste que la comédienne dont le visage prend une forme éclatante, voire même surnaturelle.



(fig.38) photogrammes de *Les Baisers de Secours*, Philippe Garrel, 1989

Cette utilisation de la lumière naturelle dans sa forme variable la plus complexe évoque également une idée d'un monde lui-même complexe. Ainsi, les « modernes »²⁵ que sont les directeurs de la photographie comme Nestor Almendros ou Raoul Coutard, ces opérateurs de la Nouvelle Vague française, ont ouvert la voie à une génération de directeurs de la photographie qui travaillent la lumière du jour en prenant compte les variations de celle-ci. Il n'y a donc plus qu'un éclairage propre à un décor, mais bien un éclairage variable qui peut changer de séquences en séquences, mais aussi d'un plan à un autre.

25 - Fabrice Revault D'Allones, *La Lumière au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma

B) Surexposer la fenêtre dans la pratique

Dans la pratique, chaque opérateur surexposera la fenêtre d'une manière différente, propre à sa méthode, ou propre au film qu'il fait. Mais le but principal reste le même : transformer la vue au travers des vitres en une masse plus ou moins blanche et plus ou moins texturée.

Il est fréquent de rendre diffuse la matière de la fenêtre pour que la lumière qui l'atteint se propage dans cette zone. On pourra faire usage d'une vitre fumée, mais également d'une diffusion (216, Frost, Spun) que l'on plaquera derrière la fenêtre. Ainsi, la lumière du projecteur ou du soleil vient se répandre dans la matière diffusante, et c'est la fenêtre qui devient la source de lumière de l'intérieur.

Pour pouvoir profiter d'une matière diffuse à la fenêtre tout en maintenant une direction de lumière marquée, il est fréquent d'utiliser des voilages devant la fenêtre. En effet, en ajustant l'ouverture des rideaux on peut maintenir un petit faisceau de lumière pénétrant en direct à travers la fenêtre et obtenir une surexposition de la fenêtre.

Dans le cadre de ma Partie Pratique de Mémoire, j'ai justement eu à faire face à une telle situation, mais qu'il a fallu résoudre sans utiliser de rideaux. En effet, pour laisser passer un maximum la lumière directe, je souhaitais ne pas utiliser de matière diffusante à la fenêtre. Pour créer la surexposition, il a donc fallu utiliser en guise de découverte un drap blanc tendu, éclairé par la lumière du jour. Cette solution nous a permis de surexposer la fenêtre tout en maintenant un raie de lumière directe à travers la vitre.

Il est également possible – comme on peut supposer que cela a été le cas dans le film de Garell cité précédemment – de ne ré-éclairer que très peu l'intérieur, et ouvrir suffisamment le diaphragme pour être exposé correctement sur le visage des personnages. Le fait de ne pas ré-éclairer ou peu ré-éclairer avec un réflecteur maintient un écart de luminosité important entre le dedans et le dehors, laissant aux visages cette beauté presque surnaturelle évoquée avec *Les Baisers de Secours*. Cependant, en utilisant cette méthode, l'ensemble du paysage extérieur ne sera pas forcément surexposé, comme lorsque l'on décide d'obstruer la lumière avec une matière diffusante. En effet, le fait d'agir sur le diaphragme déplace simplement les valeurs de luminosité sans pour autant changer le contraste entre elles. Si à travers la fenêtre le paysage contient des zones sombres, elles ne disparaîtront pas totalement dans une masse blanche informe.

Enfin, il est important de rappeler que les directeurs de la photographie ont tout intérêt à contrôler cette surexposition. En effet, que ce soit en argentique ou en cinéma numérique, la dynamique de la surface sensible est bornée dans les basses et les hautes lumières. Il n'est donc pas possible de restituer toutes les informations de luminosité d'une scène au contraste trop fort. Cela risquerait notamment de créer des défauts et des aberrations de l'image. C'est d'autant plus vrai avec le numérique moins performant que l'argentique pour encaisser les hautes lumières. La matière se perd assez vite dans la surexposition. Certains capteurs CCD (surtout les anciens) sont même sensibles au smear : un phénomène qui fait apparaître sur l'image une ligne blanche verticale au départ d'une

zone surexposée. Ce défaut est lié à la conception même du capteur, et plus précisément du déchargement des informations. En effet, les photosites reçoivent les informations lumineuses pendant la période d'exposition et doivent s'en décharger pendant la phase d'obturation dans des registres qui vont traiter ces informations pour donner l'image. Dans le cas de ces capteurs CCD, les registres situés à côté des photosites et verticalement, peuvent être pollués par la trop grande quantité de lumière même pendant la phase d'obturation et engendrer une raie blanche.

Pour contrôler cette surexposition, il est possible bien entendu de gérer le niveau de lumière éclairant la fenêtre, mais il est également primordial d'intervenir dans les choix de décorations, notamment dans le choix de la matière des rideaux s'il y en a. Il est important que ceux ci ne soient pas trop clairs, ni même complètement blancs. Cela permettra de laisser passer une quantité suffisante de lumière dans la pièce que l'on veut éclairer, sans pour autant dissoudre complètement la fenêtre dans la blancheur du tissu. C'est d'autant plus vrai pour une nuit où un blanc pur est rarement souhaité. Parce que s'il reste évidemment possible d'utiliser la fenêtre comme une masse claire dans une séquence de nuit, il faudra néanmoins être précautionneux sur le niveau de clarté qu'on attribue à la fenêtre et le contraste général de l'image qu'on aura tendance à diminuer pour une nuit.

CHAPITRE 2 : Disparition de l'extérieur

A) *La Captive* : recentrer sur le dedans

Nous avons déjà abordé plusieurs fois *La Captive* de Chantal Akerman, pour des séquences très précises qui ne représentent finalement qu'une petite temporalité dans la globalité de l'œuvre. Nous allons donc aborder ici les intérieurs jours de l'appartement parisien dans lequel vit le couple, qui constituent, en durée, une grande partie du film.

Dans cet appartement, que Chantal Akerman a choisi avant tout pour son couloir et la profondeur qu'il apportait²⁶, le traitement des fenêtres est notable. D'abord en intérieur jour (fig.39), le choix est fait de ne jamais montrer l'extérieur en surexposant les voilages blancs placés devant la fenêtre. Cet effacement de l'extérieur recentre donc l'attention sur ces personnages enfermés, engoncés dans leur vie de couple qui les brime. Il y avait d'ailleurs l'intention pour la réalisatrice de ne pas laisser transparaître d'extérieur pour qu'il soit impossible de contextualiser l'histoire dans un temps précis, et recentrer les questionnements sur ces sentiments humains universels et intemporels.

Cette utilisation de la fenêtre a également favorisé la conception d'une lumière douce et sans direction marquée. L'usage du contre-jour vient souligner la présence des corps souvent inertes dans les grandes pièces de l'appartement qui baignent, elles, dans une certaine pénombre.



(fig.39) photogrammes de *La Captive*, Chantal Akerman, 2001

26 - Entretien avec Dominique Païni dans les bonus du DVD de *La Captive*.

L'une des premières séquences à l'intérieur de cet appartement se passe dans la salle de bain, possédant une fenêtre intérieure (fig.40). Cette frontière semi-transparente entre la douche et la baignoire est l'espace d'une mise en scène subtile servant les enjeux narratifs du film. Les deux personnages s'aiment, mais la vision trouble qu'a l'homme sur la femme ne leur permet pas de vivre leur amour sereinement. Cette utilisation du cadre dans le cadre vient souligner, jusque dans l'affiche du film qui reprend cette séquence, qu'Ariane est définitivement *La Captive*.



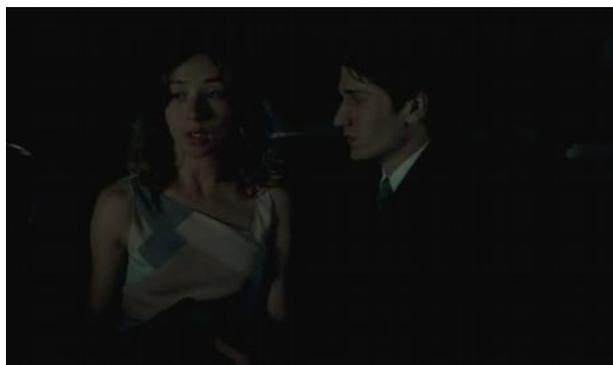
(fig.40) *ibid.*



Dans les séquences de nuit, il est encore plus évident qu'il s'agissait de faire disparaître les fonds et les paysages. Les plans dans la voiture, de nuit, (fig.41) utilisent un procédé proche de ce qui est utilisé dans l'appartement. Mais à la place d'être complètement blanche, la vue à travers la fenêtre est complètement noire. Les fonds sont éteints et l'utilisation d'une source en contre-jour permet de détacher le visage des personnages. L'image fait disparaître tout contexte spatial, et presque temporel. On sait que c'est la nuit par un raisonnement simple relevé par Jacques Aumont « *une fenêtre qui cadre du clair ou du sombre sera comprise comme ouvrant sur le jour ou la nuit* »²⁷ sans quoi, le dispositif est presque le même qu'en jour. Il est intéressant de remarquer qu'un plan en nuit américaine, où l'on voit en plan large la voiture dans un chemin de forêt, vient raccorder avec des plans de vraies nuits à l'intérieur du véhicule. La volonté de la directrice de la photographie était de donner l'impression d'une nuit non-éclairée artificiellement. On ne sent pas de source de lumière et l'on garde un peu de matière dans le ciel, ce qui n'aurait pas été possible en tournant de nuit.

