



ENS Louis-Lumière

La Cité de 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-2

Spécialité Cinéma, promotion 2021-2024 - Soutenance de juin 2024

L'enjeu du cadre dans l'expression sensible du temps

Quitterie Huchet

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Et ses rides dansèrent

Directeur.trices de mémoire internes : Jean-Marc FABRE (Directeur de la photographie) et Giusy PISANO (Professeure des Universités à l'ENS Louis- Lumière)

Directrice de mémoire externe : Lucie BAUDINAUD (Directrice de la photographie)

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (Professeure des Universités à l'ENS)

Remerciements

Je remercie tout d'abord Lucie Baudinaud qui a très gentiment accepté de rejoindre ce travail. Je ne peux que lui être reconnaissante pour ses précieuses remarques et sa bienveillance lors de l'écriture du mémoire et de la préparation de notre film.

Je remercie également Giusy Pisano et Jean-Marc Fabre pour leurs conseils sans faille et leur soutien tout au long de la rédaction. Merci d'avoir rendu cette école plus agréable et merci pour votre attachement à notre apprentissage et notre épanouissement futur.

Merci à l'équipe incroyable du film sans qui rien n'aurait été possible, et en particulier à Esther, Pif, Charlie, Gwen, Colin, Emma, Julie et Hector pour leur patience et leur aide. Je voudrais spécialement remercier Mina pour sa confiance dès le début de l'écriture pour ce projet intime et ambitieux. Pour les heures passées ensemble à échanger sur nos souvenirs et nos désirs d'images. Merci de m'avoir fait découvrir les films de Thierry de Mey et d'avoir toujours été un soutien durant ces trois dernières années. Merci à Alexis Kavyrchine et Balthazar Lab pour leur discussion autour de la préparation du film.

Des remerciements tout particuliers à Laurent Stehlin pour sa générosité et son dévouement tout au long de ces années passées à l'école.

Je tiens aussi à remercier :

David Faroult, qui m'a accompagné aux balbutiements de ma recherche, et dont ses remarques se sont révélées d'une vraie aide tout au long de mon écriture.

Arri France et plus particulièrement Thibaut Ribéreau-Gayon pour les généreux prêts de matériel ayant rendu possible le tournage de notre film.

Ariane pour nos discussions entre Hvar, Rome ou Paris. Pour tes relectures et ton enthousiasme. Charlie qui a lu avec intransigeance et soin mon mémoire et dont les retours se sont avérés d'une grande qualité. Merci d'avoir rendu ces derniers mois d'écriture un peu plus sérieux. Merci à Marion, Albane et Salomé d'être des personnes si inspirantes, et merci pour leur aide précieuse.

Ma mère pour ses encouragements et ses fastidieuses relectures qu'elle m'a toujours accordées de bon cœur.

Benoît Delhomme d'avoir accepté notre invitation au ciné-club et de m'avoir fait découvrir *Et là bas quelle heure est-il ?*.

Ma promotion, pour ces années d'études qui furent des plus enrichissantes.

Résumé

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation ayant pour ambition de développer certaines idées autour d'un enjeu pratique et esthétique : penser la mise en scène du temps avec le cadrage. En partant de l'élaboration de ma partie pratique du mémoire, un court métrage intitulé *Et ses rides dansèrent*, cette étude cherche à analyser les différents choix techniques et esthétiques à l'image élaborés pour le film. En les confrontant à l'analyse de trois longs-métrages, je me suis interrogée sur les raisons pour lesquelles certaines œuvres ont marqué mon intérêt dans une expérience particulière du temps. Ce travail propose d'analyser comment le cadre peut rendre compte du temps comme d'une expérience sensible et singulière pour le spectateur à partir de l'espace qu'il organise.

Mots-clés

Temps - Espace - Mouvements de caméra - Immobilité - Cadre - Composition - Durée - Rythme

Abstract

This thesis follows a research-creation process whose ambition is to develop certain ideas regarding a practical and aesthetic issue: thinking staging of time through framing. Starting with the elaboration of my practical part of the thesis, a short film entitled *Et ses rides dansèrent*, this study seeks to analyze various technical and aesthetic choices made for the film. By confronting them with the analysis of three features, I wondered why certain works marked my interest in a particular experience of time. The aim of this work is to analyze how the frame can account for time as a sensitive and singular experience for the viewer, based on the space it organizes.

Keywords

Time - Space - Camera movements - Stillness - Frame - Composition - Duration - Rhythm

Sommaire

Résumé	3
<i>Mots-clés</i>	
Abstract	3
<i>Keywords</i>	
Introduction	6
Partie I : L'organisation de l'espace par le cadre	11
Chapitre 1 : Perception de l'espace quant au choix de composition	14
a) Approche de l'espace	14
b) Les outils de composition pour sculpter l'espace	20
Chapitre 2 : L'espace mis en mouvement par la caméra	34
a) Perception spatiale du plan en mouvement	34
b) « Corporéité » virtuelle du mouvement	36
c) Mouvement d'arrachement à l'espace	43
Chapitre 3 : Plasticité spatiale du plan fixe	50
a) Autonomie perceptive	50
b) Investir le regard	51
c) La machine -caméra : mise à distance	55
Partie II : De l'espace au temps	60
Chapitre 1 : Quand l'espace devient temps	62
a) Le cinéma affirme une temporalité propre	62
b) Une temporalité propre n'est pas une temporalité sensible	65
Chapitre 2 : L'expression du temps	72
a) Le plan comme unité de mesure du temps	72
b) Le temps rompu au sein du plan	74
Partie III : Le temps sensible	80
Chapitre 1 : L'année dernière à Marienbad : la temporalité du souvenir	82
a) Un modèle temporel sous forme de boucles visuelles et sonores	82
b) Point d'indiscernabilité : la construction d'un temps mental	83
c) Perception instable du souvenir par la discontinuité du temps	86
Chapitre 2 : Faces : un temps similaire au nôtre et à l'instant présent	90
a) Implication des spectateur.ices dans l'espace	90
b) L'affectivité de la caméra épaulée	91
c) Illusion d'un temps réel	94

Chapitre 3 : Et là bas quelle heure est-il ? : le temps infini	96
a) Paris et Tapei dans un rythme cyclique	96
b) Le temps habitable	99
c) Vers une remise en cause de l'illustration dramatique du récit	101
Chapitre 4 : Retour sur la partie pratique : Et ses rides dansèrent	103
a) Le temps de la mémoire confuse	103
b) Le temps du corps en mouvement.....	107
Conclusion	111
Filmographie	116
Bibliographie.....	117
Table des illustrations	120
Annexes	122
CV.....	123
Dossier de partie pratique du mémoire	124

Introduction

Souvent, j'ai relégué la question du temps ressenti au cinéma à une dynamique de montage. Or, le temps éprouvé par les spectateur.ices ne se limite pas à la durée effective d'un plan à l'écran. Le temps comme matière sensible dépend aussi d'une multitude de paramètres esthétiques : temps de la narration, rythme des plans ou articulation du montage son et image. Les choix esthétiques et techniques lors d'un tournage ont une influence majeure sur la perception temporelle éprouvée devant le film. Choisir un travelling, un plan épaule ou l'immobilité totale de la caméra organise l'espace du cadre et influence la perception des spectateur.ices quant à l'écoulement du temps. À partir de là, il m'a donc fallu repenser la fabrication d'images dans son dialogue avec le temps et sa relation avec le public comme partie fondamentale du film.

Cette recherche vise à étudier les variations des mouvements du cadre comme capables d'engendrer des perceptions temporelles sensibles chez les spectateur.ices. Analyser en profondeur certains choix techniques et esthétiques permet de mieux comprendre en quoi le cadre, parmi les enjeux du film, peut être déterminant dans ce qu'il donne à ressentir et à penser du temps de la narration.

Bien évidemment, l'idée n'est pas de donner une place prépondérante au cadre alors même que le temps éprouvé par les spectateur.ices est bien souvent déterminé au départ par des enjeux de scénario. De nombreux paramètres esthétiques entrent en compte et il s'agira surtout de préciser comment le cadre peut contribuer à l'émergence de cette perception sensible du temps dans une œuvre.

S'interroger sur les continuités et ruptures temporelles et rechercher comment un plan nous immerge dans une temporalité particulière me semble pertinent pour penser la fabrication d'une image. Si je m'intéresse au temps éprouvé face aux films, c'est parce qu'il prend en charge l'expression d'un certain rapport irréductible au langage articulé. Traduire au cadre un temps confus, effréné, rompu, empreint de nostalgie, c'est quelque chose qui m'anime depuis longtemps dans ma recherche d'images. En tant qu'aspirante cheffe opératrice, l'articulation des temporalités ressenties à partir des choix de cadre, de mouvement et de

rythme, est une réflexion importante pour comprendre comment raconter une histoire au cinéma.

Si le rapport aux mouvements du temps et aux espaces cadrés a une place importante dans ma pratique, cette envie s'est affinée à la découverte de cinéastes proposant une approche du temps spécifique (Chantal Akerman, John Cassavetes, Bruno Dumont, Alain Resnais, Andreï Tarkovski, Tsai Ming-liang ou Andreï Zviaguintsev en sont quelques exemples). Ce qui m'a particulièrement intéressé est le rapport à la temporalité que déploient ces œuvres : le temps y subit une dynamique constante de contraction, de dilatation, de suspension dont je fais l'expérience au visionnage.

Depuis mon BTS Audiovisuel en option image jusqu'à mes études à l'ENS Louis-Lumière, j'ai souvent été confrontée à des questions autour de l'espace cadré par la caméra et la façon qu'a celle-ci de le transformer. S'il est possible de privilégier une réflexion sur l'espace, il me paraît plus difficile de la penser en excluant complètement la question du temps. Notre perception du temps s'effectue dans un champ spatial et notre perception de l'espace s'accomplit dans un flux temporel. Il semble qu'au cinéma, nous ne pouvons pas considérer l'espace et le temps comme deux entités séparées, mais bien liées dans l'expérience que nous en faisons. En effet, dans le dispositif cinématographique, le temps et l'espace sont donnés ensemble. Pourtant, cet aspect m'a paru insuffisamment évoqué au cours de mon cursus. C'est pourquoi il m'a semblé enrichissant de faire du temps le cœur d'une réflexion sur l'image.

Cette question autour des rapports entre le temps et l'espace au cinéma n'est pas inédite. On la retrouve chez certains auteurs comme André Bazin, Jean Mitry, Andreï Tarkovski, Yvette Biró ou Gilles Deleuze, par exemple¹. Les différentes ressources et analyses sur le sujet se sont manifestées dans différentes directions, même si les études universitaires semblent souvent se limiter à aborder le temps par rapport à la narration ou à la rythmique du montage. En effet, il m'a paru que peu d'études questionnent spécifiquement les enjeux du cadre dans l'échange avec le temps vécu par les spectateur.ices.

¹ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Éditions du Cerf, 1985 ; MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), Édition du Cerf, Paris, France, 2001 ; TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé* (1989), Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014 ; BIRÓ Yvette, *Le Temps au cinéma*. Lyon, Aléas, 2007. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma, tome 2*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

Pourtant, au cinéma, tout plan instaure une certaine durée en prise avec l'espace représenté. Se questionner sur l'espace me semble donc cruciale pour analyser la perception du temps que j'ai devant les films. De cette interrogation large, je limiterai mon étude à la composition des cadres. Le cadre organise plusieurs éléments comme le placement des comédien.nes, la couleur, la lumière, le décor, les costumes... Si je choisis d'axer mon questionnement sur le cadrage, c'est parce que celui-ci dispose les actions à l'intérieur du champ et il me semble que c'est notamment à travers des questions de découpage et de rythme, dans et entre les plans, qu'une prise de conscience du temps peut émaner. L'idée n'est pas de séparer cadre et lumière ou cadre et choix liés à la direction artistique du film, mais d'analyser ces éléments à partir d'un cadre donné. Bien que le son (musiques, dialogues, ambiances...) joue un rôle prépondérant dans la construction de l'espace filmique², en particulier pour la distribution du champ et du hors-champ, je me concentrerai sur l'espace qui provient de l'ordre du visuel. Les usages explorés seront donc majoritairement des procédés rattachés au cadrage optique, bien qu'ils soient mis en relation avec d'autres éléments esthétiques propres au film.

En tissant des liens entre l'analyse de films et la fabrication de l'image, du point de vue de la direction de la photographie, cette recherche veut questionner les choix de découpage, de dispositifs, de points de vue inhérents à la création visuelle d'une histoire.

Corpus d'analyse

À travers un corpus restreint à trois films, je souhaite étudier les possibilités filmiques permettant des échanges entre les temporalités propres aux films et celles vécues par les spectateur.ices.

Quand un personnage se met à la recherche d'un instant vécu ou d'une sensation éprouvée par le souvenir, le temps prend la forme d'un alliage spécifique entre passé et présent. Le film *L'année dernière à Marienbad* (1961), réalisé par Alain Resnais et écrit par Alain Robbe-Grillet, rend compte d'un temps mémoriel. Dirigées à l'image par Sacha Vierny et cadrées par Philippe Brun, les compositions visuelles interrogent spécifiquement le rapport entre images et temps de l'esprit.

² Sur l'expression du phénomène temporel au cinéma par le son, voir le mémoire de MAHEU, Michel. *Le temps au cinéma exprimé par le son*, Montréal, Université du Québec, 2013.

À l'inverse de ce cinéma qui a pu être qualifié de « cérébral », des réalisateurs comme John Cassavetes font du corps le moteur de la temporalité du film. En partie grâce à la caméra impétueuse du directeur de la photographie Al Ruban et du cadreur George Sims, les élans des personnages dans *Faces* (1968) vont permettre au temps de s'affirmer comme celui du geste, celui de l'instant présent.

Enfin, la rencontre avec le directeur de la photographie Benoît Delhomme lors du ciné-club de l'école pour le film *Et là-bas, quelle heure est-il ?* (2001), m'a rendue sensible au passage du temps via l'usage de plans longs où l'immobilité de la caméra ne reconfigure pas complètement l'intégralité du champ visuel. Dans ce film réalisé par Tsai Ming-liang, l'épreuve de la durée instaure un temps suspendu, lequel autorise aux spectateur.ices la possibilité de s'imprégner de l'espace dans l'image pour raconter le rapport des personnages au monde qui les entoure.

Parmi ces trois films, il apparaît que le passage du temps joue un rôle déterminant à la fois dans le récit, mais également en tant que problème de cinéma à partir duquel les cinéastes développent leur style respectif. La narration refuse une chronologie linéaire claire et continue au profit d'un temps variable. Les scènes ne sont plus situées à une place chronologique précise et le rapport des corps à l'espace et au temps est au cœur de leurs propositions visuelles et sonores. Ce corpus est établi pour le caractère éclectique des narrations que proposent ces films autour du temps. Leurs ressemblances et divergences permettront d'identifier des procédés de mise en scène variés qui permettent l'émergence d'un temps sensible. Avec des dispositifs de cadrage radicalement différents, ces trois films m'animent dans ma recherche, car ils permettent de questionner le rapport au temps à travers trois outils que sont le travelling, le plan épaule et le plan fixe.

Je suppose qu'au temps du récit, il est possible de concevoir un temps sensible aux spectateur.ices. Ce temps échappe à l'histoire, même s'il a été modulé au sein de celle-ci. Ainsi, je vais me demander comment le cadre peut rendre compte du temps de la narration³ comme d'une expérience sensible pour le. la spectateur.ice à partir de l'espace qu'il organise.

³ Le temps de la narration est ici entendu comme impliquant le temps vécu par les personnages, le temps chronologique du récit et le temps construit par les cinéastes à travers la mise en scène.

Je tenterai de donner des pistes de réponse en questionnant le rapport au temps qu'entretiennent les films et leurs images. On comprendra au fil de la lecture que ce projet ne tente nullement d'étudier de manière exhaustive les différents enjeux du rapport entre le cadrage et son influence sur l'espace et le temps, mais d'analyser quelques-unes de ses possibilités à travers le choix de certains extraits de film.

En partant de l'élaboration du projet de la partie pratique du mémoire, un court métrage intitulé *Et ses rides dansèrent*, réalisé par Mina Bonduelle, cette étude cherche à mettre en perspective le rapport entre la perception du temps et la plasticité spatiale permise par le cadre. Mon expérience en tant que cheffe opératrice sur ce film sera ainsi évoquée afin de confronter les liens, mais aussi les disjonctions, entre les fabrications d'image dans le but de guider la recherche. Au cours de cet écrit, il s'agira de revenir sur les choix de préparation, de tournage et de post-production pour étayer mes questionnements théoriques.

Ce mémoire est structuré en trois parties. Pour répondre à l'hypothèse selon laquelle le cadre peut participer à l'émergence d'un temps sensible, il faudra revenir préalablement sur la notion d'espace cinématographique. Après s'être interrogé sur l'organisation de cet espace vis-à-vis du cadre, il s'agira, dans un second temps, de comprendre par quel moyen il peut faire émerger une considération sur le temps. Enfin, la dernière partie sera consacrée à analyser comment la dimension spatiale donne à ressentir et à penser le temps de la narration. C'est à partir des œuvres du corpus et de la partie pratique que je tenterai de comprendre comment l'émergence d'une expérience sensible du temps est rendue possible.

Partie I : L'organisation de l'espace par le cadre

Introduction

En retrouvant différents projets passés, j'ai pris conscience que la question du temps irriguait un nombre important de mes travaux visuels. Temporalité non chronologique, jeux sur différents rythmes, poids des souvenirs dans le présent... Savoir quelle temporalité peut être rendue prégnante à travers les choix de compositions et de dispositifs était une question que je n'avais pas encore formulée consciemment. Diverses expériences récentes m'ont confronté à des scénarios faisant du temps une part éminemment importante de la mise en scène. J'ai alors regardé sous un autre angle les choix de composition, de mouvement pour accorder une attention plus accrue au temps éprouvé devant les plans. Ainsi, j'ai commencé à saisir la filiation inévitable entre la réflexion sur l'espace et sur le temps au sein du travail d'opérateur.ice.

Cette année, le tournage de la partie pratique de mémoire m'a donné l'occasion de me pencher sur ces vastes questionnements autour du temps et du rythme inhérent aux images. La partie pratique prend la forme d'un court métrage intitulé *Et ses rides dansèrent*. Mon expérience comme cheffe opératrice sur le film m'a permis de confronter mes hypothèses théoriques dans une approche pratique. *Et ses rides dansèrent* est un court-métrage où l'on suit l'histoire d'une dame âgée, interprétée par Geneviève Emanuelli, au quotidien, dans l'enceinte de son appartement. Sa tête commence à la quitter, mais son corps demeure bien présent. Il s'agissait pour nous, de retranscrire ses émotions en tenant compte de sa propre perception du temps, troublée par une pathologie de la mémoire. Le corps du personnage, dans ses gestes, porte en lui un passé, une conscience de l'espace vécu et un désir de renouer avec une temporalité intime, à travers le mouvement dansé. Le film est avant tout une sorte de laboratoire de mise en scène autour du portrait de Jeanne pour étayer le mémoire de fin d'études de la réalisatrice et le mien. La problématique du mémoire de la réalisatrice étant : *comment filmer la danse lorsqu'elle raconte avec le cinéma ?* Animées par la volonté de rendre justice au temps de la danse et d'offrir la possibilité de se saisir de l'espace qu'habite l'autre, nous avons inévitablement été soumises à la question de l'espace filmé par la caméra et de l'espace cinématographique, à partir duquel est perçu le film. Où doit-on se placer dans le décor pour cadrer le mouvement dansé ? Comment le corps vit-il dans le champ et sur quelle durée ? Quel angle, échelle, distance choisir ? Comment est ressentie la danse dans cet

espace cinématographique stable, déployé à distance et soumis au regard des spectateur.ices ?

Si notre film comporte de nombreux plans fixes, c'est parce qu'il nous a semblé nécessaire de creuser un certain « vide » dans le corps du film. Un vide qui permet de faire exister l'espace, pour en imprégner les spectateur.ices. Le cadre est figé, immuable. Les rituels du quotidien y sont rythmés par une inlassable répétition des gestes et des compositions. Ces plans sont travaillés dans leur durée ainsi que dans la profondeur de l'image. Chaque plan s'organise selon un rythme précis et chorégraphié, où le personnage de Jeanne y trouve un mouvement et une trajectoire qui lui sont propres. Mais que met en jeu le plan fixe dans notre compréhension de l'espace ?

Au cours du film, la fixité de l'appareil cesse au profit de mouvements de caméra. Nous avons voulu utiliser le mouvement pour filmer certaines séquences où la gestuelle du quotidien se mêle à la chorégraphie. Au même titre que Jeanne, les spectateur.ices prennent conscience de la prépondérance de la danse autour d'elles et d'eux. Le mouvement dansé se donne à percevoir, dans chaque geste, chaque déplacement, chaque posture. Comme le mouvement entoure le personnage, il nous a semblé indispensable que la caméra adopte aussi un mouvement pour elle-même. Quand bien même il y a un mouvement, celui-ci est toujours dépendant du dispositif technique envisagé. Alors, pourquoi choisir un travelling sur chariot ? Une caméra à l'épaule ? Un steadycam ? Qu'est-ce que le public éprouve face à ces différents dispositifs ? Comment investir le corps des spectateur.ices dans l'espace en mouvement et quelle perception est mise en jeu ?

Dans cette partie, il convient de s'interroger sur le cadrage dans sa faculté à influencer notre perception. Comment le cadre engage notre corps de spectateur.ices dans l'espace cinématographique ? Dans un premier chapitre, je vais revenir sur la définition de l'espace, avant de comprendre comment certains outils de base de la composition d'une image peuvent organiser notre perception spatiale. Dans un second temps, je souhaite parler de l'espace mis en mouvement par la caméra mobile. Enfin, dans un dernier chapitre, il s'agira de comprendre comment les images sont éprouvées par le public lorsque le cadre est fixe.

Chapitre 1 : Perception de l'espace quant au choix de composition

a) Approche de l'espace

La spatialité offerte par la caméra présente un rapport parfois complexe entre l'appareil d'enregistrement, les corps filmés et/ou les espaces représentés. Pour étudier ces rapports et comprendre les espaces au sein desquels la caméra opère, la notion d'espace cinématographique apparaît importante à définir. Cette notion est vue comme un outil pour comprendre nos ressentis face aux images et ce qu'ils impliquent quant à perception du temps.

Pour se poser la question du cadre dans sa spatialité, il est nécessaire de se demander où et comment la caméra bouge, et quels espaces sont ainsi créés. Autrement dit, il faut lier la question du mouvement caméra à celle de l'espace cinématographique et chercher à comprendre ce que l'une nous apprend de l'autre.

Partons d'un exemple concret pour tenter de comprendre de quel espace je souhaite parler dans cette recherche. *Et là-bas, quelle heure est-il ?* réalisé en 2001 par Tsai Ming-liang constitue le cinquième long métrage du réalisateur taïwanais, lequel est familier d'un système formel fait de longs plans-séquences fixes et souvent mutiques. L'histoire est celle de Hsiao-Kang, un vendeur de montres dans les rues de Taipei. Quelques jours après le décès de son père, il rencontre une jeune femme, Shiang-Chyi, qui part le lendemain pour Paris. Les plans sont fixes, du début jusqu'à la fin. Ils témoignent d'une durée relativement longue, une durée qui semble nécessaire pour que les protagonistes puissent franchir une étape de leur deuil.

Prenons les deux premiers plans du film, soit les deux séquences inaugurales, pour explorer l'espace dans lequel il nous immerge. Les deux premiers plans sont fixes, le premier dure trois minutes quarante secondes et le second, cinquante secondes.

Dans le premier plan, on découvre un intérieur d'appartement : une cuisine dans le fond et au premier plan, une chaise disposée à côté d'une table. Un homme se distingue dans la cuisine,

au fond à gauche de l'image. Il vient s'asseoir sur la chaise au premier plan, y dépose une assiette de raviolis avant de sortir une cigarette de son paquet. Il fume sa cigarette. Puis, il va se placer devant l'ouverture d'une porte pour appeler son fils, une seule fois, avant de se rasseoir sur la chaise. Il se relève et se dirige cette fois dans le fond de la pièce pour sortir sur la terrasse extérieure. Il continue de fumer à l'arrière-plan. Puis, changement de plan, on retrouve un jeune homme assis à l'arrière d'une voiture, une urne funéraire enveloppée d'un tissu orange dans les mains. Il s'adresse à son père, à l'urne qu'il tient sur ses genoux. Il traverse un tunnel, des voitures dépassent celle dans laquelle il est. La voiture ainsi que l'appareil filmique vibrent légèrement.



Figure 1 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Ces deux plans apparaissent suffisants pour tirer quelques remarques quant à la transformation subie par l'environnement dans la construction de cet espace filmique. En partant de l'espace visible représenté par le film, nous pouvons déjà nous demander comment la caméra circule ?

Dans le premier plan, on a une caméra fixe. L'espace architectural de l'appartement est immobile. En revanche, le mouvement apparaît par le corps du personnage parcourant les différentes strates de la profondeur de l'image à mesure qu'il se rapproche ou s'éloigne de la caméra. L'intérieur de l'appartement est lui-même compartimenté suivant un jeu parmi les différents plans : entre les ouvertures menant sur le lointain et le mur au premier plan qui délimite la spatialité de la pièce sur la moitié droite de l'image. Notre regard est ainsi amené à

lire le plan comme un tableau, au sein duquel le dévoilement du récit est porté par les éléments de la composition et par leur répartition selon la perspective de l'espace.

À l'intérieur du second plan, la fixité de la caméra est déjà plus ambiguë, car l'appareil est situé dans une voiture en mouvement. Le plan est fixe à l'intérieur de l'habitacle. Néanmoins, il est mouvant par rapport à l'extérieur. S'agit-il d'un mouvement de caméra par rapport au fond du plan, ou bien d'un plan fixe sur les personnages avec un décor mouvant ? On voit déjà là le relativisme auquel nous sommes confrontés pour définir le mouvement de caméra. L'apparition d'un changement seulement partiel de l'environnement m'invite à penser que seuls certains éléments changeants sont en mouvement. Il faudrait effectivement que l'on perçoive une transformation du champ visuel dans sa totalité pour véritablement conclure que c'est l'appareil filmique qui se déplace. Or, ici, l'apparence du véhicule, dans lequel la caméra se trouve, reste inchangé.

Par rapport au plan précédent, ce cadre amène une nouvelle prise en compte de l'espace, une nouvelle composition pour les spectateur.ices. Le défilement du mouvement à l'extérieur de la voiture et l'immobilité du personnage inscrit une donne perceptive différente qui présente un autre rapport entre les personnages et leurs environnements.



Fig. 2 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Si ces mouvements nous permettent d'apprécier certaines transformations dans l'espace cinématographique, nous pouvons nous demander quels espaces ils créent ?

Espace inscrit dans le corps du film

Dans *L'organisation de l'espace dans Faust de Murnau*⁴, Eric Rohmer classe l'espace selon trois catégories :

⁴ ROHMER, Eric, *L'Organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau* (1977), Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.

- l'espace pictural, relatif à la photographie, lequel relève de la représentation du monde extérieur par l'agencement de la lumière, du dessin et des formes ;
- l'espace architectural, lequel s'appuie sur l'idée du décor, de sorte que les lieux, objets, accessoires, costumes sont les éléments principaux de cet espace ;
- L'espace filmique, lié au mouvement du motif filmé et au mouvement de l'appareil. Le mouvement du motif filmé est celui de la figure dans le champ visuel. Quant au mouvement de l'appareil, il peut être organisé sous deux types. D'une part, un mouvement d'appareil est continu s'il est produit par le déplacement de la caméra comme le travelling ou panoramique ; d'autre part, il va être qualifié de discontinu s'il est rattaché au découpage et au montage qui lient les plans.

En partant de ces catégorisations selon Rohmer, on pourrait analyser les plans de Tsai Ming-liang à partir de ces distinctions. Cependant, j'ai l'intuition que les espaces présents dans ces deux plans ne se limitent pas à des espaces purement visuels. L'espace dont j'ai envie de parler est avant tout sensible avant d'être intelligible. Dit autrement, l'espace formé par le cadre des deux plans dans le film de Tsai Ming-liang a d'abord un impact sensoriel sur mon corps de spectatrice avant même que je conscientise le contenu représentatif du plan. De même, pour revenir sur la partie pratique de mémoire, il me semble qu'il y a peut-être un espace à partir duquel le temps vécu par le personnage de Jeanne, et le temps éprouvé de façon indirecte par les spectateur.ices peuvent être appréhendés ensemble. Seulement, il s'avère que l'espace chez Rohmer est pensé exclusivement en termes de représentation optique. J'ai le sentiment que l'espace matérialisé par le cadre permet d'engager les spectateur.ices dans une expérience plus profonde. Expérience qui prendrait en compte la place et l'expérience perceptive.

Je me suis donc penchée vers les questionnements d'André Gardies dans *L'Espace au cinéma*⁵. Du postulat selon lequel l'espace cinématographique se doit de représenter un espace « objectif » chez Rohmer, on passe avec Gardies, à une approche capable de rendre compte de notions s'affranchissant d'un espace purement physique et géographique.

⁵ GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993.

Le travail d'André Gardies se base sur une perspective semio-narratologique dans laquelle il opère une distinction de quatre types d'espace liés au cinéma :

- l'espace cinématographique, celui de la salle de cinéma ou des différents environnements contenant des écrans, dans lequel se trouve immergé.e le.la spectateur.ice et lui permet de recevoir le film ;
- l'espace diégétique, celui que construit le.la spectateur.ice, par la mobilité de son œil et du pouvoir ordonnateur du regard, à partir des données filmiques que la projection lui fournit. Il est propre au niveau du texte filmique et à celui de l'activité des spectateur.ices. Il est le plus proche d'une géographicité du cinéma⁶, comme un contexte d'unités spatiales tenu à distance qui permet la disposition de l'action ;
- l'espace narratif en lien avec les sujets, les personnages, lesquels instaurent une relation d'échange : l'« histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace »⁷. L'espace narratif est un cadre pour l'action ;
- l'espace du.de la spectateur.ice, celui de la spatialité produite par les choix de communication qu'opère le film en direction du public.

Ce travail de Gardies permet d'entrevoir l'espace comme matière propre à l'organisation du récit. Ce qui retient son attention, c'est avant tout ce que l'espace autorise en matière de situations dramatiques⁸ et, il me semble que le ressenti sensible des spectateur.ices n'est pas essentiel à sa compréhension de l'espace. L'espace y est le lieu de développement d'enjeux esthétiques et dramaturgiques, mais n'est pas considéré pour lui-même en tant qu'enjeu dynamique nous engageant dans le film.