27 - Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, p.66

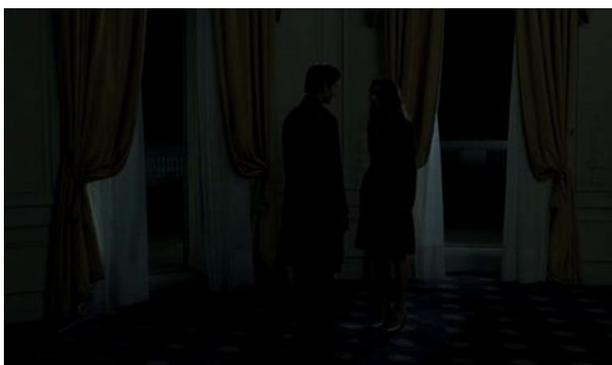
Je citais précédemment Philippe Rousselot « *Le cinéma est essentiellement digressif, et particulièrement par l'image* »²⁸. Ici, c'est justement l'inverse : aucune autre histoire que celle des personnages dans son universalité ne cherche à être représentée. La Rolls et l'appartement relèvent donc d'un dispositif commun.



(fig.41) *ibid.*



Dans l'une des dernières séquences du film, dans la chambre d'hôtel (fig.42), les grandes fenêtres ouvertes ne laissent à nouveau transparaître rien d'autre qu'une masse noire qui agit comme un signe prémonitoire. Aucun paysage n'est donné à voir : seul le son des vagues et du vent fait exister une quelconque idée de l'extérieur. On imagine donc assez facilement l'océan qui s'agite et s'étend au loin derrière les fenêtres. Il est d'ailleurs important de souligner que cette utilisation du son comme seul élément faisant exister le paysage est permise parce que le spectateur a déjà pu contextualiser la situation. En effet, juste avant cette séquence, à l'arrivée des personnages à l'hôtel, ils se garent proche de la côte et l'on voit déjà cette mer qui s'agite, et le spectateur est alors capable d'imaginer ce qu'il va se passer dans la séquence suivante. Le son vient faire écho à l'image. Et c'est en effet là, dans cet ailleurs informe que va disparaître Ariane, se jetant dans l'océan la dernière nuit.



(fig.42) *ibid.*



28 - Philippe Rousselot, *La Sagesse du Chef-Opérateur*, Paris, J-C Béhar, p.27

B) Birdy : montage et enfermement

Le film d'Alan Parker s'ouvre sur un *zoom* arrière (fig.43) sur la fenêtre de la cellule de *Birdy* un jeune homme enfermé dans un hôpital psychiatrique, se prenant pour un oiseau. Dans sa cellule, la fenêtre est la seule source de lumière, mais aussi le dernier lien qui rattache le personnage à sa liberté passée. L'extérieur se réduit maintenant pour lui au ciel qu'il rêve d'explorer en s'envolant. La fenêtre devient un espace symbolique pour le spectateur, mais aussi pour le personnage captif. Le choix du cadre, en contre-plongée et le regard du personnage axé vers la fenêtre nous font également adopter un point de vue proche de cet être étrange dont on va chercher à comprendre l'histoire à travers les multiples *flashbacks* du film.

Pour accentuer également la frontière que marque cette fenêtre grillagée, le raccord entre les deux plans et la continuité de l'éclairage sont importants. En effet, le premier plan donne à voir sur l'extérieur mais on ne distingue aucun détail dans les murs plongés dans le noir autour de la fenêtre. Dans le second plan, il y a du détail dans cet intérieur plongé dans la pénombre, mais la fenêtre surexposée mange le motif du grillage et entame même légèrement les murs de la chambre par le *flare* qu'elle procure. L'utilisation de ces deux plans montés l'un après l'autre montre bien la rupture nette qui existe entre le dedans et le dehors, et fait du *birdboy* un oiseau enfermé dans sa cage.



(fig.43) photogrammes de *Birdy*, Alan Parker, 1984

Une des séquences de nuit (fig.44) vient également affirmer la puissance symbolique de la fenêtre dans le rapport que le personnage entretient avec l'extérieur. En effet, après un *flashback* dans lequel *Birdy* observe les oiseaux au plus près, nous voilà replongés dans le présent d'une séquence qui représente certainement l'imagination actuelle du personnage enfermé. Le faisceau de lumière qui traverse la fenêtre de cette séquence nocturne ne paraît pas réaliste, car trop clair et le contraste général de l'image de la fenêtre ne fait pas croire à une nuit, mais plutôt à un moment fantastique. À nouveau par le montage, on associe ce plan à celui sur le personnage recroquevillé dans son coin. L'enfermement du *birdboy* se confirme par la matérialisation de l'ombre des grilles de la fenêtre. Elles se projettent sur lui comme sur le mur de la cellule, ne laissant comme trace de l'extérieur que le peu de lumière qui arrive à traverser les croisées. La lumière de nuit et de jour est à peu de choses près la même, la fenêtre étant toujours au centre de la mise en scène, et de la conception lumineuse.

Dans ces deux séquences, le découpage et le montage sont essentiels pour faire passer les intentions de mise en scène par rapport à la fenêtre. En effet, Alan Parker utilise d'abord la fenêtre montrée seule sur un plan d'une durée relativement longue pour laisser le spectateur s'appropriier le motif. En passant ensuite sur le personnage, il y a pour celui qui regarde une sorte de persistance visuelle et mentale de la fenêtre, et l'on plonge dans la peau du personnage, dans son enfermement. Le regard de l'acteur, qu'il soit clairement dirigé vers la fenêtre qui est dans le cadre ou vers la lumière de la fenêtre hors-champ, influence également le spectateur sur la perception d'un espace extérieur. Il y a disparition de l'extérieur à l'image qui empêche toute contextualisation de ce décor, alors qu'on sait clairement où se situent les *flashbacks* : à Philadelphie ou à Saïgon pendant la guerre. Le réalisateur profite donc de la fenêtre de la cellule pour faire de l'extérieur un espace symbolique où seule compte la liberté d'être hors les murs.



(fig.44) *ibid.*



C) Lincoln : le clair obscur

En 2012, Steven Spielberg adapte l'histoire du mythique président des Etats-Unis durant son combat pour faire passer le XIIIème amendement qui fit abolir l'esclavage dans tout le pays. Il me semblait intéressant d'étudier l'exemple de ce film aux fenêtres quasiment toujours surexposées parce qu'on admettra assez facilement qu'il s'agit ici d'un choix, et non pas d'une contrainte. Si Spielberg et son opérateur depuis 20 ans, Janusz Kaminski, avaient souhaité voir à travers les fenêtres un dinosaure faisant du trampoline, tout aurait été mis en œuvre dans ce but. Il s'agit donc bel et bien d'une intention du réalisateur et de l'opérateur.

L'histoire se déroulant à l'Hiver 1865, l'objectif de Spielberg et Kaminski était de mettre en place une lumière hivernale, et réaliste. La majorité du film se déroule dans des intérieurs et Kaminski souligne « *le film se base principalement sur la performance des acteurs.* »²⁹ et pour ne pas contraindre la mise en scène, l'opérateur décide d'éclairer quasi uniquement par la fenêtre. Le chef-électricien David Devlin confirme « *En éclairant tout à travers les fenêtres, on fait rarement un mauvais choix. On obtient un contraste naturel et on peut bouger plus rapidement* »³⁰. Par conséquent, le contraste entre la lumière arrivant sur la fenêtre et celle qui se propage à l'intérieur est plutôt important, et lorsque les fenêtres sont dans le cadre, elles sont donc surexposées. Ils ont néanmoins tenté de contrôler cette surexposition en essayant de « *choisir le bon type de draperie pour la fenêtre, pas trop dense, pas trop blanc.* »³¹

Juste après l'acceptation du XIIIème amendement, Abraham Lincoln se retrouve seul dans le bureau ovale de la Maison Blanche, dans une séquence (fig.45) où les fenêtres de bureau laissent transparaître de grandes percées de lumières dans la pénombre de l'intérieur. Ces grandes entrées de jour ont une valeur symbolique certaine. L'abolition de l'esclavage est le signe d'un vent nouveau qui attend le pays. Il y a un fort contraste entre la pénombre du dedans, et l'arrivée de la lumière extérieure matérialisée par la fumée. La lumière est diffusée par le rideau et le jour se propage difficilement dans le bureau au mobilier et murs sombres. On peut voir dans cette utilisation de la lumière comme une métaphore du savoir (la lumière) qui peine à se propager dans l'obscurantisme (la pénombre). C'est toute l'histoire du film, et du pays.

29 - *American Cinematographer*, décembre 2012, p.66

30 - Ibid.

31 - Ibid.



(fig.45) photogramme de *Lincoln*, Steven Spielberg, 2012

Dans les séquences précédentes, à l'intérieur du Congrès (fig.46), le choix a également été fait de n'éclairer qu'au travers des fenêtres. On utilise donc encore des sources principalement directes, qui viennent chercher les acteurs dans l'immensité des décors. Les fenêtres deviennent encore des matières diffuses, et le directeur de la photographie se sert cette fois de la fumée pour recentrer l'attention sur le personnage principal. En effet, en chargeant de fumée l'arrière-plan où se trouvent les figurants et la fenêtre, il vient se créer un voile qui décontraste une partie de l'image. C'est finalement une réutilisation de la perspective atmosphérique que l'on peut tous expérimenter en observant un paysage qui s'étend. On verra en effet que plus un plan est éloigné, plus son contraste diminue. Ainsi, dans la continuité de la composition du cadre, la lumière maintient l'attention sur le personnage, dans la volonté que s'était fixé l'opérateur : filmer la performance des acteurs.