Espace proprioceptif

C'est donc du côté d'Antoine Gaudin⁹ que je me suis tournée pour tenter de caractériser cet autre espace qu'il me paraît important d'inclure au cœur de la recherche. L'espace chez

⁶ Terme employé par Jacques Levy pour désigner le caractère de ce qui est géographique, de ce qui relève de la géographie comme science sociale. La géographicité d'un objet définit la possibilité de l'étudier en géographe, c'est-à-dire sur le plan des rapports entre les sociétés et leurs espaces. *Géoconfluence, géographicité*, 2023, URL : <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/> ; LEVY Jacques, « *De l'espace au cinéma* », Paris, Armand Colin, *Annales de géographie*, n°694, 2013, p. 689-711

⁷ L' « homme » étant ici entendu comme personnage du film. GARDIES, André. *L'espace au cinéma*, op.cit. p.143

⁸ « C'est à dire, pour être plus précis, qu'il s'agira moins du cinéma dans sa totalité que du cinéma qui raconte. [...] En ce sens, la formulation la plus exacte serait celle-ci : « l'espace dans le récit filmique », [...] ». Ibid. p.10

⁹ GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

Gaudin n'est plus seulement considéré comme un décor, comme cadre pour l'action, ni comme relevant d'un système d'opération mentale, mais comme un *phénomène*, lequel engage notre corps de spectateur.ices dans la réception.

En partant d'une approche phénoménologique¹⁰ de l'espace cinématographique, Antoine Gaudin met l'accent sur l'espace *proprioceptif*. Un terme qu'il emprunte au physiologiste Charles Scott Sherrington pour désigner l'ensemble des mécanismes sensoriels impliqués dans la perception de notre corps en relation avec notre situation dans l'espace¹¹. En effet, les caractéristiques du dispositif cinématographique permettent une expérience de configuration spécifique à notre sensibilité corporelle mobilisée dans la perception de l'espace. Le cinéma réalise, non pas une duplication, mais une substitution de notre espace sensoriel¹².

L'espace optique peut être qualifié comme directement lié à l'espace inscrit dans le corps du film, à un espace *en situation*. L'espace proprioceptif fait le lien entre cet espace optique inscrit dans le film et un espace *perçu*, c'est-à-dire l'espace représenté par le film dans un rapport d'identification à la projection¹³. Cette définition me semble propice pour la caractérisation de l'espace dans la perspective de ce mémoire. Selon moi, elle permet de mieux cerner certaines réactions du processus corporel mis en jeu entre le moment de la confrontation à une œuvre d'art et des émotions vécues.

Dans le film *Et ses rides dansèrent*, l'espace, ainsi défini, me permet une approche qui n'est pas seulement visuelle, mais opère une interaction entre l'espace enregistré par la caméra et

¹⁰ Antoine Gaudin se base sur la phénoménologie post-husserlienne qui lui « fournit justement des éléments déterminants : l'espace que vise ce courant de la philosophie n'est pas l'espace systémique, objectif et abstrait, dont la science donne des définitions d'ordre physique, géométrique ou cartographique ; il s'agit plutôt d'un « espace vécu », [...], qui fait l'objet d'une expérience concrète par le corps, envisagé dans son rapport d'entrelacement permanent avec le monde. » ; « L'espace vécu n'étant pas réductible à l'espace subjectif (c'est-à-dire à un phénomène psychique superposé à un espace qui existerait déjà en soi), mais désigne au contraire l'espace comme un médium d'existence pour le système conscience-corps-monde de l'être humain. » GAUDIN, Antoine, « *L'image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma* », Toulouse, Miranda, Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone, 2014, p.54

¹¹ Plus précisément, la proprioception désigne la perception, consciente ou non, de la position des différentes parties du corps dans l'espace, sans avoir recours à la vision. Elle fait partie intégrante de notre identité physique et psychique et peut être mobilisée de façon tout à fait virtuelle comme dans le cas de l'expérience spatiale effectuée par les spectateur.ices immobiles du cinéma. SHERRINGTON, Charles S, « *The Integrative Action of the Nervous System* », Charles Scribner, New York, 1906.

¹² GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit. p.59

¹³ GAUDIN, Antoine, « *L'image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma* », op. cit.

celui vécu par les spectateur.ices. Cet espace est éprouvé de prime abord au moment de la projection et il est rapporté secondairement, par la pensée, aux instances narratives.

Cette approche de l'espace nous fait relire la première séquence du film de Tsai Ming-liang sous un autre angle. Le cadre fait dialoguer un corps, celui du père, et un lieu, l'appartement. Les deux séquences sont ici consacrées au pur phénomène physique du déplacement et vidées de tout autre enjeu dramaturgique identifiable au sein du plan même. C'est par le montage, la durée des plans et leur succession, qu'un lien narratif peut s'établir : le décès du père. L'espace au sein des deux plans fixes n'est plus relégué à « l'arrière-plan ». Il devient un des enjeux centraux de la représentation. Le réalisateur inscrit ses personnages dans un espace physique et temporel qui leur permet d'exister par leurs gestes, leurs regards, leur manière de se tenir, d'occuper leur environnement. Quant aux spectateur.ices, iels acquièrent une disponibilité sensorielle qui les place dans un état de réceptivité optimale vis-à-vis des puissances spatiales du film. L'espace dont on parle devient alors irréductible aux contours des lieux qui le composent. Il se révèle dans la rencontre des spectateur.ices au film : l'espace devient vécu, perceptible par les sens.

Par conséquent, le mouvement dans l'image est perçu selon un contexte spatial qui nous influence jusqu'à un certain point et détermine notre perception sensible. L'enjeu de la recherche est d'opérer une mise en relation entre l'espace optique et l'espace proprioceptif pour y démontrer qu'une expression sensible du temps peut advenir à travers cet échange.

b) Les outils de composition pour sculpter l'espace

Je propose maintenant de détailler certains outils à disposition des chef.fe.s opérateur.ices pour modeler cet espace. L'analyse se concentrera sur la composition visuelle de l'image qui incorpore des éléments comme la distance physique avec les personnages, la distance focale, l'échelle de plan et la profondeur de champ. Avant de m'intéresser aux mouvements et à la fixité de l'appareil, il nous faut entrevoir ces quelques paramètres de composition d'un plan pour comprendre comment ils influencent notre perception.

Distance physique

Comment choisir la distance à laquelle on pose notre caméra pour filmer ? La place de la caméra traduit le regard d'un.e cinéaste sur le personnage filmé et offre la possibilité à ce dernier d'exister dans ce plan. De plus, l'inscription des corps des personnages dans le cadre donne la mesure de l'espace éprouvé. La distance choisie permet de prendre la mesure de l'éloignement d'un objet à l'autre. Il peut s'agir, dans un premier temps, de la distance physique, mesurable, entre la caméra et le sujet filmé. Cette distance varie au cours du temps et évolue si le plan admet un mouvement externe (déplacement de la caméra) ou interne (mouvement d'un objet filmé dans le cadre).

Intéressons-nous au film *Faces*, réalisé par John Cassavetes, pour comprendre comment cette distance physique peut influencer l'espace éprouvé. Le film est tourné à partir de 1964 et sera fini d'être monté en 1968, date de sortie du film. Il s'agit du quatrième long-métrage de Cassavetes auquel s'ajoutent ses expériences d'acteur, notamment dans la série *Johnny Staccato*. Le film *Faces* se tourne à Los Angeles dans la maison du réalisateur. *Faces* naît de sa frustration après le tournage de *Child is Waiting*, dans lequel Cassavetes n'a pas apprécié le *final-cut* du producteur Stanley Kramer¹⁴. Il se retrouve en 1962 mis au pied du mur à Hollywood après le litige avec Kramer. Le réalisateur commence alors à écrire le scénario du film *Faces*. Il s'agit de son second long métrage produit en toute indépendance, neuf ans après *Shadows*. Au départ, il l'envisage en tant que pièce de théâtre, puis décide de le transformer en script pour le cinéma. Tourné en 16mm dans un noir et blanc granuleux¹⁵, le film suit la dérive d'un couple dans leurs aventures extraconjugales. Richard s'en va passer la nuit avec Jeannie tandis que sa femme, Maria, se laisse entreprendre par un séducteur, Chet, à l'issue d'une soirée en boîte de nuit.

Si on a souvent parlé d'improvisation à propos de Cassavetes, tous les dialogues sont scrupuleusement rédigés dans *Faces*. En revanche, le réalisateur laisse libre cours aux acteur.ices pour les interpréter de la façon dont iels le souhaitent. Par le cadrage, les

¹⁴ *Dialogue avec Thierry Jousse autour de « Faces »* [rencontre filmée animé par Bernard Benolie], Cinémathèque, 2019, 67 minutes.

¹⁵ Durant le tournage, le directeur de la photographie utilise trois types d'émulsions de pellicules : Tri-X Reversal (Séquence au Loser's Club), 4-x Negative (Maison Maria et Richard) et Plus-x reversal (Maison de Jeannie). Notes de Al Ruban issu des suppléments DVD de *Faces*. *Making « Faces » : Lighting and shooting the film* [DVD]. The Criterion Collection, 2004, 11 minutes.

mouvements de caméra et la dynamique du montage, le cinéaste assume un rythme imposé par les acteur.ices au moment du tournage et cela constitue la posture du film entier.

L'extrait choisi dure treize minutes et se situe à une heure et dix-sept minutes du film. Pour rappel du contexte : le personnage de Maria et ses amis sont précédemment allés dans une boîte de nuit. Elles y ont fait la rencontre de Chet et sa mère. La séquence commence dans un plan large où Maria, revenue chez elle un peu avant, leur ouvre la porte pour continuer la soirée dans son salon. S'ensuit un autre plan large des personnages qui entrent, déjà ivres, dans la maison. Chet met un vinyle sur la platine dans un plan serré en panoramique et zoom avant. Retour sur le plan large déjà monté où, après un silence, une musique de blues se lance. Chet danse un moment avec sa mère sous le regard dérouteré des trois femmes debout. Maria coupe la musique pour les inviter à s'asseoir, donnant au même moment une gifle furtive à Chet pour l'obliger à s'arrêter. S'enchaîne par la suite, un gros plan sur Chet puis sur Maria avant de repasser sur un plan large dévoilant le groupe assis autour de la table. Après plusieurs gros plans en champ-contrechamp dévoilant les expressions des convives, il y a un instant de silence. Puis, iels font des blagues et reparlent de leur soirée en boîte de nuit. Chet mentionne Jésus dans une chansonnette qu'il invente. Une des femmes demande si c'était vraiment Lui qui a prononcé ces paroles. Il y a un léger ton d'agacement dans la réaction de sa copine : « What difference does it make who said it ? » (« Quelle différence cela fait-il de savoir qui l'a dit ? »¹⁶) ; Chet refait une blague et le groupe rigole avec entrain. D'autres répliques acerbes viendront bousculer la conversation futile et amusante qu'iels ont. À plusieurs reprises, la caméra effectue des mouvements panoramiques pour suivre chaque visage isolé. La transition vers une altercation entre les invité.es n'est jamais bien loin. Lorsque les « maris » des femmes sont évoqués dans la conversation, l'une d'entre elles s'emporte et quitte la table. Chet la reconforte en chantant avec entrain près d'elle. Un sourire se lit sur son visage. Puis, Chet danse et invite l'ami de Maria à l'accompagner. Lorsque celle-ci accepte, il la rejette : « I think we're making fools of ourselves » (« Je pense qu'on se ridiculise »). Celle-ci s'irrite, lui donne une gifle violente, puis part du salon. Un plan large accompagné d'un zoom arrière dévoile son départ de la pièce.

¹⁶ Les dialogues en français sont ceux que j'ai traduit.

Si j'ai choisi cet extrait de séquence (celle-ci court encore une dizaine de minutes), c'est parce qu'il met en exergue l'instabilité des relations et la dégénérescence d'un moment d'insouciance. L'extrait est difficile à résumer, car les conversations enivrées n'ont ni début, ni fin (et parfois peu de sens logique) et le montage renforce cette impression de confusion, comme nous allons voir par la suite. Cette séquence est pertinente à analyser, car elle impose un dynamisme saisissant entre les variations d'échelles, de focale et de distance aux personnages. Nous pouvons noter que la place de la caméra dans cet extrait se laisse surprendre par le débordement émotionnel des personnages. Leurs corps dépassent les limites du cadre et apportent, au montage, un rythme effréné, causé par ces constantes déviations visuelles et auditives. On assiste à la fois à une variation de distance de la caméra par le montage (plans larges suivis de gros plans), mais aussi par les déplacements des personnages dans le cadre. Les changements constants de distance physique avec les personnages font émerger une complexité spatiale qui atteste d'une implosion sous-jacente entre les personnages. L'alternance de proximité et de distance des corps, instaurée par ces changements soudains d'éloignement de l'appareil, trouve un écho avec le chaos de la situation, l'ivresse des personnages et les changements brutaux d'atmosphère. Du fait que l'espace est appréhendé en fonction du rapport avec la figure humaine, celui-ci est altéré par ces changements permanents de distances et d'échelle de plan. Les référents scalaires sont mis à mal et nous font ressentir une perte de l'ordre de grandeur dans l'espace.



Fig. 3 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

Distance focale

Néanmoins, cette distance physique, de la caméra à l'objet filmé, reste une donnée insuffisante pour caractériser l'espace perceptible par les spectateur.ices, lequel.es sont soumis.es à une image formée aux dépens de l'objectif envisagé. Dans *Faces*, le changement

de focale, dû à l'objectif zoom employé, influe inévitablement sur le choix de la distance vis-à-vis de la scène filmée.

Car le choix des focales est intrinsèquement lié à l'angle de champ cadré, il apparaît important de revenir brièvement sur les différentes catégories d'objectifs pour tenter de voir comment elles jouent un rôle dans la fabrication de l'espace. Tout d'abord, les focales « normales » donnent un angle de champ réputé proche de celui de la vision humaine. Pour un capteur de format 24x36mm ou pour un film 35mm, cela correspond approximativement à une focale de 50mm¹⁷. La focale normale donne une restitution des mouvements et de l'espace qui correspond à notre perception. Le public peut davantage se situer dans l'espace par rapport au sujet et à la position que la caméra occupe, car il semble voir à l'écran ce qu'il verrait s'il était placé physiquement à la même place que la caméra.



Fig.4 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Pour reprendre le film *Et là-bas, quelle heure est-il ?* Tsai Ming-liang fait le choix de travailler avec des optiques qui excluent les très courtes et longues focales. La valeur de plan, rarement plus proche qu'un plan taille (exception faite pour deux plans du film), ne nous permet pas une lisibilité totale de l'expression des visages. C'est la gestuelle, le positionnement dans les lieux et les rapports entre les corps qui sont mis en avant dans l'espace capté par la caméra.

¹⁷ La tête fixe, l'axe de chaque oeil peut se déplacer de 30° à 45° à partir de sa direction moyenne. Cela détermine le champ du regard qui se rapproche d'une focale 50mm sur un format 24x36. GRINBERG, David, « Cours de technologie des caméras, Partie I : Origines du cinéma » [cours donné à l'ENS Louis Lumière], 2021.

Dans cette distance au corps se dessine la relation entre le public et les personnages. La distance focale moyenne utilisée dans le film permet une imprégnation plus importante des spectateur.ices dans l'espace : elle autorise l'expérience du lieu selon une perspective semblable à notre perception naturelle. De plus, le décor et les accessoires prennent une valeur importante dans la composition. Les lieux sont régulièrement surchargés et il en ressort un sentiment de confinement spatial. Ici, les corps des personnages se retrouvent souvent « empêchés » dans les lieux dans lesquels ils se trouvent. En témoigne la présence d'amorces qui vient créer des surcadrages. Ces amorces nous font sentir la présence de l'environnement, voire nous « gênent », car elles constituent des masses visuelles qui obstruent fortement la zone de l'image visible.

Par ailleurs, l'usage de courtes focales offre un angle de champ plus large et les longues focales délimitent un angle de champ plus restreint pour une même taille de capteur. De prime abord, j'ai l'impression que si le mouvement est celui de l'appareil, les courtes focales tendent à une impression de décélération. En effet, lorsqu'un mouvement caméra se produit, plus la focale est courte, plus il faudra de temps pour modifier l'espace optique filmé. À l'inverse, les longues focales tendent à donner un sentiment d'accélération : l'espace filmé étant plus rapidement modifié, car l'angle capté est plus restreint. L'exemple est saillant dans *Faces* où le mouvement de l'appareil en longue focale nous destitue toute stabilité dans l'espace. Les corps sont souvent flous, et l'arrière-plan constamment changeant. La caméra épaupe ne regarde pas l'action, mais y participe : le décor visible se déplace au même rythme vertigineux que les mouvements émotionnels et physiques des personnages. Toutefois, je remarque que l'utilisation de courtes focales peut aussi, en un sens, accélérer le rythme d'un film. Elles donnent à voir « plus » d'éléments et la durée nécessaire à notre œil pour prendre connaissance de l'étendue spatiale est ainsi supérieure. Nous aurions besoin d'une durée effective de plan plus importante pour appréhender l'espace capté par l'appareil. Par exemple, les panoramiques en courtes focales utilisées dans certains films de Yórgos Lánthimos, comme dans *La Favorite*, offrent un effet dynamique très fort. De plus, l'usage d'une longue focale peut parfois ralentir le mouvement,



Fig.5 *La Favorite* de Yórgos Lánthimos, 2018

comme c'est le cas d'une avancée dans l'axe d'un.e comédien.ne.

Au cours d'un film, le changement de focale implique un changement de rapport entre le.la cinéaste et le personnage. Il ne constitue pas nécessairement un changement d'échelle, ni de position de la caméra, mais bien un changement dans la relation entre le cadre et celui ou celle qui est cadré.e. Le changement de focale modifie notre perception des corps dans l'espace. De là, il peut résulter un effet de contraction ou de dilatation rythmique en fonction de ces modifications de perspective. Ainsi, on remarque déjà l'importance du choix de la distance focale dans la perception des éléments du film. Le rythme interne au plan peut être accéléré, ralenti ou transformé avec ces données spatiales modulables.

Échelle de plan

Si la distance permet de s'approprier un espace, elle donne aussi un sens à la valeur de plan. Du plan large au gros plan, comment l'échelle de plan permet de modifier la perception de l'espace ?

Sur le scénario du film *Et ses rides dansèrent*, le temps se transforme lentement pour ne plus être seulement régi par la confusion et la répétition, mais par la gestuelle. Le corps commence à s'autoriser une expression, laquelle n'est plus uniquement celle des habitudes journalières. Mais comment rendre justice à cet instant dansé à travers l'échelle de plan envisagée ? Dans la danse, c'est le corps entier qui se meut. Sommes-nous soumis.es à cadrer la danse en plan pied pour rendre justice à son expression corporelle ? Avec la réalisatrice, il nous est apparu infructueux de chercher une frontalité à tout prix, pour offrir une visibilité « idéale » de l'expression du corps. Bien qu'il faille considérer le corps entier, en tant qu'il est l'origine de tous mouvements, un trop-plein de lisibilité peut parfois enfermer les danseur.euses entre la caméra et le fond. De plus, les variations d'échelles de plans peuvent proposer une modalité de regard inédite dans la représentation de la danse. Mais comment choisir en amont ou sur le tournage quelle partie du corps filmer ? Doit-on faire un gros plan ? Un plan moyen ? Sur le visage ? Les pieds ? Les mains ? Le dos ? Ou sur l'ombre du corps ? Et comment s'enchaînent les valeurs de plan ? En quoi elles modifient le rythme même des mouvements ?



Fig.6 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Dans une séquence qui arrive à la moitié du court-métrage, le personnage de Jeanne observe son aide à domicile, Paula, passer la serpillière sur le sol. Le mouvement de son corps se transforme progressivement en une chorégraphie dansée. Nous avons choisi de filmer sous des angles resserrés les différentes parties de son corps (cheveux, nuque, bras, jambes) dans le but de renforcer l'identification des spectateur.ices au point de vue de Jeanne. L'angle de champ correspond presque à la position de Jeanne dans le décor, nous sommes quasiment

dans son regard. Il nous a semblé qu'il n'y avait pas à choisir « une partie du corps » à filmer, car la caméra lie entre elles ces différentes parties : ici, le corps dansant se déplace selon l'instinct du mouvement (il se baisse, se tourne) et la caméra panote de haut en bas et/ou de droite à gauche pour venir chercher les différentes parties du corps et les faire exister ensemble. On ne voit donc pas tout le corps en même temps, mais l'appareil permet sa découverte progressive. De plus, et c'est parce qu'il est question d'un moment où Jeanne réalise que la danse est présente dans les micro-mouvements du corps de son employée, qu'il nous a paru pertinent de renforcer ce changement de perception par un changement d'échelle de plan. Par ce rapport plus direct et plus proche du corps, nous souhaitons rompre la temporalité du début de la séquence (plans moyens ou plans tailles) et affirmer une nouvelle vision de Jeanne pour ce qui l'entoure. Ainsi, son regard peine à tout saisir globalement (absence de plan large), mais est happé par plusieurs actions simultanées (successions de gros plans).

Dans une autre séquence du film, il fait nuit et le personnage ne peut dormir, car une musique provient de l'extérieur. Jeanne regarde alors à sa fenêtre. Il y a un raccord regard qui nous montre l'extérieur de l'appartement. Le plan est large et deux fenêtres sont filmées. Derrière l'une des fenêtres, une soirée étudiante bat à son plein : plusieurs silhouettes filmées depuis l'immeuble d'en face s'agitent au rythme d'une musique électronique. Puis, la fenêtre de gauche s'allume et deux silhouettes ouvrent la vitre. Iels allument une cigarette. Puis la personne de droite recule et se met à danser. L'autre s'écarte du bord et l'observe. Puis elle se fait inviter dans cette danse à deux, une danse plus calme et romantique. Dans la pièce d'à côté, rien n'a changé, les gens dansent de tout leur corps. Par le plan large, le regard des spectateur.ices est amené à fluctuer entre ces deux fenêtres, à se déplacer d'une danse à l'autre. Nous avons également filmé cette même action avec un plan plus serré, qui panote d'une fenêtre à l'autre. Or, au montage, le temps de perception accordé au regard des spectateur.ices est apparu plus intéressant avec le plan large fixe. Celui-ci permet d'investir davantage notre perception ordinaire dans la perception cinématographique¹⁸, car l'observateur.trice est engagé.e dans le plan : iel actualise sans cesse son regard dans l'espace du cadre. Il faut également souligner que la lumière dans la séquence joue un rôle primordial, car, au départ, une seule des deux fenêtres est éclairée, puis une nouvelle fenêtre s'allume.

¹⁸ La distinction entre la perception ordinaire et la perception cinématographique est explicitée p.65 du mémoire

Notre regard se laisse donc porter par cet allumage qui reconfigure la composition. Le son apparaît aussi déterminant pour guider notre attention, car on va avoir tendance à regarder ce que l'on entend. Ici, seule la musique techno de la fenêtre de droite est perceptible, mais elle est étouffée, car écoutée depuis derrière la vitre par Jeanne.



Fig.7 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire

Ces questionnements d'échelles de plan ont été pour nous vecteurs d'une réflexion profonde sur l'espace capturé et l'influence de celui-ci quant à la perception du temps. Grâce à la partie pratique de mémoire, j'ai pris conscience de l'importance de l'échelle de plan dans la façon dont celle-ci permet de saisir l'attention du public. Il faut alors penser aux moments où l'on souhaite que la perception des spectateur.ices soit moteur de la lisibilité de l'image (plan sur les fenêtres par exemple) ou, au contraire, subordonnée par un choix de mise en scène qui détermine où et quand les spectateur.ices doivent saisir tel mouvement, action, information

(plans resserrés sur le corps de Paula). Évidemment, il ne s'agit pas de dire que tout gros plan annule la capacité de l'observateur.ice à user de la liberté de son regard. Par exemple, je pense que les gros plans sur les objets de la chambre du début du film encouragent une attention accrue. La durée choisie pour chaque plan lors du montage étant tout aussi déterminante pour favoriser le discernement des spectateur.ices.



Fig.8 Gros plans au début du film - photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Profondeur de champ

Enfin, à la structure en profondeur *du* champ, s'ajoute la profondeur *de* champ comme paramètre dans la perception de l'espace. Elle détermine la distance entre le premier et le dernier plan net de l'image.

Dans *Et là-bas, quelle heure est-il ?* la grande profondeur de champ est un enjeu majeur dans la perception de l'espace. La netteté des décors filmés autorise l'interaction des éléments du premier au dernier plan. La grandeur du premier plan se joint à la réduction de l'arrière-plan

qui prend d'autant plus d'importance. Dans un plan situé à quarante et une minutes, nous suivons le personnage féminin, venu de Taïwan à Paris, prendre le métro. La quasi-absence de flou dans le plan permet de créer un lien entre le corps du personnage au premier plan et celui d'un autre voyageur situé en arrière-plan. On remarque néanmoins une très légère bascule de point (peut-être la seule véritablement perceptible dans le film), laquelle fait communiquer les deux quais en passant d'un corps à l'autre. La séquence commence avec une mise au point sur la femme avant de basculer sur l'homme au fond, déjà discernable par la grande profondeur de champ. Après le passage du métro, le point se fixe de nouveau sur elle. Il y a là un parcours de la profondeur de champ qui opère une boucle. Le passage du métro est un élément en mouvement, rapide, lequel rompt avec les déplacements lents des personnages. L'arrivée du métro contraint la profondeur dans le champ et le rythme ressenti est bouleversé par ce changement spatial si soudain. Lorsque le métro repart, plus personne ne se situe dans la profondeur.



Fig. 9 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

D'un point de vue spontané ou corporel, l'importance de la profondeur de champ nous autorise une lecture tridimensionnelle de l'image et se rapproche des conditions de notre perception. Pour André Bazin, lorsqu'elle est associée au plan-séquence, la grande profondeur de champ est un procédé intrinsèquement réaliste, car elle affecte « les rapports intellectuels du spectateur avec l'image, et par là même elle modifie le sens du spectacle »¹⁹.

¹⁹ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit. p.75

Elle permet ainsi de placer le public dans un état sensible et réflexif vis-à-vis de l'espace filmé et offre une place similaire à celle dans laquelle il se trouve dans le contexte de perception naturelle :

« La profondeur de champ est ainsi plus réaliste, non parce que l'image qu'elle produit serait plus proche de la vision humaine naturelle (dans la réalité, nous ne voyons jamais nette la totalité d'un champ visuel), mais parce qu'elle permettrait de restaurer au cinéma une part importante de l'ambiguïté propre au réel : comme tout est net, nous sommes libres de regarder où nous voulons, et le sens de ce qui s'étend sous nos yeux ne se livre pas immédiatement. »²⁰.

La netteté en profondeur de l'image permet une plus grande liberté de regard en amenant les spectateur.ices à trouver eux.elles-mêmes un chemin pour leur sens visuel. Dans le plan de Tsai Ming-liang, nous sommes immergé.es de l'avant au dernier plan par la profondeur de champ avant même l'arrivée de la bascule de point. Celle-ci va néanmoins rejouer et appuyer une nouvelle fois cette progression de notre regard, d'un personnage à l'autre, séparés dans le champ par les rails de la station. Une fois le métro passé, lequel emporte au passage le corps de l'inconnu d'en face, la profondeur de champ met en relief la disparition de cet homme, car le quai face à elle est désormais vide.

À l'inverse, une trop faible profondeur de champ élimine les éléments spatiaux qui nous permettent de percevoir l'environnement dans son ensemble. Le flou offre une contraction de l'espace et peut organiser notre regard pour définir le plan d'importance visuelle. Il peut aussi, et c'est le cas chez Cassavetes, nous rendre difficile de saisir certains repères dans l'espace. Dans la séquence de *Faces*, vue précédemment, l'usage régulier de la longue focale impose une profondeur de champ réduite, laquelle corrobore l'indétermination de l'espace déjà accusée par un angle serré de prise de vue. Lors de la discussion dans le salon, la présence d'amorces floues et les fonds en mouvement contribuent à perdre le.la spectateur.ice dans le lieu et à isoler les personnages des fonds. L'espace se contracte et se dilate, selon une dynamique autorisée par le mode de tournage et la volonté de traquer les moindres mouvements et déplacements. La perte régulière de la mise au point met à mal la

²⁰ GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, op.cit. p.104

perception des images. L'absence de profondeur de champ et de lisibilité dans l'espace nous empêche d'établir une cohérence dans la distribution du regard : nous ne sommes plus qu'avec les corps filmés. Il faut aussi souligner que l'intention de faire disparaître l'espace, par l'usage d'une profondeur minimale, permet, d'une certaine manière, de moins se soucier de la crédibilité des raccords. Le phénomène de désorientation, accentué par la faible profondeur de champ, inscrit dans l'expérience spatiale un problème de l'être vis-à-vis du monde dans lequel il évolue. Cassavetes nous rend perceptible un espace tourmenté régi par le surplus émotionnel.

Ces éléments de composition visuelle analysés ne constituent évidemment pas une liste exhaustive. Je ne suis pas revenue sur certains éléments, notamment l'angle de la prise de vue, le changement de vitesse de défilement ou le ratio dans la construction plastique des plans, lesquels sont pourtant des facteurs transformateurs de l'espace. Ils seront évoqués dans la dernière partie d'analyse de films. De plus, je ne serai être rigoureuse en séparant l'échelle de plan, de la profondeur de champ, de la focale. Tous ces éléments techniques étant étroitement liés entre eux.

Néanmoins, et quand bien même cela paraît une évidence, on constate l'importance des choix techniques et des opérations esthétiques dans la perception et notre sensation de l'espace. En adoptant une même focale ou une même échelle de plan durant une séquence ou en apportant des modifications constantes dans la perception de l'espace (changement de focale, de distance, d'échelle), le ressenti spatial va se trouver bouleversé par ces interventions.

Chapitre 2 : L'espace mis en mouvement par la caméra

a) Perception spatiale du plan en mouvement

Mais qu'en est-il dès lors que l'appareil est en mouvement ? Comment les spectateur.ices perçoivent l'espace lorsque le champ filmé se déplace ?

La problématique de ce mémoire découle d'un besoin de comprendre ce qu'implique le cadrage dans la perception du temps vécu par les spectateur.ices. Si le plan est fixe ou s'il est doté de mouvement, comment cela peut influencer notre façon de regarder le plan, de le ressentir et comment il peut participer à rendre le temps de la narration plus perceptible ? Avant de comprendre comment le temps entre en relation avec l'espace de la représentation, il nous faut préciser ce que le mouvement caméra construit dans notre rapport perceptif.