(fig.46) *ibid.*

D) Tarkovski, Dreyer, Tarr : la lumière divine

Il est assez fréquent de pouvoir associer à la lumière un pouvoir divin, l'utilisation de la fenêtre comme source de lumière a donc souvent permis aux réalisateurs de mettre en scène une certaine idée de la foi.

Comme premier exemple nous pouvons citer *Nostalghia* de Tarkovski dont l'œuvre entière est marquée par la présence de Dieu. Dans une séquence au début du film (fig.47), le personnage principal, un poète Russe arrivé en Italie pour suivre la trace d'un compatriote compositeur ayant séjourné dans le pays au XVIIIème siècle, se retrouve dans la chambre d'un hôtel. La lumière du clair de lune entre par la fenêtre et par la porte de la salle de bain, au fond du plan. La présence d'un miroir dans la salle de bain agit également comme une fenêtre et vient équilibrer le cadre. Dans ce long plan en travelling avant, une variation de lumière semble symboliser une présence divine. En effet, la lumière entrant dans la salle de bain au fond, descend petit à petit jusqu'à s'éteindre complètement. Seul reste le clair de lune entrant par la fenêtre, et sort alors de la salle de bain un chien, comme si la lumière se réincarnait dans un être vivant. C'est d'ailleurs par ce chien que le personnage principal rencontrera l'ermite qui lui ouvrira la voie vers un voyage initiatique et spirituel.



(fig.47) photogrammes de *Nostalghia*, Andrei Tarkovski, 1983

Dans *Ordet* de Dreyer, une grande famille protestante confronte sa foi à la mort. Le fils aîné, Mikkel, devenu athée risque de perdre sa femme, Inger, suite aux complications de sa grossesse. Son frère Johannes, un illuminé se prenant pour un prophète, annonce la mort future d'Inger. Dans cette séquence (fig.48), les phares d'une voiture viennent surexposer la fenêtre et « balaient la pièce telle la faucheuse »³². La prophétie de Johannes va effectivement se réaliser, et Inger décède dans son lit. Persuadé de pouvoir la ressusciter, Johannes lui parle, mais s'évanouit alors dans la pénombre de la pièce. Il disparaît ensuite par la fenêtre de sa chambre, laissant pour seule information « où je vais vous ne pourrez me suivre ».

Dans la dernière séquence du film (fig.49), Johannes réapparaît dans la chambre funéraire où repose Inger, baignée dans la lumière des fenêtres surexposées à nouveau. Le prophète a reçu une nouvelle illumination divine, et cette fois, il parvient à ressusciter Inger, qui décroise les bras et se redresse dans son cercueil.

32 - Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, p.49



(fig.48) photogramme de *Ordet*, C.T. Dreyer, 1955



(fig.49) *ibid.*

Dans *Le Cheval de Turin* de Béla Tarr, il y a une évocation de l'apocalypse qui se joue essentiellement par la relation entre l'intérieur et l'extérieur, et par conséquent beaucoup dans la relation à la fenêtre.

Les personnages sont cloîtrés dans leur maison de bois pendant que souffle la tempête à l'extérieur. Une fenêtre ouvre sur le dehors où les feuilles mortes balaiant le paysage au gré du vent. Un jour, l'homme, inquiet, se décide à quitter leur habitation pour fuir la tempête. Le cheval refuse d'avancer, et le récit semble les condamner à subir cette catastrophe. L'homme et sa fille se retrouvent fréquemment prostrés devant le paysage où le vent continue de s'abattre. (fig.50) La frontière est marquée, la fenêtre jouant le rôle de dernier rempart entre les personnages et les éléments. La répétition de leurs actions au quotidien les enferme dans un état amorphe. Seule la fenêtre les protège encore de l'apocalypse qui approche. Mais la fenêtre est aussi annonciatrice.

C'est en effet par elle, que la fille du cocher voit arriver une bande de gitans au loin dans le paysage (fig.51). La caméra, cadrant d'abord uniquement l'extérieur, effectue un lent travelling arrière à mesure que les gitans approchent et le cadre dévoile petit à petit l'intérieur et la fenêtre. Par ce mouvement de caméra, c'est comme si les vagabonds pénétraient la maison, annonçant que la tempête balaiera tout sur son passage.



(fig.50) photogramme du *Cheval de Turin*, Bela Tarr, 2011



(fig.51) *ibid.*

Par l'usage de plans séquences (fig.52) où la caméra traverse la porte avec le personnage, la puissance de la tempête s'exprime au spectateur. Suivant ainsi la jeune femme qui se confronte à la force du vent, la gênant dans son avancée jusqu'au puits. Le cadre aussi semble vaciller et à l'ouverture de la porte, le bruit du vent qui balaie la plaine vient occuper toute la bande sonore. Chacune de ces progressions est une épreuve qui se répète chaque matin tandis que la tempête gagne chaque fois en puissance.

Depuis l'intérieur, la vue à travers la fenêtre apparaît d'ailleurs de plus en plus surexposée dans l'avancée du film, comme si l'extérieur était condamné à disparaître. Et le dernier jour, l'apocalypse se profile (fig.53). Avec la disparition de la lumière au dehors, dieu est mort et l'humanité entière avec lui.



(fig.52) *ibid.*



(fig.53) *ibid.*

Enfin, on peut également évoquer *Thérèse* d'Alain Cavalier (fig.54) dont l'entièreté du film est un pied de nez à ce mémoire. En effet, l'ensemble du film adaptant librement l'histoire de la sainte Thérèse de Lisieux se passe sans qu'il n'y ait jamais la moindre fenêtre cadrée dans des décors dépouillés conçus uniquement en studio. Philippe Rousselot travaille alors principalement avec des lumières en contre-jour provenant d'un hors-champ indéfini. La lumière n'a aucun décor sur lequel s'appuyer, et elle devient elle-même l'habillage. La comparaison entre peinture et cinéma n'est pas nouvelle, chaque plan s'apparente donc à un tableau où la lumière devient le pinceau de la mise en scène, soulignant les détails importants et taisant dans l'ombre les détails de moindre valeur. Si ici la lumière est divine, elle vient alors d'un ailleurs indéfini. C'est peut-être d'ailleurs par cette métaphore du divin, cet ailleurs qu'on ne connaît pas, que Cavalier représente la foi.



(fig.54) photogrammes de *Thérèse*, Alain Cavalier, 1986

CONCLUSION

Nous avons pu voir à travers les exemples étudiés que la fenêtre isole autant qu'elle ouvre, qu'elle recentre l'attention dedans autant qu'elle exporte l'imaginaire au dehors. Par son rôle d'écran autant que de frontière, la fenêtre représente un motif très exploré au cinéma. À la fois instrument de mise en scène mais aussi outil pour la construction de la lumière, la fenêtre n'a eu de cesse d'obséder les réalisateurs et les directeurs de la photographie. En effet, quand il y a une fenêtre, il y a toujours deux espaces, et la confrontation de ces deux espaces peut devenir centrale dans l'écriture cinématographique.

Au travers de ce mémoire nous avons tenté également de recentrer l'importance du choix du décor, allant même jusqu'à affirmer qu'il ne pouvait parfois exister qu'une seule façon de filmer et d'éclairer un décor précis. Si nous maintenons encore cette affirmation, il est quand même important de la nuancer : le cinéma ne se limite pas à des règles et des principes. C'est peut-être quand on dépasse ces règles et ces principes qu'il y a du cinéma, et rien ne doit empêcher l'inventivité des metteurs en scène et des opérateurs pour fabriquer des images originales.

L'actuel développement de nouvelles technologies pour proposer de nouveaux outils aux cinéastes va justement dans le sens de la production de nouvelles images. En effet, ARRI, Red ou encore Sony travaillent en ce moment sur l'intégration dans leurs caméras d'un processus HDR « *High Dynamic Range* ». S'il est déjà possible pour les opérateurs d'enregistrer des prises de vue avec un contraste plus élevé, permettant de maintenir du détail dans les très hautes et les très basses lumières, c'est dans les salles de projection que le progrès reste à faire. En effet, l'actuelle norme DCP a un contraste limité qu'une future norme HDR pourrait remettre en question. Des contestations s'élèvent déjà face à cette obsession qu'a le cinéma numérique du « tout voir ». Si nous rejoignons quelque peu ces critiques, il faut toutefois nuancer. Il faut peut-être y voir un nouvel outil qui ne permettra pas de faire un film en entier, mais simplement de venir intégrer des images différentes au sein d'un procédé traditionnel. Une nouvelle façon de mettre en scène des histoires, et une possibilité de retranscrire une gamme d'émotions lumineuses plus large. En effet, on imagine possible l'utilisation d'une prise de vue à plus fort contraste pour retranscrire des sensations spécifiques, pour traduire un instant particulier lié à l'écriture filmique, montée avec des prises de vue dont on a l'habitude aujourd'hui, dans un contraste standard.

Cette étude du motif de la fenêtre a permis de venir pour moi confirmer un point important dans ce que représente le métier d'opérateur. Il me semble en effet primordial d'aborder le travail de directeur de la photographie dans la recherche et l'exploration. Renouveler sa façon d'éclairer à chaque film, en adéquation avec les volontés de la mise en scène.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- APPOLINAIRE Guillaume, « Les fenêtres », *Ondes-Calligrammes*, 1918.
- AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now.
- BARBE-GALL Françoise, *Comprendre les symboles en peinture*, Paris, Chêne.
- MALLARME Stéphane, *Les Fenêtres*, Le Parnasse Contemporain, 1866.
- GAUDRY Daniel, *La Lumière : Expérience, pratique et savoir-faire*, Bruxelles, de Boeck.
- REVAULT D'ALLONES Fabrice, *La Lumière au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- ROUSSELOT Philippe, *La Sagesse du Chef-Opérateur*, Paris, J-C Béhar.
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF.

Article de périodique :

- BERTA Renato, « Méthodes de Tournage », *Cahiers du Cinéma* n°364, octobre 1984
- BONITZER Pascal, « Hors-champ (un espace en défaut) », *Cahiers du Cinéma* n°233, décembre 1971.
- KAMINSKI Janusz, *American Cinematographer* Vol. 93 n°12, décembre 2012.
- LUBTCHANSKY William, « Ciné-Monde : La nouvelle ligne », *Cahiers du Cinéma* n°395, mai 1987.
- SMITH Larry, « A sword in the bed », *American Cinematographer*, octobre 1999.

Mémoire :

- AUGER Raphaël, *Stratégies d'Eclairages en Numérique*, sous la direction d'Alain Sarlat
ENS Louis Lumière, 2015.

Source Internet :

- GRANT Annette, « On the set with Gregory Crewdson », *NY Times*, mai 2004, URL :
<http://www.nytimes.com/2004/05/30/arts/art-lights-camera-stand-really-still-on-the-set-with-gregory-crewdson.html>

FILMOGRAPHIE

CORPUS :

AKERMAN Chantal, *La Captive*, France / Belgique, 2000, 113 minutes, couleurs, directrice de la photographie : Sabine Lancelin.

KUBRICK Stanley, *Eyes Wide Shut*, Etats-Unis, 1999, 159 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Larry Smith.

PARKER Alan, *Birdy*, Etats-Unis, 1984, 120 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Michael Seresin.

POLANSKI Roman, *The Ghost Writer*, France / Allemagne / Royaume-Uni, 2010, 128 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Pawel Edelman.

SPIELBERG Steven, *Lincoln*, Etats-Unis, 2012, 150 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Janusz Kaminski.

HORS CORPUS :

CAVALIER Alain, *Thérèse*, France, 1986, 94 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Philippe Rousselot.

COPPOLA Sofia, *Lost in Translation*, Etats-Unis / Japon, 2003, 102 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Lance Acord.

DE BROCA Philippe, *Le Roi de cœur*, France / Italie, 1966, 95 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Pierre Lhomme.

DE OLIVEIRA Manoel, *O estranho caso de Angélica (L'étrange affaire Angélica)*, Portugal / France, 2010, 95 minutes, couleurs, directrice de la photographie : Sabine Lancelin.

DREYER Carl Theodor, *Ordet*, Danemark, 1955, 124 minutes, noir et blanc, directeur de la photographie : Henning Bendtsen.

GARELL Philippe, *Les Baisers de Secours*, France, 1989, 83 minutes, noir et blanc, directeur de la photographie : Jacques Loiseleux.

GODARD Jean-Luc, *Charlotte et son Jules*, France, 1958, 13 minutes, noir et blanc, directeur de la photographie : Michel Latouche.

GODARD Jean-Luc, *Alphaville*, France / Italie, 1965, 99 minutes, noir et blanc, directeur de la photographie : Raoul Coutard.

HITCHCOCK Alfred, *Rear Window (Fenêtre sur Cour)*, Etats-Unis, 1954, 112 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Robert Burks.

HITCHCOCK Alfred, *Psycho (Psychose)*, Etats-Unis, 1960, 109 minutes, noir et blanc, directeur de la photographie : John L. Russel.

MENDES Sam, *American Beauty*, Etats-Unis, 1999, 122 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Conrad L. Hall.

POLANSKI Roman, *Le Locataire*, France, 1976, 125 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Sven Nykvist.

ROUX Louis, *Un Malentendu*, France, 2015, 13 minutes, couleurs, directeurs de la photographie : élèves de la promo ciné 2016, Louis Lumière.

TARKOVSKI Andrei, *Nostalghia*, Italie / URSS, 1983, 130 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Giuseppe Lanci.

TARR Béla, *A Torinói lo (Le cheval de Turin)*, Hongrie / France / Allemagne / Suisse / Etats-Unis, 2011, 146 minutes, noir et blanc, directeur de la photographie : Fred Kelemen.

TATI Jacques, *Playtime*, France / Italie, 1967, 124 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Jean Badal.

VAN SANT Gus, *Psycho*, Etats-Unis, 1998, 105 minutes, couleurs, directeur de la photographie : Christopher Doyle

WELLES Orson, *Citizen Kane*, Etats-Unis, 1941, 119 minutes, noir et blanc, directeur de la photographie : Gregg Toland.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

fig.01 – <i>Dyptique de Marteen Nieuwenhove</i> de Hans Memling _____	p.10
fig.02 – <i>L'astronome</i> de Johannes Vermeer _____	p.11
fig.03 – <i>La Laitière</i> de Johannes Vermeer _____	p.11
fig.04 – <i>Femme à la fenêtre</i> de Caspar David Friedrich _____	p.13
fig.05 – <i>La très haute fenêtre</i> de Vilhelm Hammershoi _____	p.13
fig.06 – <i>Sans titre, peinture</i> de Carl Vilhelm Holsoe _____	p.13
fig.07 – <i>Intérieur à Collioure</i> de Henri Matisse _____	p.14
fig.08 – <i>Eloge de la dialectique</i> de René Magritte _____	p.14
fig.09 – <i>Tobie rendant la vue à son père</i> de Rembrandt _____	p.15
fig.10 – <i>Morning sun</i> de Edward Hopper _____	p.16
fig.11 – <i>Point de vue du Gras</i> de Nicéphore Niépce _____	p.17
fig.12 – <i>Pierre Gain</i> de Gustave Gain _____	p.17
fig.13 – <i>Iolanda</i> de Philip-Lorca Di Corcia _____	p.18
fig.14 – <i>Série Cathedral of the Pines</i> de Gregory Crewdson _____	p.19
fig.15 – <i>Série Camera Oscura</i> d'Abelardo Morell _____	p.20
fig.16 – <i>Fenêtre sur cour</i> d'Alfred Hitchcock _____	p.21
fig.17 – <i>Citizen Kane</i> d'Orson Welles _____	p.22
fig.18 – <i>Psychose</i> de Alfred Hitchcock _____	p.23
fig.19 – <i>L'étrange affaire Angélica</i> de Manoel de Oliveira _____	p.23
fig.20 – <i>L'étrange affaire Angélica</i> de Manoel de Oliveira _____	p.23
fig.21 – <i>L'étrange affaire Angélica</i> de Manoel de Oliveira _____	p.24
fig.22 – <i>American Beauty</i> de Sam Mendes _____	p.24
fig.23 – <i>Playtime</i> de Jacques Tati _____	p.25
fig.24 – <i>Lost In Translation</i> de Sofia Coppola _____	p.25
fig.25 – <i>Lost In Translation</i> de Sofia Coppola _____	p.26
fig.26 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman _____	p.26
fig.27 – <i>Alphaville</i> de Jean-Luc Godard _____	p.27
fig.28 – <i>007 Spectre</i> de Sam Mendes _____	p.32
fig.29 – <i>Un Malentendu</i> de Louis Roux _____	p.32
fig.30 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman _____	p.36
fig.31 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman _____	p.38
fig.32 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman _____	p.38
fig.33 – <i>Eyes Wide Shut</i> de Stanley Kubrick _____	p.39
fig.34 – <i>Eyes Wide Shut</i> de Stanley Kubrick _____	p.39

fig.35 – <i>The Ghost Writer</i> de Roman Polanski	p.40
fig.36 – <i>Le Locataire</i> de Roman Polanski	p.41
fig.37 – <i>Charlotte et son Jules</i> de Jean-Luc Godard	p.45
fig.38 – <i>Les baisers de secours</i> de Philippe Garrel	p.45
fig.39 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman	p.48
fig.40 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman	p.49
fig.41 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman	p.50
fig.42 – <i>La Captive</i> de Chantal Akerman	p.50
fig.43 – <i>Birdy</i> d'Alan Parker	p.51
fig.44 – <i>Birdy</i> d'Alan Parker	p.52
fig.45 – <i>Lincoln</i> de Steven Spielberg	p.54
fig.46 – <i>Lincoln</i> de Steven Spielberg	p.54
fig.47 – <i>Nostalghia</i> d'Andrei Tarkovski	p.55
fig.48 – <i>Ordet</i> de Carl Theodor Dreyer	p.56
fig.49 – <i>Ordet</i> de Carl Theodor Dreyer	p.56
fig.50 – <i>Le Cheval de Turin</i> de Béla Tarr	p.56
fig.51 – <i>Le Cheval de Turin</i> de Béla Tarr	p.56
fig.52 – <i>Le Cheval de Turin</i> de Béla Tarr	p.57
fig.53 – <i>Le Cheval de Turin</i> de Béla Tarr	p.57
fig.54 – <i>Thérèse</i> d'Alain Cavalier	p.57