Effectuer un mouvement de caméra apporte des changements à plusieurs niveaux. Le positionnement de la caméra impose un cadre et le déplacement de la caméra en engendre sa modification. Le cadre comme un « cache »²¹ détermine la fenêtre visible par les spectateur.ices et conditionne sa vision de la scène. En mouvement, la caméra devient « corps-caméra », elle est prise dans le déplacement de l'opérateur.ice jusqu'à un certain point. Le mouvement crée un changement entre le champ et le hors-champ. En se déplaçant, la caméra dévoile une autre partie de l'espace jusqu'alors dissimulée ou donne à voir de mêmes éléments vus selon une autre perspective.

Antoine Gaudin dans son ouvrage sur l'espace cinématographique²², explique que les principaux facteurs de composition du plan (cadre, échelle de plans, angle de prise de vues, distance focale, profondeur de champ) font partie de l'expression d'une *sensation spatiale* dans le plan²³. Cette sensation spatiale est aussi soumise aux mouvements dans le plan, lesquels peuvent être issus d'un déplacement à l'intérieur du plan (objets, personnages) et/ou d'un mouvement extérieur (mouvement caméra).

²¹ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit. p.188

²² GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, op.cit.

²³ Ibid. p.115

Qu'il soit de type travelling et/ou panoramique, le plan en mouvement constitue une différence quantitative dans l'appréhension de l'espace cinématographique par rapport au plan fixe. De fait, il autorise une exploration partielle de l'espace et permet, bien souvent, de dévoiler des portions d'espace hors-champ. La caméra permet de reconstituer une partie du décor dans la plupart des cas : quand on se déplace, une partie de ce qui était vu ne l'est plus et une autre, ce qui n'était pas vu, devient visible. Cet aspect est décisif dans la narration d'une séquence : qu'est-ce qui reste hors champ et qu'est-ce qui entre dans le champ ? Le plan en mouvement améliore la connaissance, pour les spectateur.ices, de l'espace représenté. Nous pourrions toutefois objecter qu'en certains cas, un mouvement dévoilant un décor « imprévu » dans la suite d'un plan peut, au contraire, perturber notre compréhension spatiale et notre lisibilité de l'environnement.

Par ailleurs, Antoine Gaudin précise que le plan en mouvement permet une compréhension de l'organisation du champ plus importante qu'un plan fixe. Il écrit :

« Cette différence n'est pas seulement en *degré* (un « plus d'espace » quantitatif), mais de *nature* : même lorsque la caméra, au cours de son déplacement, ne convoque pas d'autres portions d'espace que celle que nous avons sous les yeux initialement (comme le cas du travelling avant qui nous rapproche d'un corps objet immobile), l'existence de l'espace représenté accède pour nous à un niveau de préhension supérieur. »²⁴

Cela se comprend par le fait qu'en situation de perception naturelle, notre capacité à nous déplacer est nécessaire à l'élaboration de notre rapport à l'espace. Ainsi, nous avons tendance à nous identifier *kinesthésiquement* au déplacement de la caméra. Le travelling par exemple, propose des modalités de déplacement qui s'apparente à certains principes du déplacement humain.

« Dans l'image de cinéma, le déplacement de l'appareil de prise de vues peut donc être considéré comme une sollicitation directe, chez le spectateur, de schèmes

²⁴ Ibid. p.122 c'est l'auteur qui souligne

sensori-moteurs associés à son propre déplacement dans l'espace de la perception naturelle - notamment par la reproduction de l'effet de parallaxe (changement de position du point d'observation vis-à-vis des objets filmés) et la confirmation de l'effet de profondeur. Au niveau proprioceptif, cette mobilisation cinétique apporte à l'espace représenté par le film un niveau supérieur d'habitabilité et de relief, en permettant au corps du spectateur d'intégrer et d'actualiser cet espace de manière plus prégnante. »²⁵

Le mouvement d'appareil permet donc de souligner certains indices de profondeur dynamique de l'image. À l'évidence, ces déplacements spatiaux influent sur la perception des spectateur.ices, mais également sur les sensations ressenties durant le film. Au final, par les choix de mouvements de caméra et de mouvement dans l'image, le film nous permet d'expérimenter une modalité de perception singulière. Ces mouvements d'appareil deviennent alors des facteurs décisifs dans l'interaction entre un espace seulement optique à un espace *kinesthésique*, lequel inclut le corps des spectateur.ices virtuellement dans l'espace inscrit à l'image.

b) « Corporéité » virtuelle du mouvement

Au cours de la préparation de notre film de fin d'études, nous avons choisi d'utiliser quelques mouvements de travelling pour intégrer les spectateur.ices au sein des espaces filmés et leur permettre d'éprouver le mouvement des personnages en étant eux.elles-mêmes en situation de déplacement virtuel.

Mouvement d'immersion dans l'espace

Lorsque la caméra est sur un chariot, elle se déplace via l'accessoire physique du plateau de travelling ou d'une dolly. Même si l'opérateur.ice peut cadrer le plan, par le biais de mouvements panoramiques, l'activité corporelle humaine est limitée par la machine. Le corps du.de la cadreur.euse peut totalement s'estomper dans le cas de travelling où l'axe de la caméra reste invarié. Pourtant, le déplacement de l'appareil, bien qu'il soit soumis à une

²⁵ Ibid. p.123

machinerie externe, peut solliciter directement chez les spectateur.ices un schéma corporel semblable à leur déplacement dans l'espace de perception courante.

Dans la dernière séquence de la partie pratique de mémoire, l'enjeu était bien d'inclure le public parmi le personnage. Jeanne étend ses draps dans son salon et commence à jouer avec leurs mouvements et le positionnement de son corps par rapport à eux. Au départ, l'idée était de filmer en plan fixe cette séquence pour accroître le discernement des spectateur.ices quant aux mouvements de l'actrice et des draps. Le mouvement d'appareil ne devait pas prendre le dessus sur le mouvement du personnage, c'est-à-dire qu'il ne devait pas être trop démonstratif. Finalement, il nous a paru intéressant de ne pas filmer ce moment dans une fixité totale de l'appareil. Nous avons donc choisi d'effectuer de légers travellings horizontaux pour suivre les déplacements de Jeanne. La caméra, comme le personnage, « ondule » et se perd parmi les draps. L'utilisation de ce mouvement doit permettre aux spectateur.ices d'éprouver un mouvement de flottement par la caméra. Ainsi, iels s'attachent davantage à la danse qui se dévoile face à eux par une actualisation de l'espace plus prégnante.



Fig.10 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Pour ce mouvement, nous avons choisi d'utiliser un slider (petit rail permettant de faire glisser la caméra). En tant que cadreuse, cela m'autorise à choisir et improviser les déplacements, le long de cet axe d'un mètre soixante, par rapport aux déplacements de la comédienne. La chorégraphie de l'actrice a été finalisée *in situ* au moment des répétitions. Cependant, une part d'improvisation restait présente à chaque prise. Ce qui était dans le scénario existait comme un guide pour discuter de cette séquence, mais avait, pour la

réalisatrice, vocation à être modifié. Le slider permet cette souplesse et instantanéité dans le choix des déplacements qu'un chariot poussé par une autre personne n'aurait pas forcément permis.

Corporéité ou corporalité du mouvement

Mais alors, si le but est de solliciter corporellement les spectateur.ices, pourquoi avoir choisi un travelling sur slider qui semble mettre davantage le corps de l'opérateur.ice à distance, en comparaison à une caméra portée sur l'épaule par exemple ?

En effet, il n'y a pas de caméra épaule dans le film justement parce qu'il nous a paru plus évident de s'identifier corporellement à travers un mouvement stable qu'un mouvement plus fluctuant. Lequel mouvement aurait signifié davantage la place de l'opérateur.ice dans le film et pu créer une distance entre le tremblé de l'appareil et la douceur des gestes propre à la comédienne.

À une tout autre échelle, les premiers travellings du film *L'année dernière à Marienbad*, tendent également à nous inclure dans l'espace représenté. Le film est réalisé en 1961 par Alain Resnais. Pour remettre en contexte : le scénario et le découpage du film sont rédigés par l'écrivain Alain Robbe-Grillet, une personnalité importante du mouvement littéraire du *Nouveau Roman*. À la réalisation, il s'agit du cinéaste Alain Resnais. Le film est son second long-métrage²⁶ après *Hiroshima mon amour*, co-écrit en 1959 avec Marguerite Duras, lequel inventait déjà une forme de narration en partie basée sur la répétition mentale et la rupture d'une temporalité linéaire.

L'histoire prend place dans un palace baroque. Un homme, interprété par Giorgio Albertazzi tente de persuader une femme, jouée par Delphine Seyrig, d'une liaison ayant eu lieu entre eux « l'année dernière à Marienbad ». La question centrale du film, celle de savoir ce qu'il s'est passé *l'année dernière*, restera essentiellement obscure. Nous pourrions seulement tourner autour de cette interrogation selon une temporalité fantasmatique. S'il n'est pas fondamentalement possible de résoudre le mystère du film, une analyse permet au moins d'ouvrir un questionnement sur une expérience du temps possible à travers la spatialité de

²⁶ Son troisième si on considère son tout premier film « *Ouvert pour cause d'inventaire* » (1946), désormais perdu.

l'image. La toute première scène m'a marquée lorsque j'ai vu pour la première fois le film au cinéma : j'ai ressenti une véritable immersion corporelle dans ces espaces. La séquence nous entraîne dans un luxueux hôtel, d'où une musique d'orgue répétitive nous transporte « à travers ces salons, ces galeries dans cette construction d'un autre siècle. », comme le décrit la voix off, plus ou moins audible selon notre avancée. La découverte de l'espace débute sans présence humaine à l'écran. La caméra filme le plafond, les murs, les portes qui se succèdent, le tout en travellings avant.



Fig.11 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Le point de vue adopté provoque l'impression de faire face à un cinéma tourné à hauteur humaine où un personnage se remémore son expérience passée en ces lieux. Dès le début du film, nous avons momentanément une impression d'humanité, de conscience dans le point de vue, lorsque l'avancée dans les couloirs de la caméra se superpose à la voix : « Je m'avançais, une fois de plus le long de ces couloirs [...] ». Cette voix lente, animée par une neutralité, émane de façon continue et remplace peu à peu la musique. La caméra opère une description minutieuse du lieu et pose son regard sur les différents agencements architecturaux et structurels de l'hôtel, corroborant les dires de la voix : « encadrements sculptés des portes, enfilades de portes, de galeries, de couloirs transversaux ». Elle se déplace, lente et régulière, dans un mouvement uniforme. La focale, pouvant varier entre les plans, s'approche d'une focale normale, la profondeur de champ reste grande et l'angle capté relativement large. Le chef opérateur Sacha Vierny et le réalisateur délaissent les très courtes et longues focales et, en cela, l'angle de champ se rapproche d'une perspective monoculaire humaine.

Le travelling est à notre hauteur, il se déplace selon une vitesse, une amplitude et un parcours pouvant correspondre à un déplacement humain, et ce, même si l'appareil n'est pas « porté » par l'opérateur.ice. La figure humaine est absente du cadre, et la caméra pourrait alors subir une sorte de personnification, voire adopter un point de vue « subjectif », celui de la vision du personnage. De plus, les effets de parallaxe et de profondeur de champ apportent un niveau de spatialisation supérieur permettant au corps des spectateur.ices d'actualiser cet espace et de s'y immerger.

Enfin, dans la séquence, un mouvement atteste d'un certain « regard », car, lors d'une avancée en travelling, un panoramique vers la gauche semble vouloir atteindre un dessin des jardins du palais. Rare déplacement contredisant l'avancée de l'appareil, il s'agit d'un mouvement panoramique gauche pendant que la caméra continue sa progression impassible vers la droite. J'y perçois là le souci de rendre compte d'un détail, comme la vue humaine le ferait lorsque sur le chemin duquel nous sommes élançé.es, un signe notable nous oblige à détourner le regard de la route face à nous.

Malgré la voix off à la première personne, l'appareil filmique n'éprouve pas de regard « sensible ». Sur quasi chaque avancée, la caméra reste fixe sur son axe, assumant un regard rectiligne, lequel ne déroge pas à sa direction initiale. L'absence de personnage à l'écran et le mouvement permanent m'empêchent de véritablement voir l'environnement filmé. Néanmoins, mon corps reste saisi par cette traversée des lieux. Le corps des spectateur.ices est engagé dans l'espace à même hauteur, voire davantage, que si la caméra avait été portée. Cela nous donne l'impression d'effectuer une balade dans cet hôtel majestueux, portée par une voix off envoûtante.

Pour tenter d'expliquer ce sentiment qui m'est apparu au visionnage de *Marienbad* et au cours de la préparation de la partie pratique, à savoir que mon corps se sentait investi virtuellement dans l'espace cinématographique avec ces mouvements de travelling, je souhaite revenir sur les propos énoncés par Antoine Gaudin dans *l'Espace Cinématographique*. Il emploie le terme de « corporéité virtuelle du mouvement » pour rendre compte d'un mouvement mobilisant la motricité virtuelle de notre corps. Pour revêtir ce caractère de

« corporéité », il explique que le mouvement doit correspondre à la vitesse et l'amplitude d'un déplacement humain. La caméra revêt alors un caractère *anthropomorphe*.

Ce dernier précise tout de même qu'il n'y a pas de transfert de notre corporalité à l'appareil de prise de vue :

« Bien plutôt, ce qu'implique le mouvement de caméra s'apparente à une *consubstantialité supérieure de notre corps et du film*, mobilisée dans la constitution d'un espace habitable et parcourable : le travelling constitue une force d'entraînement de l'espace qui engage notre corps sans lui assigner *a priori* un emplacement. »²⁷

Il ne faut donc pas déduire que la mobilisation de la motricité virtuelle de notre corps se trouve projetée à la position exacte de la caméra. Il ajoute également que cette notion de corporéité n'est pas due à la présence d'un corps opérant l'appareil.

Il ne faut donc pas confondre « corporalité » : sentir la présence du ou de la cadreur.euse dans le mouvement (cas de la caméra portée par exemple) ;

et « corporéité » : capacité de notre corps de spectateur.ices à pouvoir effectuer le mouvement présenté à l'écran (mouvement anthropomorphe).

La question n'est pas de savoir ce qui se rapproche d'un déplacement physique humain (à ce titre, on pourrait faire l'hypothèse que l'épaule ou le steadycam s'en approche le plus), mais de comprendre comment en tant que spectateur.ice fixe face à l'écran, nous appréhendons ces mouvements. Dans le cas de la dernière séquence de notre partie pratique, ce mouvement stable de travelling sur slider assure une corporéité du point de vue. Corporéité que le tremblé d'une caméra prise à l'épaule aurait pu diminuer. De même, le travelling sur chariot permet d'ancrer la caméra dans un mouvement « terrestre », à l'inverse d'un mouvement sur stabilisateur qui offre une atmosphère plus aérienne et détachée du sol.