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél.33 (0)1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de Juin 2016

LES FENÊTRES

Maxime SABIN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

ESTHETIQUES DE LA FENÊTRE : motif et sensations

Directeur de mémoire : John LVOFF

Directrice de mémoire extérieur: Sabine LANCELIN

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

SOMMAIRE

CV	p.68
NOTE D'INTENTION	p.69
SYNOPSIS	p.70
LISTE MATERIEL	p.71
PLAN DE TRAVAIL TOURNAGE	p.73
PLAN DE TRAVAIL POST-PRODUCTION	p.74
ETUDE ECONOMIQUE	p.76
SYNTHÈSE DES RESULTATS	p.77

CV

MAXIME SABIN

Permis B – Habilitation Electrique (BR)

5 rue Carl Von Linne
77420 Champs-sur-Marne
06.27.92.86.53
sabin.maxime@gmail.com

2016

Chef-opérateur du court-métrage *Vendredi ou la Fuite Atlantique*. (30 minutes)

Réal : Samy Pollet-Villard

Prod : HEAD school

1^{er} Assistant opérateur pour prises de vue de l'exposition *L'Intervalle de Resonance*

Réal : Clément Cogitore

DP : Sylvain Verdet

Prod : Palais de Tokyo

2nd Assistant opérateur du court-métrage *Garde de Nuit*

Réal : Florent Gouëlou

DP : Matthieu Kaufmann

Prod : La Femis

2015

Stage d'un mois chez *Transpacam* (Gennevilliers) à la préparation du matériel.

Chef-opérateur du court-métrage *Le Cadeau*. (12 minutes)

Réal : Maxime Crépieux

Prod : Ecole de la Cité

1^{er} Assistant opérateur du court-métrage *Red White*

Réal : Fabien Gazanhes

DP : Alexandre Delol

Prod : Fabien Gazanhes

Chef électro du court-métrage *Palissades*

Réal : Hugues Perrot

DP : Olivier Patron

Prod : Ciné 7

2014

Chef-opérateur du court-métrage *L'Eclat*. (10 minutes)

Réal : Jonathan Schupak

Chef-opérateur du court-métrage *N'aie pas Peur*. (9 minutes)

Réal : Etienne Grosbois

FORMATION

ENS Louis-Lumière section Cinéma

Université Paris-Est Marne-la-Vallée, Licence Cinéma et Audiovisuel

Baccalauréat Economique et Social

CENTRES D'INTERET

photographie, musique, sport (football, padel), littérature

NOTE D'INTENTION

Dans la continuité de mon mémoire, j'aimerai profiter de ma partie pratique pour illustrer des situations autour d'un court-métrage "*d'ambiance*".

En effet, j'aimerai mettre en scène diverses situations impliquant plusieurs dispositifs de lumière, comme prétexte à faire des images que j'éclairerai et je cadrerai.

Si je parle de court métrage "*d'ambiance*" c'est parce que je le souhaite contemplatif, dans le but de retranscrire une ambiance particulière où se mêlent les sentiments et les émotions. Pour cela, je compte en grande partie sur le décor : un des bâtiments à l'abandon de l'Hôpital Psychiatrique de Maison Blanche, à Neuilly-sur-Marne. Si la narration passe au second plan, je ne souhaite pas pour autant négliger la mise en scène. Le but serait de plonger le spectateur au plus proche de mon personnage féminin, et du monde qui l'entoure. On ne peut pas à proprement parler d'un test perceptif, puisque je n'ai pas l'intention de projeter mon film pour tenter d'obtenir le ressenti des spectateurs.

Alors qu'une de mes premières volontés de partie pratique était de mettre en place diverses séquences comme des exemples de différentes atmosphères et exemples de différents genres cinématographiques; j'ai finalement décidé de me concentrer autour d'un unique univers. En particulier ici, la difficulté sera de garder une harmonie dans l'image en faisant évoluer les situations, et donc les manières d'éclairer, pour tester différentes ambiances.

Faire exister un univers riche à l'extérieur dans un film que j'envisage comme un huis-clos passera évidemment par la lumière, mais aussi énormément par le son, chapitre que j'aborde dans mon mémoire. J'envisage pour l'heure ce court-métrage comme muet, j'entends par là non-dialogué. Il me paraît néanmoins nécessaire de faire appel aux bruitages, aux ambiances et même à la musique. L'autre contrainte intéressante dans l'absence de dialogue, est l'exigence de faire exister l'atmosphère par l'utilisation des images. C'est par le cadre et la lumière que l'on fera exister la narration. En effet, un défaut souvent remarqué du cinéma parlant est le côté "voco-centré"³³ de l'image. L'intérêt, ici, sera donc de conter une histoire à travers les images.

Pour conclure, je dirai que l'intérêt de cette Partie Pratique de Mémoire n'est pas de démontrer qu'une façon ou une autre d'éclairer est plus convenable, ou plus appropriée pour le spectateur, mais plutôt qu'il existe différentes manières de travailler le motif de la fenêtre et qu'elles peuvent mener à une multitude de valeurs symboliques, poétiques ou esthétiques. À travers cet exercice, j'espère contribuer à mon avancée personnelle sur le travail de l'image, acquérir des méthodes, trouver des astuces, réussir et manquer des choses. Ce sera donc un moyen pour moi d'exercer et de soulever des questionnements qui m'accompagneront tout au long de ma carrière. Le but n'est d'ailleurs pas de trouver des réponses, puisque je ne pense pas qu'il existe une réponse unique. Il y a au moins autant de façon de filmer la fenêtre qu'il y a de films, de metteurs en scène et de directeurs de la photographie ; et y insérer un jugement de valeur ne me semble pas propice. C'est pourquoi je vois essentiellement cette Partie Pratique de Mémoire comme un enrichissement et une opportunité personnelle.

33 - Terme de Michel Chion

SYNOPSIS

Enfermée et seule dans un hôpital, une femme se trouve à la merci d'un docteur qui lui fait subir de terribles sévices. Elle va tenter de s'échapper, de se libérer.

LISTE MATERIEL

LUMIERE

SOURCES			
TUNGSTENE		HMI	
/	5KW Fresnel	1	4KW Par
/	2KW Fresnel	1	2,5KW Par
/	1KW Fresnel	1	1,2KW Par
3	500W Fresnel	2	JOKER 800
/	300W Fresnel	1	JOKER 400
/	150W Fresnel		
2	Mandarine 800W		
/	Blondes 2KW		
Reflecteurs / Polys		LED	
1	Reflecteur Hard/Soft	1	LITE PANEL 30x30cm
2	Poly 1x1	1	Smart Light SL1
1	Lastolite		

CONTROLES			
5	Drapeaux	3	Borniol
2	Cutters	1	Bac de Taps
2	Floppys	1	Bac de Gélats CTO
2	Jeu de Mamas	1	Bac de Gélats CTB
2	Cadres 50x50cm	1	Bac de Gélats ND/DIFF
2	Cadres 1x1m	1	Bac de Gélats effets

GRIP			
12	Pieds 1000	1	Deport Rotule 1m
4	Pieds U126	8	Clamp
2	Wind Up	4	Bras Magique
1	Pieds Baby 1000	10	Cyclones
1	Pieds Baby U126	/	Mains de Singes
2	Base Tortue	20	Pinces Stanley
15	Rotules	10	Sangles
2	Deport Rotule 50cm		

COMMENTAIRE : Le trop petit véhicule dont nous disposons a beaucoup limité cette liste électrique. Ainsi, nous avons dû nous en sortir avec des sources plus petites.

CAMERA

1x Sony F5
1x Série Zeiss T/1,3
1x Follow Focus Chrosziel
1x Mattebox 4x5,6
1x Série Filtres LOW CONTRAST
1x Série Filtres ND 0,3 0,6 0,9
1x Filtre Clear
1x Moniteur Transvideo HD 6"
2x Cartes SxS 64GO
1x Lecteur de Carte SxS USB 3.0
1x Disque dur Navette USB 3.0

COMMENTAIRE : Avoir pu profiter des capacités visuelles et ergonomiques de la Sony F5 a permis de simplifier le dispositif de prises de vue. Ce fut une véritable chance.

MACHINERIE

1x Tête Sachtler 9x9
1x Grandes Branches / Petites branches 150
1x Base 150
4x Accroches Faux-Plafond
10x Gueuses
10x Pincés Machinos

COMMENTAIRE : Disposer de 2 mètres de rails de travelling aurait été une véritable chance pour certains plans, mais nous n'avions pas un véhicule suffisamment grand pour pouvoir se permettre cette liberté.