Ainsi, sur *Et ses rides dansèrent*, le mouvement d'entraînement de la caméra sur slider permet, il me semble, d'imprégner les spectateur.ices d'un déplacement physique, en prise avec

²⁷GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique*, op.cit. p.125-126. C'est l'auteur qui souligne.

l'espace. Avec le recul et les retours faits par certain.es étudiant.es, je me rends compte que ce mouvement fonctionne dans le sens où iels sont porté.es par ces légères fluctuations d'appareil, même si certain.es ne le remarque pas directement. Nous faisons l'expérience d'une sensation d'accroissement de l'espace alors même que le travelling a seulement pour longueur un mètre soixante. De là, notre immobilité de spectatrice tend à s'estomper, du moins virtuellement, et une partie de notre corps se sent adhérer aux déplacements de l'actrice.

Au cours du mouvement caméra, Jeanne se rapproche de l'objectif pour y tendre un drap. Nous avons fait ce choix pour créer un espace de jeu dans lequel l'actrice pourrait déborder du cadre ou en disparaître partiellement par des changements d'échelles ou de position. Nous souhaitons un moyen de pallier l'enfermement que peut constituer le cadre dans le fait de filmer un mouvement dansé. Pourtant, lors du visionnage du film, une étudiante nous a confié un sentiment d'incompréhension, car elle ne savait plus où le cadre regardait lorsque seule une partie du corps de Jeanne nous est donnée à voir. J'en ai déduit que l'absence partielle d'une partie du corps (ici le visage) combinée à un déplacement hétérogène de l'actrice (du fond au premier plan) et du cadre (déplacement gauche, droite) pouvait perturber notre appréhension de l'espace, habituée depuis quelques minutes à une visibilité complète du corps et des mouvements homogènes actrice-cadre.



Fig.12 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Pour conclure, dans le cadre d'un mouvement anthropomorphe et terrestre, l'utilisation du travelling peut permettre d'investir virtuellement notre corps dans l'espace représenté pour éprouver l'état émotionnel des personnages. Le plan devient *habitable* pour les spectateur.ices. Le choix du dispositif (épaule, travelling, stabilisateur, grue...) influe sensiblement sur la perception cinématographique et notre capacité à éprouver l'espace représenté.

c) Mouvement d'arrachement à l'espace

Si ces effets d'habitabilité de l'espace sont plus ou moins importants selon que les mouvements sont reproductibles par le corps humain, qu'en est-il de notre appréhension de l'espace lorsque ce n'est plus le cas ?

Mouvement machine

Dans un premier temps, la caméra peut s'affranchir d'un mouvement anthropomorphique. Reprenons l'exemple de la première séquence de *L'année dernière à Marienbad*. À mesure que les plans se succèdent, la caméra s'éloigne d'un déplacement endossable par un corps humain. Sur chaque avancée, la caméra reste fixe sur son axe. Malgré la rigueur descriptive de la caméra, l'espace reste opaque, car les images vues au début du plan sont rapidement hors champ, oubliées. La caméra continue sur son axe invarié à progresser. La répétition des travellings et de la parole contribue à une rigidité ascétique du mouvement, laquelle rompt avec une impression de déplacement assurable par l'humain.

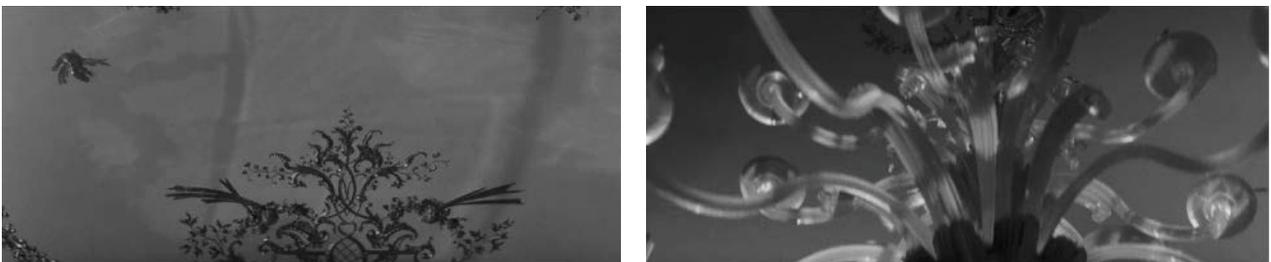


Fig. 13 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Certaines hauteurs caméra écartent également le sentiment d'habitabilité spatiale, car offrent des vues difficilement visibles en situation de perception naturelle : caméra frôlant

les chandeliers au plafond ou contre-plongée zénithale se focalisant sur des détails stylistiques. Ces mouvements de travellings dépossèdent notre corps de spectateur.ice de toute immersion virtuelle dans l'espace représenté. Ils mettent en exergue l'*inhabitabilité* de l'espace pour notre corps.

Dans la suite du film, on retrouve une caméra qui s'élève à différentes hauteurs. Si, la majorité du temps, la caméra est à hauteur humaine, à d'autres moments, certains plans nous offrent une vue surplombante des actions. À l'intérieur de l'hôtel, ces vues peuvent tantôt se raccrocher d'un point de vue depuis un escalier, tantôt elles accèdent à un statut plus étrange, quasi aérien. La caméra semble accrochée au plafond (à trente-neuf minutes) ou absente de pesanteur au-dessus des statues du jardin (à vingt-sept minutes). L'appareil n'est alors plus soumis à une hauteur humaine et accède à un point de vue omniscient, presque « divin » de la situation.

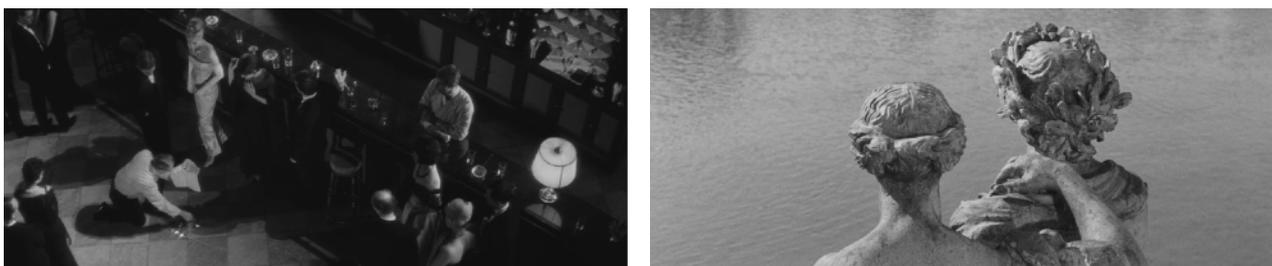


Fig.14 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Par conséquent, ces mouvements et choix de cadre peuvent nous placer à distance, car ils constituent une émancipation vis-à-vis de l'acceptation de notre corps dans l'espace du film. En retirant toute corporéité du point de vue, ces mouvements aériens nous offrent une situation que notre corps ne pourrait pas éprouver dans un déplacement ordinaire.

Mouvement autonome

Dans un second temps, il faut souligner que la corporéité d'un mouvement et le degré d'immersion des spectateur.ices sont toujours à estimer compte tenu des mouvements des personnages (ou de leur absence) dans le plan. Je propose donc de considérer deux types de mouvements caméra. D'un côté, le mouvement d'accompagnement, justifié par le déplacement d'un personnage. De l'autre, le mouvement dit « gratuit » ou autonome par

rapport aux personnages²⁸. Ce dernier ne trouve pas de justification dans le mouvement des personnages. En donnant une présence à la caméra plus affirmée, il est souvent plus ostensible. L'appareil devient une « conscience-caméra »²⁹ pure.

Une grande corporéité caméra, motivée par un mouvement d'accompagnement, semble être le cas où l'habitabilité d'un plan est la plus élevée (par exemple, le cas d'un travelling avant suivant un personnage de dos qui avance). Au contraire, un mouvement autonome signale plus ou moins la présence du/de la metteur.euse en scène, car sa justification par rapport à un mouvement dans le plan est moins évidente, donc le déplacement de l'appareil est plus perceptible.

Cas particulier : le zoom

Un choix significatif d'un mouvement non anthropomorphe et autonome est l'utilisation du zoom. Il ne s'agit pas d'un mouvement de caméra à proprement parler, mais d'un déplacement de lentille. Souvent utilisé dans *Faces*, il entraîne une variation de focale au cours du plan. Prenons la première partie du film (entre quinze et vingt minutes), celle du côté de Richard, Freddie et Jeannie. Dans cet extrait, Richard et Freddie viennent d'arriver chez Jeannie, une call-girl rencontrée au bar. Jeannie vient de sortir de sa chambre et entame une danse avec Freddie. Se succèdent plusieurs plans à différentes proximités des acteur.ices : plan serré sur Jeannie puis large, dans un raccord d'axe, au sein duquel Freddie et Jeannie se rapprochent en dansant de la caméra ; entrecoupé par un plan rapproché sur Richard en plus courte focale qui observe. Puis, Jeannie va finalement danser avec Richard sous le regard amer de Freddie. À l'intérieur de l'extrait, je remarque deux zooms vraiment notables. Le premier arrive lorsque Jeannie attrape Richard par les épaules (à dix-neuf minutes) pour éviter une altercation avec Freddie. Un premier mouvement de zoom avant est perceptible et les personnages avancent vers la caméra, et s'éloignent de Freddie, en parallèle du zoom. Le plan suivant est un plan épaule de Freddie, très furtif, qui commence à parler, coupant la parole à Jeannie. S'ensuit abruptement, dans un autre plan, un zoom avant sur le visage de Jeannie en gros plan. Ce zoom appuie le retournement de la femme, excédée, qui exige que Freddie la laisse finir de parler. Sur le tournage, le chef opérateur Al Ruban a utilisé un zoom

²⁸ J'emprunte cette distinction au mémoire d'Ariane Valin. VALIN, Ariane. *L'exaltation des sentiments par le mouvement de la caméra* (sous la direction de Michel MARX), Mémoire de Master Cinéma, Louis Lumière, Paris, 2020, p. 8-9.

²⁹ GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique*, op.cit, p.119

12-120mm sur la caméra Eclair NPR 16mm. Par ces choix d'outils et de cadrages, il y a là une impression de raccourci de l'espace assez prégnante. En effet, les personnages occupent rapidement tout le cadre par un déplacement physique des comédiens dans l'espace et par un changement de cadrage initié par l'opérateur.



Fig. 15 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

Ces deux zooms autorisent, à mon sens, une contraction de l'espace entre les corps. Cette contraction se situe dans la matière même de l'image et non pas dans l'espace réel où se déplacent les personnages. En effet, le premier zoom avant contredit presque l'échappé des personnages vis-à-vis de Freddie et réduit les perspectives. Le zoom « pousse en avant » notre regard, mais aussi les corps des deux personnages qui se rapprochent optiquement du corps de Freddie par cette intention de cadre. Cette contraction spatiale offre une proximité soudaine et troublante entre les personnages. De même, lors du retournement de Jeannie, le zoom avant réduit les perspectives et accentue notre attention, mais aussi notre ébranlement. Cette sensation de trouble trouve peut-être sa justification dans le fait que le zoom rend les changements de cadre indépendants de toute corporéité : c'est précisément une variation impossible à éprouver dans un contexte de vision humaine.

Notons toutefois que dans ce dispositif de tournage, c'est le montage qui reconstruit totalement la scène en termes de continuité des comédien.es. Le zoom s'opère ici rapidement pour isoler un personnage. Si la caméra s'était déplacée, elle aurait fait entrer dans le cadre les autres protagonistes. Ce zoom facilite donc un potentiel raccord entre un plan large et un plan serré. Le zoom n'est donc pas essentiellement choisi au tournage pour procurer cet effet particulier, c'est le montage qui choisit de le conserver.

Retour sur un travelling dans « Et ses rides dansèrent »

Dans le film de fin d'études, il y a deux travellings que je pourrais qualifier comme « autonomes ». Le plus apparent est celui qui arrive sur l'avant-dernière séquence dans la cuisine. Il s'agit du moment où une chanson de rock passe à la radio. Dès cet instant, l'intention des gestes de Jeanne change. Elle semble consciente de son corps, elle se déplace légèrement de gauche à droite sur sa chaise et, sous la table, ses jambes se mettent à effectuer une chorégraphie. Il était important pour nous de signifier la présence de l'espace qui s'ouvre à elle et autour d'elle dans cet instant où elle s'autorise une expression corporelle plus soutenue qu'avant. Il y a aussi un changement de température de couleur au cours du plan : une des lampes en arrière plan passe d'une teinte froide, légèrement verte, à une couleur plus chaude. Au cadre, nous avons choisi un travelling arrière qui viendrait révéler un volume d'air plus important autour du personnage. Je trouve que ce choix fonctionne au montage, mais j'ai un léger regret, car l'ostensibilité du mouvement me semble appuyer un aspect factice à cette séquence. Je pense que le mouvement aurait davantage pris sens en débutant par un accompagnement d'un des gestes ou d'un déplacement et non en débutant sur la musique comme nous avons procédé. Cependant, je trouve intéressant le fait que le travelling continue de progresser en arrière sans justification d'une avancée du personnage, car il se termine au moment où Jeanne démarre la chorégraphie de ses jambes. Avec ce mouvement de recul, la contamination de la danse dans toutes les parties du corps de Jeanne est beaucoup plus perceptible. Ce travelling arrière fait évoluer notre regard vers les jambes de Jeanne en mouvement, dans une continuité de durée qui me semble pertinente pour rendre justice à ce corps dansant dans un même élan.



Fig.16 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Pourtant, si de manière spontanée j'ai eu envie de qualifier ce mouvement de travelling arrière comme « autonome » vis-à-vis de la gestuelle de Jeanne, je doute qu'il ne le soit vraiment. Tout compte fait, même si le personnage ne fait pas une avancée dans l'axe au moment où le travelling débute en arrière, ce déplacement de caméra reste conditionné par la mise en mouvement, plus ample, des gestes de la comédienne synchronisés sur la musique. Le fait d'avoir pensé le découpage en amont nous fait comprendre qu'il n'y avait pas de hiérarchisation à opérer, mais une coexistence à trouver : ce n'est ni la caméra qui impose, ni elle qui subit son déplacement. Le cadre déterminé en amont a justement permis à l'actrice de prendre conscience du champ filmé et de sa manière de l'occuper. Bien que mobile, la caméra ne se contente pas de suivre le mouvement de la protagoniste ou d'opérer elle-même un mouvement dont elle n'est que l'objet. Le choix du mouvement résulte d'un regard des cinéastes sur le réel à enregistrer qu'il n'est pas toujours évident de décrire. Aussi, je suis amenée à me demander s'il est vraiment pertinent de séparer le mouvement sous deux catégories : autonome ou accompagnateur. Le mouvement de caméra, même lorsqu'il semble s'adapter au geste des personnages, constitue un regard extérieur, une conscience propre qui, dans la vitesse de déplacement, de stabilité ou de composition, assume déjà une certaine « conscience-caméra ».

En somme, la distinction par catégorie (caméra anthropomorphique, caméra autonome...) s'avère relative, car celle-ci dépend de nombreux paramètres esthétiques, mais aussi d'un jugement subjectif de l'observateur.ice. Ces distinctions ne présentent pas de règle immuable. Cependant, j'y perçois tout de même un intérêt pour se questionner sur le ressenti propre des spectateur.ices face aux mouvements filmés et aux espaces qu'ils créent.