PLAN DE TRAVAIL TOURNAGE

SEQ	EFFET	ACTION	PERSOS	ACCESSOIRES	JOUR DE TOURNAGE
Seq 1	Ext jour gris	Bâtiments	///		Mardi matin PAT : 9h30
Seq 2	Int jour « aplat »	La femme se lave le visage et reçoit un plateau repas	La femme	Bassine plateau repas bouffe	Mardi matin (prélight 9h-10h) PAT : 10h30
Seq 3	Int Jour diaph extérieur	La femme est à la fenêtre : elle touche la fenêtre de sa main.	La femme		Mardi aprem PAT : 16h Fin : 18h
Seq 4	Int jour fenêtre latérale	Le docteur osculte la femme	Le docteur La femme	Siège/table d'oscultation Stéthoscope	Mercredi matin PAT : 10h Fin : 13h
Seq 5	Int jour crépuscule	La femme se frappe le ventre nerveusement.	La femme	///	Jeudi soir PAT : 20h Fin : 21h30
Seq 6	Fenêtre surex + fumée	Le docteur s'occupe de la femme.	La femme Le docteur	Machine a fumée	Mecredi aprem PAT : 15h Fin : 18h
Seq 7	Int nuit clair de lune	La femme ouvre la fenêtre	La femme		Jeudi nuit PAT : 21h30 Fin : 23h
Seq 8	Int jour diaph intérieur + non ré-éclairer	Lent travelling arrière sur la fenêtre ouverte.			Jeudi aprem PAT : 18h30

COMMENTAIRE : Il a parfois fallu ajuster le plan de travail dans la journée à cause des variations de météo, mais la souplesse permise par la légèreté de l'équipe et du dispositif a simplifié ces changements.

PLAN DE TRAVAIL POST PRODUCTION

Montage → 23 au 25 Mai

Etalonnage → 26 au 28 Mai

Mixage → 2 et 3 Juin

Mastering et exports → 4 Juin

ÉTUDE ÉCONOMIQUE

Location décor

Hopital de Maison Blanche, Neuilly-sur-Marne _____ 450€

Location Caméra

Sony F5 + batteries _____ 150€

TOTAL _____ 600€

SYNTHÈSE DES RESULTATS

Comme j'avais pu le prévoir, ces quelques jours de tournage ont été pour moi plus qu'instructifs. Malgré des moyens techniques et humains réduits, nous avons pu explorer différentes façons de travailler le motif de la fenêtre. Etant à la fois le réalisateur, le chef opérateur et le cadreur du film; j'ai pu explorer diverses méthodes pour faire exister la fenêtre à l'image. Compte tenu des contraintes, notamment dû à l'absence d'une maquilleuse et d'un accessoiriste, il a fallut ajuster la mise en scène avec les moyens dont nous disposions, tout en ayant l'ambition de maintenir une narration intéressante qui ferait de cet exercice autre chose qu'un simple test. Du fait de la légèreté de l'équipe (seulement 3 personnes, et 1 ou 2 comédiens) nous avons pu être très souples pour modifier le plan de travail afin de tourner dans les meilleures conditions. Il a été difficile de maintenir une cohérence visuelle dans le film, chaque séquence donnant lieu à la mise en place d'une façon d'éclairer différente. Toutefois, les questionnements de sens, de lumière et de composition que chacune de ces séquences ont pu soulever, m'ont permis d'acquérir une expérience importante pour la suite. Afin de synthétiser mes résultats, je propose de revenir sur chacune des séquences en expliquant d'abord ma volonté, les choix que nous avons fait pour y parvenir et les ajustements que nous avons dû faire pour les tourner.

Nos plus grosses sources de lumière étaient deux PAR 1,2 KW HMI. Nous avons aussi un jeu de JOKER BUG 800 et 400. Nous avons également utilisé des plaques de polystyrènes, des draps blancs, mais aussi des miroirs récupérés sur le lieu de tournage. Ce dernier était équipé de deux tableaux électriques qui, par mesure de sécurité, étaient chacun munis de disjoncteur 10A. Nous disposions donc sur chaque tableau d'une puissance de $2200W^{34}$ ce qui ne nous permettait pas d'allumer nos quatre sources de lumière en même temps.

Ne disposant pas d'un spotmètre, j'ai fait mon exposition à l'aide des outils internes de la Sony F5, comme l'oscilloscope. J'ai choisi de prendre la caméra à 800 EI contrairement à la sensibilité nominale annoncée par Sony à 2000 EI, pour travailler avec une quantité de lumière suffisamment importante pour ne pas risquer de sous exposer le capteur et amener du bruit dans l'image. Aussi, pour continuer dans cette méthode « expérimentale » je disposais d'une cellule pour mesurer les contrastes, mais j'ai tâché de les contrôler un maximum à l'œil, pour exercer ce dernier.

34 - $P = U \times I$

SEQUENCE 1 :



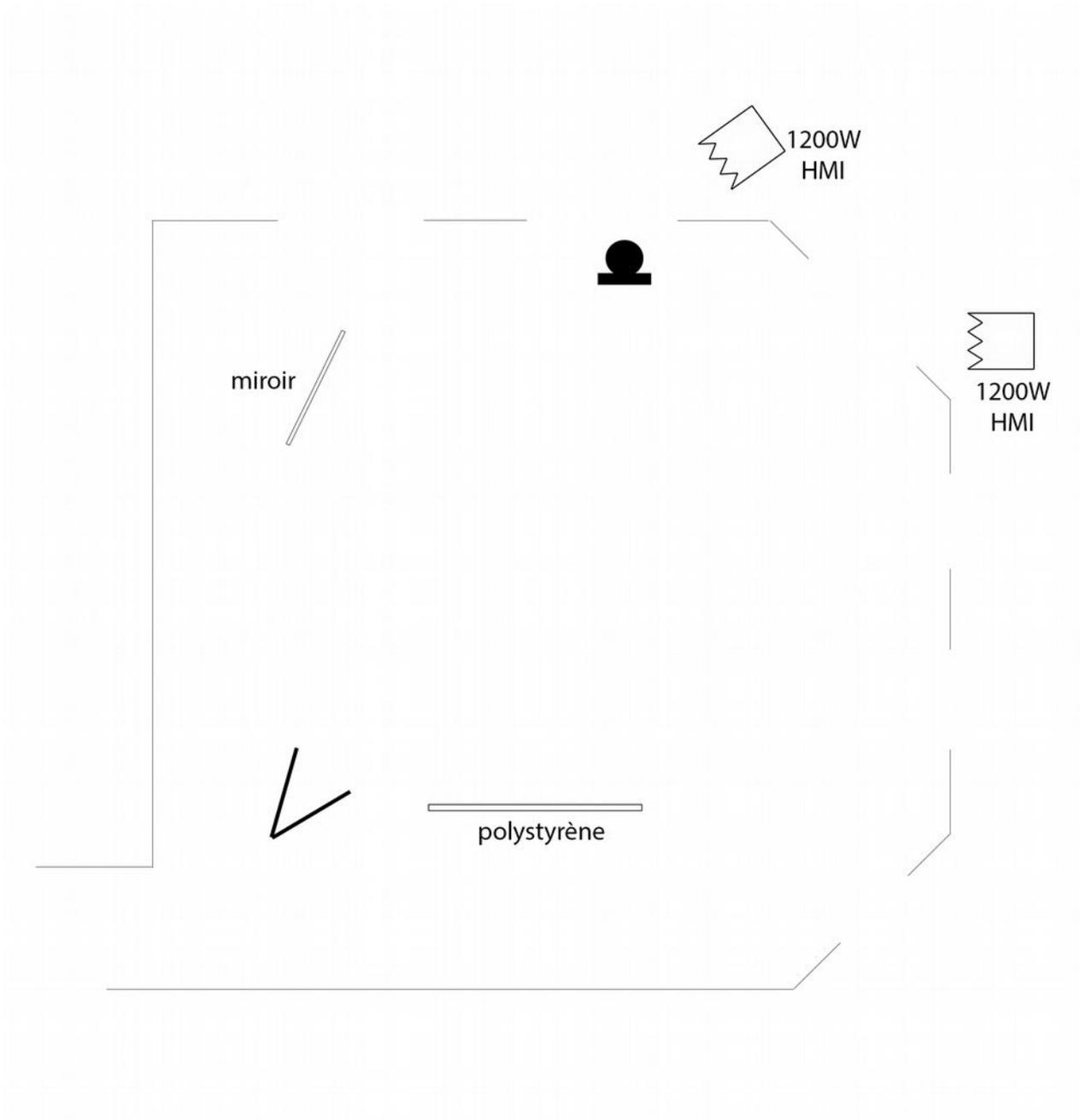
INTENTION : Je souhaitais pour cette séquence un effet d'aplat c'est-à-dire que je voulais que l'on puisse voir le paysage à travers la fenêtre autant que le décor intérieur. Aussi, il était important pour moi de réaliser cette séquence dans des plans larges, notamment pour la narration, ainsi que pour complexifier la tâche de la lumière qui se travaille plus facilement pour des vues rapprochées.

METHODE : Pour parvenir à cet effet, il fallait donc principalement remonter le niveau de l'éclairage intérieur pour diminuer le contraste avec l'extérieur. Il aurait été possible également, dans cette même optique, de disposer de la gélatine Neutral Density (ND) ou de la tarlatanne sur les vitres, mais la très grande taille des fenêtres ne nous permettait pas d'y parvenir avec nos moyens. Nous avons d'abord choisi de ré-éclairer l'intérieur avec un Joker Bug 800 en réflexion sur le plafond, et un drap blanc tendu derrière la caméra permettant de déboucher à la face avec les retours du projecteurs et de la lumière du jour. Le contraste était encore trop important.

Nous avons donc finalement placé nos deux 1,2KW HMI aux fenêtres pour profiter de la position du personnage à la fenêtre et reprendre le faisceau de ces deux projecteurs avec des miroirs renvoyés dans un polystyrène à la face pour ramener du niveau. La grande taille du décor et des fenêtres nous ont permis d'avoir le bon angle pour récupérer le faisceau du projecteur. L'absence de projecteur pour créer du niveau à l'intérieur a été possible car le décor était muni de grandes fenêtres qui amenaient déjà un niveau d'éclairage suffisant.

Enfin, nous avons fait l'erreur de négliger le nettoyage des fenêtres, ce qui laisse malheureusement trop entrevoir la présence des projecteurs derrière celles-ci.

PLAN LUMIERE SEQ 1 :



SEQUENCES 2 et 4 :

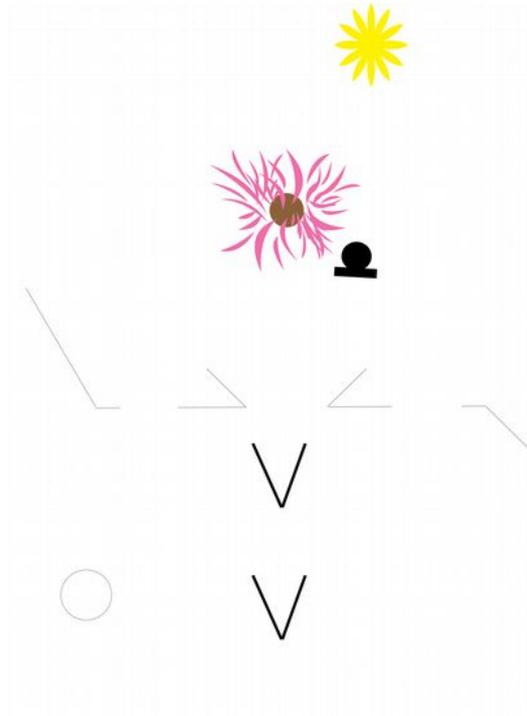


INTENTION : Pour chacune de ces deux séquences, j'avais pour intention de les tourner en prenant en compte les variations de la lumière naturelle. Je souhaitais expérimenter un moment tardif de l'après-midi, et un crépuscule.

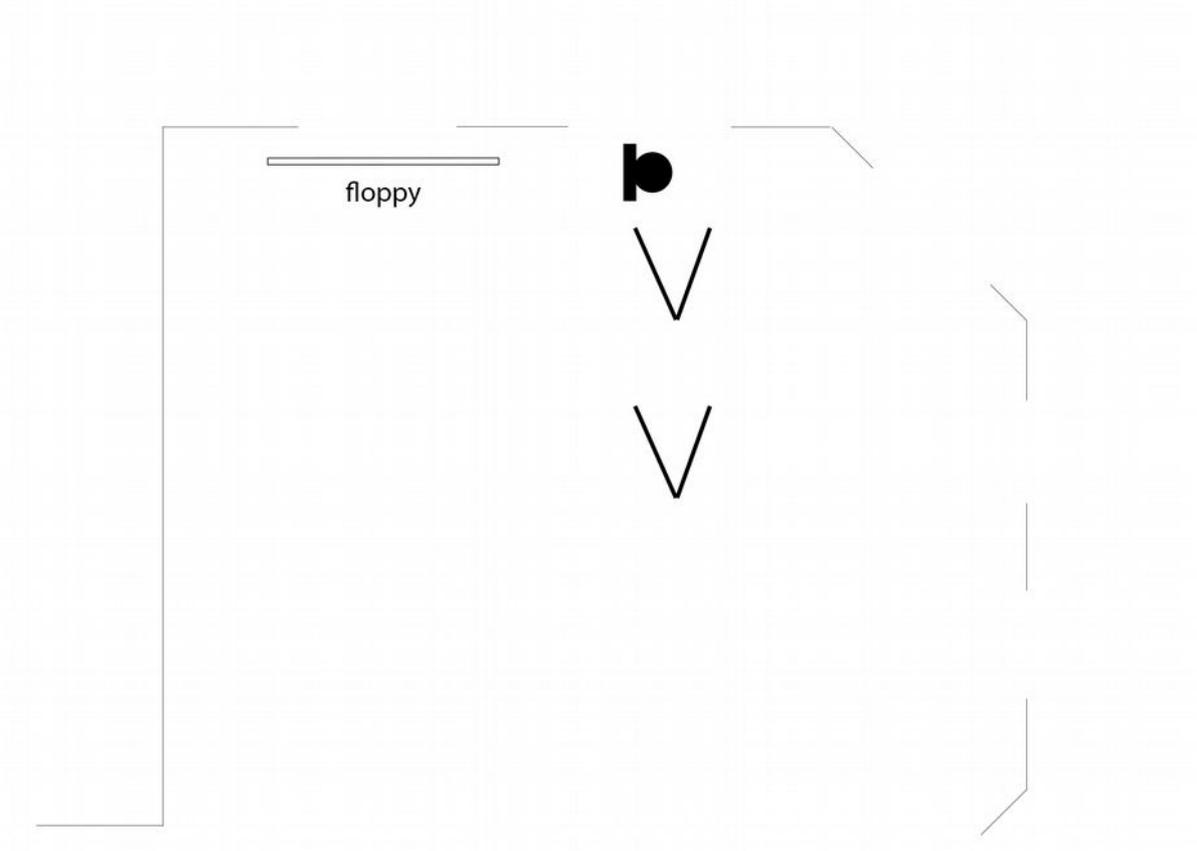
METHODE : Il a d'abord fallut repérer les variations de lumière, notamment la course du soleil. L'application pour smartphones Sun Surveyor (gratuite en version Lite) est d'ailleurs un très bon outil pour savoir exactement la position du soleil.

Dans ces deux séquences j'ai volontairement choisi de n'intervenir que très peu sur la lumière, pour me confronter au contraste naturel. J'ai simplement employé un réflecteur face au soleil rasant, dans la séquence 2. Pour la séquence 4, au crépuscule, j'ai utilisé du bornioli (tissu noir non-réfléchissant) pour masquer les fenêtres hors champ et laisser le personnage dans l'ombre face à la fenêtre. Cette intervention minimaliste a été permise parce que j'avais pu repérer les variations de lumière, mais également parce que je disposais d'une caméra encaissant bien une scène assez contrastée. Il était également important dans la séquence de crépuscule de ne pas cadrer le ciel pour permettre d'ouvrir suffisamment le diaphragme et ne pas avoir un contraste trop élevé.

PLAN LUMIERE SEQ 2 :



PLAN LUMIERE SEQ 4 :



SEQUENCE 3 :



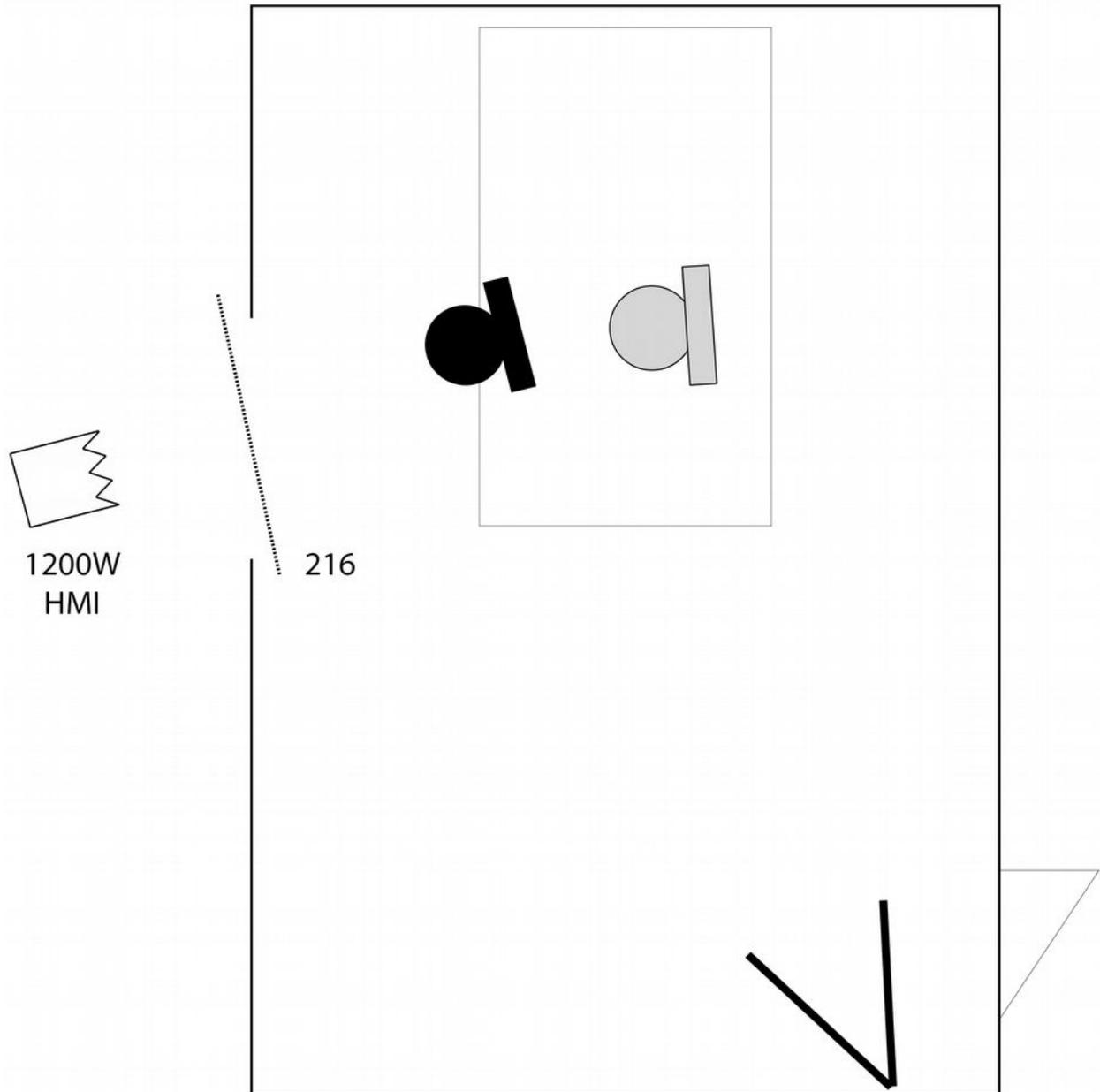
INTENTION : Dans cette séquence j'ai fait le choix de ne pas cadrer la fenêtre, mais de faire sentir sa présence par l'arrivée d'une lumière douce et latérale.