Ainsi, parmi les autres enjeux esthétiques du film, le mouvement d'appareil peut nous engager physiquement au cœur de l'action filmée dans un espace *habitable* pour notre corps de spectateur.ice, lequel serait maximal lorsque le mouvement assume une corporéité et un accompagnement (dans le cas où un personnage est filmé). À l'inverse, le mouvement peut aussi renforcer l'*inhabitabilité* de l'espace cinématographique pour notre corps. Dans ce cas, la caméra affirme davantage sa présence par un mouvement non anthropomorphe et/ou une « conscience-caméra » qui n'est plus justifiée par l'accompagnement des personnages. Bien évidemment, ces catégories fluctuent au cours du film et les mouvements caméras peuvent, par exemple, emprunter une corporéité tout en assumant un mouvement autonome, comme c'est le cas de la première séquence de *Marienbad*. Par ces changements de perception qu'offre le mouvement, il permet un impact émotionnel fort chez les spectateur.ices. Il peut souligner un aspect émotif d'un personnage ou non : la caméra peut être fixe sur un déplacement de personnage ou en mouvement sur un protagoniste fixe, en fonction de ce que l'on veut donner à voir, à ressentir.

Chapitre 3 : Plasticité spatiale du plan fixe

a) Autonomie perceptive

Le plan fixe constitue un élément important pour la poursuite et l'approfondissement de la réflexion sur les relations entre le temps ressenti et l'expérience spatiale éprouvée devant les films. Je propose de définir le plan fixe comme un plan au cours duquel le cadrage ne semble subir aucune action « intelligente » au moment du tournage et ne subit pas de mouvement numérique ultérieurement en post-production. Certains éléments cadrés occupent donc une position rigoureusement constante dans le temps, contrairement à d'autres éléments qui, le plus souvent, se voient affectés d'un mouvement.

Nous savons que l'exercice naturel de notre perception dépend du mouvement des objets perçus. Le mouvement du corps relaie ou prolonge le mouvement de notre regard qui parcourt les objets. Mais, au cinéma, la représentation du monde est détachée, mise à disposition des spectateur.ices. La projection cinématographique instaure une mise à distance avec l'objet de la représentation et le plan fixe vient rappeler inexorablement le caractère d'image qui est perçu à l'écran. En effet, de par son caractère figé, le plan fixe ne permet plus l'exploration partielle de l'environnement par l'appareil. Celui-ci ne sollicite pas directement chez les spectateur.ices de schèmes sensori-moteurs associés au déplacement humain. La caméra possède désormais une vision sans sujet agissant. Cette « machine-caméra » s'éloigne radicalement de notre perception ordinaire, intentionnelle et désirante. D'une certaine manière, le plan fixe devient le cadrage d'une perception *désincarnée*, laquelle porte un regard sélectif ou distant.

Étant donné que les mouvements caméras sont régulièrement déterminés par l'écriture dramaturgique, ils commandent une immersion participative et un certain conditionnement du regard des spectateur.ices. Ces mouvements induisent une participation affective du public : « une caméra mobile peut s'apparenter à un regard mobile mû par un désir d'éloignement ou de rapprochement vis-à-vis de l'objet visé, et induire ainsi une modulation

perceptive dont le propre est de soutenir l'action qualitativement. »³⁰. Au contraire, par le plan fixe, les spectateur.ices trouvent une certaine autonomie du regard. Tout est inscrit sur le même plan perceptif, sans hiérarchie ajoutée par le mouvement d'appareil. Dès lors, le plan fixe revendique une attention importante vers l'intérieur du cadre pour y écrire la narration dans le plan. Les changements d'attention sont alors motivés par le mouvement au sein même du cadre et jamais par le cadre lui-même.

Enfin, la fixité de l'appareil rend davantage sensible la durée effective du plan. En effet, celle-ci devient l'intermédiaire principal pour reconfigurer complètement l'intégralité du champ visuel. Le montage est l'outil qui fabrique la trajectoire d'un champ à un autre. Du fait que le plan fixe détermine les contours d'un espace architectural souvent figé, il permet aussi de renforcer la tension entre l'espace figuré à l'écran et l'espace hors champ.

b) Investir le regard

Durant la préparation d'*Et ses rides dansèrent*, nous nous sommes rapidement accordées sur le fait que le film se devait d'utiliser la fixité de la caméra pour permettre une perception plus accrue à l'environnement qui entoure le personnage.

Liberté de regard

Nous avons la volonté d'inscrire l'observateur.ice avec le personnage de Jeanne : le.la placé.e aux côtés d'elle. Il ne fallait pas proposer un jugement dans notre rapport à elle, mais nous placer à sa hauteur. Ainsi, nous devons rendre compte d'une certaine partialité esthétique dans nos choix. Le plan fixe semblait intéressant pour observer la vie de cette femme, sans ingérence évidente ou grossière dans son écoulement. Cette démarche était tout de même sujette à la crainte qu'une abondance de plans fixes constitue une simplification excessive et puisse paraître artificielle ou affectée. Je pense néanmoins que ce choix a été judicieux pour créer un sentiment de vide, lequel devient révélateur d'un certain ennui et d'un quotidien figé. La perception peut alors se concentrer sur certains éléments de l'image, quand bien

³⁰ CANTE, Cyril. Esthétique du plan fixe (sous la direction de Claire Bras et John Lvoff), Mémoire de Master Cinéma, Louis Lumière, Paris, 2015, p.26

même ils n'auraient aucune valeur de mise en exergue de l'événement qui fait l'objet du plan, avant de s'attarder plus précisément sur les éléments précisément narratifs.

À ce titre, nous avons choisi une caméra fixe, souvent à hauteur de Jeanne, que ce soit dans le lit, à table, lorsqu'elle arrose ses plantes debout sur un escabeau. Les focales utilisées sont, pour la plupart, moyennes : entre le 35 et le 50mm (format super 35). Nous avons souhaité user d'une profondeur de champ grande entre 4 et 5.6 laquelle autorise un certain état réflexif vis-à-vis de l'espace filmé. Elle laisse aussi une plus grande liberté dans l'usage du regard des spectateur.ices. Enfin, le format 1,85:1 a été retenu, car nous pensons qu'il est le plus à même de filmer le mouvement dansé et le(s) corps. D'une part, il est proche de la vision humaine et donc de celle de Jeanne. La caméra permet de plonger les spectateur.ices dans leur point de vue, vis-à-vis de l'espace qui les entoure. D'autre part, il permet de composer des plans équilibrés sur le corps du personnage principal en prise avec l'espace. Le décadage prend sitôt une importance significative dès lors que le corps ne se retrouve plus dans ce cadre conciliant. Pour la danse, ce format nous apparaît comme une évidence, car il autorise un espace horizontal et vertical à partir duquel le corps peut s'exprimer sans que le.la spectateur.ice ne ressente une « frustration ». Selon nous, celle-ci aurait pu naître avec un ratio moins large comme le 1,33:1. Nous avons ainsi fait le choix d'une caméra anthropomorphique, laquelle s'adapte à un regard que pourraient naturellement poser les spectateur.ices sur leur environnement. Le personnage est mis en scène dans un cadre réaliste et reconnaissable. Ainsi, l'espace filmé a l'apparence du nôtre et il nous paraît alors « habitable » par notre corps.

De plus, le plan fixe est « habitable » également dans le sens où il autorise un investissement de la part du spectateur qui n'est plus passif et ne laisse plus couler son attention dans un découpage imposé. Le plan fixe permet d'instaurer vis-à-vis de l'action une situation perceptive, laquelle n'est pas déterminée par la mobilité du cadrage ou du montage. Les spectateur.ices retrouvent alors une certaine autonomie de regard. Cela, non pas parce que le cadre fixe est plus proche de la vision humaine naturelle (nous avons vu qu'il atteste au contraire d'un regard désincarné), mais parce qu'il permet de rétablir une liberté de regard propre au réel, car la signification de ce qui est présent sous nos yeux ne se dévoile pas directement.

Durée ressentie

Toutefois, le cadrage fixe ne suffit pas à rendre prégnante la fixité du plan : il faut une durée suffisante pour que cette fixité soit marquante à l'esprit. De plus, cette durée perceptible n'est pas seulement déterminée par la durée accordée au montage, mais aussi par la densité des informations visuelles et du mouvement dans l'image. Il faut que cette durée fabrique un vide dans le rythme dominant du film. En effet, le montage peut facilement prendre en charge la narration du mouvement et porter atteinte à la fixité imposée par le cadre de façon à ne jamais faire ressentir cette fixité comme une diminution ou une contradiction du mouvement. Par exemple, les raccords de mouvements resserrent l'attention autour de l'action. La vision du public est donc assujettie à cette action. Si le mouvement dans l'image est vu comme une continuité dynamique du film, celui-ci empêche une réelle prise de conscience dans la fixité de point de vue.

Lors du montage de la partie pratique, nous avons délibérément fait le choix de faire durer les plans au-delà de l'action représentée. Il nous a semblé que lorsque le mouvement quitte le champ et que le plan dure, il advient une véritable sensibilité à la fixité du cadrage. Cette durée nous extrait d'un rapport purement illustratif, car le plan dure au-delà des sorties de champ du personnage. À la fin de la première séquence dans la chambre, on reste sept secondes après que Jeanne soit partie dans le couloir. Puis, le plan suivant nous place pendant six secondes devant une chaise vide, dans la cuisine, avant la réapparition du personnage. Le décor n'est plus seulement un « fond » pour l'action. Par la durée du plan fixe, il est amené temporairement à l'avant-plan de l'attention. L'environnement du personnage étant un élément fort dans notre



Fig.18 Séquence 1 dans la chambre et séquence 2 dans la cuisine - *Et ses rides dansèrent*

compréhension du rapport du personnage à son quotidien, lequel se limite à quelques pièces et des déplacements utilitaires (cuisiner, manger, faire les courses, arroser les plantes...). Si le premier plan de la séquence dans la cuisine dure avant son arrivée, c'est pour appuyer la présence de ce lieu qui ponctue ses journées et mettre en lumière sa solitude : Jeanne cuisine pour elle, sur une petite table proche de la cuisine. Dans la première séquence, la chambre laissée vide après le départ de Jeanne permet aux spectateur.ices de poser le regard sur le miroir : Jeanne passe devant sans se regarder. Cela va évoluer dans la suite du film où Jeanne posera son regard sur son reflet nu dans la salle de bain. Cette séquence constitue une redécouverte consciente de son corps qui se traduit par une scène de masturbation devant un miroir.



Fig.17 Séquence dans la salle de bain où Jeanne redécouvre son corps face au miroir

Le plan fixe permet de stratifier le dévoilement narratif, à la fois au sein de l'espace (répartition des actions selon différents niveaux de profondeur), mais aussi dans la durée (effets d'attente, changement de rythme, ponctués par les entrées et les sorties de champ). Le travail au jeu, aux lumières, aux couleurs et aux matières du plan devient primordial pour guider le regard dans la composition. La fixité du cadre rend compte, à l'intérieur de l'image, d'une liberté de regard propre à l'œil humain et valorise, de ce point de vue, l'immersion des spectateur.ice dans l'espace.

c) La machine -caméra : mise à distance

Toutefois, cette liberté de regard propre au plan fixe peut aussi entraîner une mise à distance entre l'espace cinématographique et l'espace perçu. Le plan fixe ne constitue pas une force d'entraînement de l'espace qui engage notre corps au même titre qu'un plan en mouvement.

L'intransigeance de l'enregistrement

Dans *Et là-bas, quelle heure est-il ?*, Tsai Ming Liang initie avec le premier plan du film, un régime de libre lecture de l'image par une durée anormalement longue vis-à-vis de la compréhension immédiate de l'espace. Dans ce plan, la caméra enregistre en étant immobile, comme un témoin muet et imperturbé par l'action qui se déroule devant l'objectif. Le corps de l'opérateur s'estompe totalement et le cadrage se désolidarise du mouvement filmé. En témoignent les déplacements du père qui choisit librement d'entrer ou de sortir de l'espace contenu dans le plan. L'acteur détient alors un espace de jeu ample, et la position de ses gestes, de ses regards dans le cadre assurent en grande partie la prise en charge du sens. Lorsque le père sort pour fumer, la disparition partielle de l'action dans l'arrière-plan dévoile l'artifice du cadrage, qui applique au regard des limites infranchissables. Il vient frustrer le désir de posséder l'action par le regard. Ainsi, il y a une véritable absence de réactivité du cadre face à la mobilité présente à l'image.

Comme énoncé plus haut, la perception naturelle ne met pas en jeu les mêmes mouvements que le plan fixe. D'ordinaire, notre regard navigue aisément du point de vue d'ensemble à une vue resserrée. Il y a une sélectivité intentionnelle du regard. Au cinéma, seuls un mouvement d'appareil ou une opération de montage peuvent articuler ces deux valeurs de plan. Au contraire, le cadre immobile dans la durée contraint une position figée du point de vue et circonscrit le champ perceptif dans un cadrage rigoureux. Tout cela va à l'encontre d'une tentative d'immersion dans la représentation qui essaierait de restituer une mobilité du regard proche d'une situation perceptive ordinaire. Ainsi, la perception du plan fixe se révèle apersonnelle ou inorganique. Cette mise à distance par la fixité du cadre renforce la relation perceptive à l'espace plastique de l'image elle-même et met en valeur l'aspect de représentation qu'elle entretient avec le réel. La frontalité du point de vue adopté dans le

plan de Tsai Ming Liang ne fait qu'augmenter la scission entre le regard des spectateur.ices et le contenu perceptif du film.

Cas particulier du gros plan

Par une fragmentation toute particulière, le gros plan fixe met davantage en exergue un défaut de continuité de l'espace, en rupture avec une perception naturelle. Si le début de notre partie pratique s'ouvre sur une succession de gros plans sur des objets de la chambre de Jeanne, c'est précisément pour décentrer le regard des spectateur.ices vers un espace vécu, celui de la chambre, lequel fonde le rapport du personnage et de son environnement. Le gros plan vient alors mettre l'accent sur une proximité inédite avec ces objets communs. La durée accordée à ces plans rompt avec une habitude de montage plus dense et place le public dans un régime d'attention particulier.

Il faut noter que, montés les uns à la suite des autres, les gros plans du début n'agissent pas dans un processus dynamique de variation d'échelle. Lors de la séquence 2, dans la cuisine, le très gros plan sur les médicaments occupe justement cette fonction. Il crée un trouble spatial (on passe d'un plan taille de face à un très gros plan de profil) dû à une contraction de l'espace, un rétrécissement effectif du champ et une diminution de la profondeur de champ. De plus, il n'y a pas de raccord dans le mouvement lors du changement de plan. Un « heurt perceptif significatif affectant l'espace vécu du spectateur »³¹ nous renvoie à une temporalité perturbée, qui est soumise à des changements spatiaux soudains et peu logiques dans la continuité.