METHODE : Dans cette séquence, la fenêtre n'est pas cadrée, mais elle est un outil essentiel dans la construction de la lumière. En effet, cette ouverture permet un recul nécessaire pour les projecteurs, mais focalise également la lumière en évitant qu'elle ne se répande partout dans le décor. Ce recul a également permis l'utilisation d'un cadre de diffusion (216) placé plusieurs mètres en avant, garantissant une source d'une grande taille, ce qui assure une lumière diffuse. De plus, l'utilisation de mamas (drapeaux en tarlatane pour absorber une partie du faisceau de lumière) à l'intérieur de la pièce a permis d'ajuster l'éclairage des différentes zones du décor.

Comme nous l'avons étudié avec Vermeer au cours du mémoire, l'éclairage en latéral confirme ici son efficacité. Le modelé sur le visage des acteurs est intéressant et leurs ombres sont portées hors du cadre.

La pièce étant munie de murs clairs j'ai pu me dispenser de rattraper l'effet du projecteur à l'extérieur qui réfléchissait suffisamment sur les murs. De plus, la fenêtre étant très grande, nous avons pu profiter du ciel voilé pour offrir du niveau supplémentaire et une ambiance douce. L'avantage de ce genre de situation, est qu'en plaçant toutes les sources de lumière hors du plateau, on laisse un espace privilégié à la mise en scène, et aux comédiens.

PLAN LUMIERE SEQ 3 :



SEQUENCE 5 :



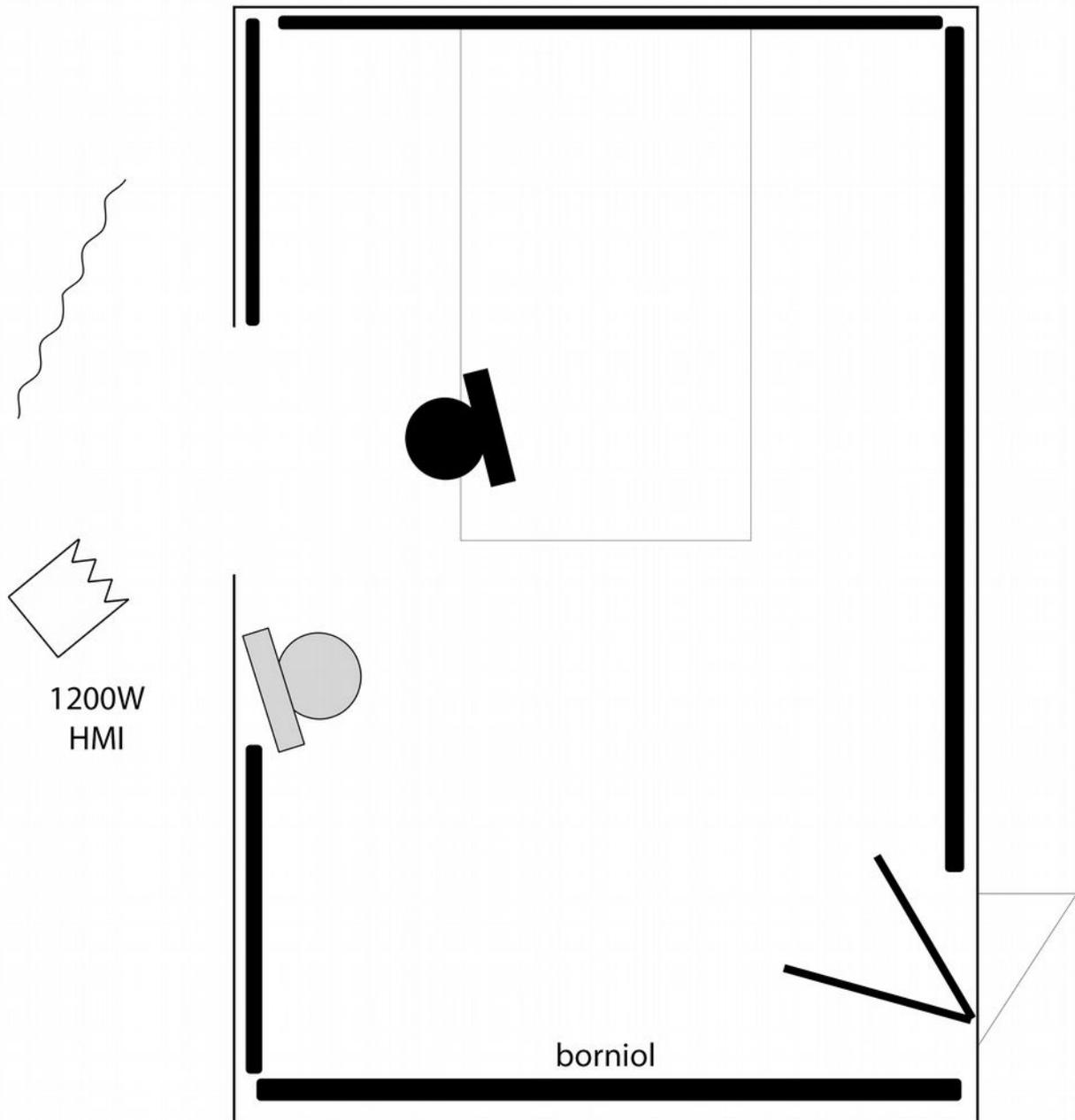
INTENTION : Ici, l'inspiration était clairement celle de la lumière de *Lincoln* par Janusz Kaminski. Il fallait pouvoir mettre en place une image contrastée avec un faisceau de lumière directe transperçant la fenêtre. Le choix des costumes des personnages était particulièrement destiné à cette séquence pour aller dans le sens de cette image contrastée.

METHODE : Pour des questions de mise en scène, j'ai choisi de tourner cette séquence au même endroit que la séquence 3 (ci-dessus). Un œil averti verra déjà les multiples complications auxquelles nous avons été confrontés, notamment à cause des murs trop clairs.

Nous avons déjà placé du borniol sur les murs hors-champ pour éviter les réflexions du projecteur (1,2 KW HMI) sur les murs clairs, afin de garder une certaine pénombre à l'intérieur. Il a finalement été nécessaire de tendre du borniol dans l'ensemble de la pièce, et d'en recouvrir même les murs dans le champ afin que le faisceau de lumière se matérialise sur une surface foncée. En effet, quand la lumière venait seulement éclairer la fumée et que les murs étaient clairs, le faisceau ne se détachait pas, par absence de contraste. Il aurait fallu, pour réussir parfaitement cet effet, pouvoir peindre les murs dans une teinte sombre. J'ai donc regretté l'absence d'une équipe de décorateurs, et de moyens plus importants, mais cela a confirmé l'idée que j'avais déjà bien admise que la lumière doit travailler en corrélation avec le décor.

Enfin, pour que la fenêtre apparaisse comme une masse complètement blanche, nous avons dû disposer un drap blanc à l'extérieur en arrière-plan, qui était éclairé par la lumière du jour. Il n'était pas possible d'utiliser un matériau diffusant directement sur la fenêtre, car je souhaitais maintenir un faisceau directif à travers la fumée.

PLAN LUMIERE SEQ 5 :



SEQUENCE 6 :



INTENTION : Enfin, pour cette dernière séquence, je voulais profiter de l'ombre des croisées pour accentuer le sentiment d'enfermement du personnage, et me confronter à un éclairage de nuit.

METHODE : J'ai disposé un projecteur (1,2 KW HMI) à l'extérieur assez haut et assez loin de la fenêtre pour projeter l'ombre des croisées à l'endroit où était assise la comédienne. J'ai ensuite profité du couloir pour placer des effets de lumière latérale pour animer l'arrière-plan. Cependant, le manque de puissance électrique m'a quelque peu contraint sur cette séquence. Il aurait fallu pouvoir disposer d'un niveau global qui fait défaut ici. S'il a été possible de rattraper le faisceau du 1200 HMI avec un jeu de miroir arrivant dans un polystyrène placé à la face, le couloir reste lui beaucoup trop sombre.

Peut-être aurait-il été judicieux de retirer un des effets en arrière-plan pour plutôt éclairer le mur du couloir faisant l'angle qui occupe une grande partie du cadre. Cela aurait peut-être pu donner la profondeur que je cherchais avec ces effets, en donnant idée de la longueur du couloir qui peut sembler trop éteint.

Ce défaut a au moins le bénéfice de maintenir l'attention sur le personnage dans la lumière, tout en gardant une profondeur intéressante dans le cadre.

PLAN LUMIERE SEQ 6 :