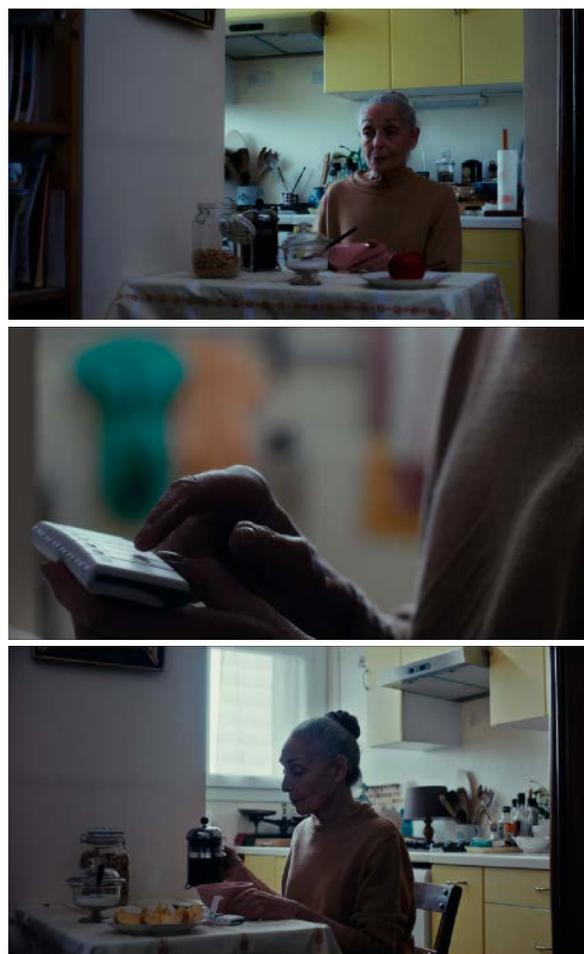


Fig.19 Séquence 2 - *Et ses rides dansèrent*

³¹ GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, op.cit, p.153

Le gros plan peut aussi proposer aux spectateur.ices une autre notion du temps au cinéma. Je pense par exemple au gros plan qui suit la séquence du ménage. Il y a un insert fixe sur l'eau qui sèche au sol et vient évoquer l'après. Le plan fonctionne comme une ellipse et marque un changement de chronologie : le passage du jour à la nuit.



Fig.20 Gros plan sur le sol qui marque l'ellipse du jour à la nuit

Durée insuffisante

Et qu'en est-il lorsque la durée du plan fixe est insuffisante ?

Dans *L'année dernière à Marienbad*, à trente-sept minutes du film, nous retrouvons le couple adossé au bar de l'hôtel. Un long travelling avant à hauteur des personnages, s'avance de façon autonome vers les deux personnages de face. À la fin du travelling, l'appareil est fixe et cadre en plan taille les protagonistes. L'homme lui dit : « La nuit surtout, vous aimiez vous taire. ». S'ensuit un plan fixe extrêmement court, il dure moins d'une seconde, avant que l'on revienne sur la valeur de plan précédente. Ce plan montre la femme, dans une chambre immaculée, d'une blancheur qui semble extrême en comparaison avec la pénombre du plan précédent. Dans le reste de la séquence, les monteur.euses et Alain Resnais choisissent d'alterner entre des plans au niveau du bar où les personnages sont de trois quarts face, dans un axe, puis l'autre, entrecoupés par les plans dans la chambre d'une durée variable, mais toujours proche de la seconde. Ainsi, l'espace s'appréhende, non pas dans une durée suffisante, mais dans une accumulation d'indices visuels gardés en mémoire. Notons qu'il n'y a pas de changement sonore lorsqu'on passe sur ces plans furtifs, car nous restons dans l'ambiance du bar.



Fig.21 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

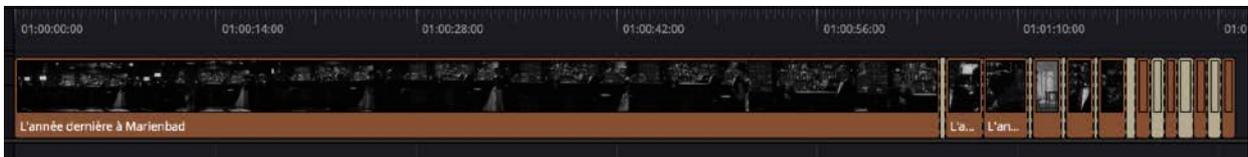


Fig.22 : Timeline du minutage de la durée des plans pour les parties dans le bar (marron) et celles de la chambre blanche (beige)

Le tout premier plan de la chambre nous est impossible à lire. Nous avons l'impression d'un flash lumineux stroboscopique qui annule l'espace propre au plan lui-même. N'ayant pas le temps de parfaitement distinguer les différentes images successives, cet espace est ressenti comme saturé et contracté. Puis, à mesure que les plans reviennent, et, bien que la durée effective des plans reste faible, notre œil assemble ces fragments pour restituer l'espace figuré. Cet effet marqué de montage s'accorde avec l'ambition de rendre compte d'une représentation fragmentée de l'image du souvenir. Ces plans, conçus comme inhabitables pour une perception humaine moyenne, provoquent un choc perceptif affectant l'espace vécu de la spectateur.ice. L'opposition entre un plan en mouvement/plan fixe, plan long/image flash, nuit/jour, travaille ainsi sur la désorientation sensorielle des spectateur.ices. Ainsi, la sensation spatiale est intrinsèquement liée à la question du cadre autant qu'à celle du montage.

À l'issue de l'analyse de ces espaces formés par le plan fixe, nous avons vu qu'ils offrent un regard particulier, car ils autorisent une autonomie perceptive qui tend à intégrer le la spectateur.ice dans l'image en lui ôtant sa passivité. Toutefois, le plan fixe tend aussi à poser une distance entre le sujet percevant et le film, car il devient également révélateur de la

dimension représentationnelle de l'image en assumant une distance entre le dispositif caméra et l'action filmée.

En étudiant la spatialité de l'image dans cette première partie, on remarque à quel point les choix de cadres, au sein des enjeux du film, peuvent influencer notre perception des images. Les plans instaurent toujours une certaine durée en prise avec l'espace représenté. Mais alors comment pouvons-nous ressentir le temps de la narration à partir de l'espace perçu ?

Partie II : De l'espace au temps

Introduction :

Au cœur de notre film de fin d'études, le personnage de Jeanne renoue avec une temporalité intime, celle du geste, du corps vécu dans l'instant, animé par les autres corps en mouvement et par l'envie de s'exprimer. Au cœur de ce film, le passage du temps joue un rôle déterminant dans le récit. Lors des premières discussions autour du scénario avec la réalisatrice, j'ai eu le sentiment que deux principaux enjeux autour du temps se dégagent du projet.

D'une part, il y a le temps vécu par le personnage. Jeanne n'a plus toute sa mémoire. Elle perd la notion de temps et peut-être aussi de l'espace. Il nous a paru important de réfléchir à la mise en image de sa perception du monde à travers la mémoire troublée du personnage principal : une mémoire mouvante, balbutiante, circonscrite dans des pièces quotidiennes. Nous souhaitons que les choix de cadres opèrent une translation du regard, un décentrement pour trouver une représentation cinématographique à la mesure des émotions du personnage et de sa désorientation temporelle. Mais, dans quel espace s'inscrit ce temps vécu par le personnage et comment la confusion spatiale peut-elle devenir l'intermédiaire d'un ébranlement temporel chez les spectateur.ices ?

D'autre part, il y a le temps de la chorégraphie, du mouvement dansé. Au cours du film, le personnage de Jeanne réalise que la danse est partout et les spectateur.ices sont censé.es vivre cette prise de conscience avec elle. La gestuelle du quotidien se mue progressivement en une chorégraphie. Avec la réalisatrice, il nous importe de réfléchir à la question du temps au cours du mouvement dansé pour proposer une autre modalité de regard sur la danse, une autre corporalité, grâce à l'expérience des images mouvantes où les règles spatiales et temporelles sont renouvelées.

Notre volonté est d'instaurer un dialogue entre ces deux thématiques temporelles, mais comment faire pour que ces enjeux de mise en scène soient perçus par les spectateur.ices ? Dans cette partie, il convient de se demander à partir de quel espace cinématographique peut se former un « temps sensible » pour les spectateur.ices.

Chapitre 1 : Quand l'espace devient temps

Faire l'expérience du temps, c'est rendre sensible le temps de la narration pour permettre aux spectateur.ices d'investir leur subjectivité au contact du film. Il m'est apparu que certaines œuvres interrogeaient plus étroitement le rapport entre les temporalités de la narration au regard des temporalités ressenties. Après avoir entamé certaines réflexions sur l'espace, je souhaite comprendre si l'expérience du temps au cinéma est permise dès lors qu'une image est projetée et quelle peut être cette expérience du temps.

a) Le cinéma affirme une temporalité propre

Dès ses débuts, le cinéma permet de modifier la manière dont on perçoit les choses ordinairement pour y affirmer une temporalité propre. Le Kinétoscope d'Edison et le Cinématographe des frères Lumière, soit les deux premières inventions de ce qui deviendra plus tard le cinéma, portent un nom tiré du mot grec signifiant « le mouvement »³². À la différence de la photographie, le cinéma donne à percevoir des images *mouvantes*. À l'intérieur d'elles, le temps s'avère être l'une des caractéristiques fondamentales de ce nouveau médium. En effet, la caméra pose l'objet filmé dans un contexte spatio-temporel déterminé : l'objet est montré comme tel, sous la forme de sa représentation, en un temps donné. L'art est prisonnier des conditions de sa représentation³³ et il semble inscrire le temps « réel » comme l'une de ses données consubstantielles.

Le plus souvent, la peinture et le théâtre proposent un seul axe pour le regard. Si le cinéma rompt avec l'histoire du spectacle visuel, c'est en partie parce que le public est fixe, mais peut voir l'espace filmé de très près, de loin, en hauteur, au sol et partout autour des comédien.nes en fonction de ce que la composition permet. Aussi, le caractère inclusif du dispositif spectatorial nous absorbe et nous « prend en charge »³⁴.

³² AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, 125 ans de théorie et de cinéma*, Paris, Nathan, 1999, p.20

³³ Une partie de la doctrine d'André Bazin affirme l'objectivité essentielle du médium cinématographique. Il dira de celle-ci qu'elle est fondée par la technique de reproduction et l'exclusion de toute subjectivité créatrice car l'action immédiate entre le réel et l'outil cinématographique l'en libère. BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Éditions du Cerf, 1985, p.15

³⁴ CHÂTEAU, Dominique. *La subjectivité au cinéma : Représentations filmiques du subjectif*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. p.47

Toutefois, cette supposition quant à l'inscription du passage du temps réel au sein du film se voit contestée par plusieurs facteurs. Tout d'abord, le mouvement enregistré subit une décomposition en plusieurs états successifs, extérieurs à la mobilité réelle. En effet, la recomposition cinématographique est extérieure au mouvement en tant que tel : celui-ci est fragmenté en plusieurs images pour ensuite être reconstitué. Ainsi, le temps ne saurait être vraiment saisi par l'outil cinématographique³⁵. Si ces photogrammes distincts sont assemblés par le film et deviennent invisibles lors de la projection, cela ne les indemnise pas de leur fragmentation première. Le principe de l'effet-phi³⁶ sur lequel est basée la technique cinématographique traduit l'infirmité de notre perception, car le film est détaillé image par image, mais notre cerveau ne peut les distinguer. Nous avons l'impression d'un mouvement fluide et non d'une suite d'images saccadées. Ainsi, le film serait contrôlé selon une vitesse attachée à notre conscience, laquelle détermine le mouvement. Ce n'est donc pas seulement le mouvement des images sur l'écran qui sollicite la conscience des spectateur.ices, mais la conscience de ces dernier.es qui crée le mouvement et fait croire à un temps continu.

De plus, la création artistique d'un film dépasse l'extériorité du monde. La caméra participe à un processus de médiation transformatrice par le.la cinéaste. Le film porte la trace de son origine subjective, d'un regard sur l'objet filmé : « toute saisie du réel est subjective »³⁷. Représenter le sujet dans son mouvement et dans son temps, ce n'est plus le représenter tel qu'il est en soi, mais tel que le.la cinéaste le perçoit.

Enfin, l'inscription du passage du temps réel au sein du film se voit anéantie par le montage, mais aussi par la modulation du temps à l'intérieur des plans : par la nature de la mise en

³⁵ C'est ce que soutient Bergson dans ses écrits. Pour lui, le cinéma ne peut être pris comme modèle d'un temps spatialisé. Non seulement le cinéma ne peut saisir la *durée*, celle que le philosophe définit comme un temps vécu, mais il nous empêche de la voir sans devoir au préalable décomposer les choses abstraitement sous forme de photogrammes. CHÂTEAU, Dominique, « *La question de l'espace filmique (Bergson versus Bachelard)* », Paris, Cahier Louis-Lumière n°2, automne 2004, Espaces pluriels, images et sons, p.12

³⁶ Le phénomène de persistance rétinienne n'explique pas le principe cinématographique contrairement à ce que j'ai longtemps penser. En effet, la persistance rétinienne désigne un phénomène d'impression lumineuse produite dans le cerveau, lequel ne s'efface pas directement après la disparition de la source lumineuse. C'est le cas d'une personne qui observe le soleil pendant longtemps et garde une empreinte de son image en tête. Comme l'explique Caroline Chik, la persistance rétinienne n'a pas incidence sur l'impression de mouvement lorsque nous regardons un film. C'est l'effet-phi qui fonde le principe d'animation du mouvement d'un film. Celui-ci se définit comme la sensation visuelle du mouvement provoquée par des images très proches l'une de l'autre dans le temps, susceptibles d'être raccordées logiquement par un déplacement. C'est le cas de l'image du flip book par exemple qui produit une impression de mouvement du même ordre qu'au cinéma et n'est pourtant pas une image lumineuse. CHIK, Caroline, *L'image paradoxale*, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 127-138, URL : <https://books.openedition.org/septentrion/46736?lang=fr>

³⁷ MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), Édition du Cerf, Paris, France, 2001, p. 217.

scène des événements. Celle-ci pouvant aussi subir des manipulations dans les plans eux-mêmes (accélération, ralenti, fausse coupe...).

Au réel continu, le cinéma substitue une série de fragments discontinus choisis selon des cadres, angles, points de vue qu'il organise selon des durées relatives. Le temps n'est donc pas un repère stable, car l'espace matérialisé lors de la projection n'est pas celui capturé par l'objectif. En effet, il y a une différence fondamentale entre la perception ordinaire et la perception cinématographique. Le cadre est un élément fondamental dans cette distinction. La perception cinématographique se caractérisant par la posture particulière des spectateur.ices regardant fixement l'écran. Ainsi, le cadre coupe les spectateur.ices d'un environnement continu pour prélever artificiellement une perception du monde³⁸. Le cadre permet aussi de nous déplacer dans l'espace scénique. Aussi, par sa forme rectangulaire, le cadre se distingue de notre mode de vision aux limites arrondies. Le cinéma offre donc une perception en marge de notre expérience ordinaire. Toutefois, cette perception ordinaire ne disparaît pas au profit de la perception cinématographique, mais se mêle avec elle. Il apparaît qu'à de nombreux moments, la perception ordinaire adopte l'attitude cinématographique lors de la projection. D'autre part, le contenu de l'écran peut plus ou moins mimer une perception ordinaire. Les spectateur.ices aperçoivent ainsi le contenu à travers l'écran à partir du point de vue imposé par leur situation dans la salle ainsi que leurs sensibilités et leurs appréhensions particulières aux images. De façon évidente, nous sommes donc soumis.es à un regard sur le temps différent de celui éprouvé dans la vie courante.

Ainsi, le temps cinématographique ne se réduit pas à un temps chronologique. Le cinéma restructure l'espace et le temps. Les images et leurs agencements permettent de faire émerger un temps propre au film par la force du mouvement. Le temps n'est ni réel ni continu : il est entièrement construit.

Par conséquent, le cinéma est un outil important, car il permet de modifier la manière dont on perçoit les choses ordinairement pour y affirmer une temporalité propre. Mais quel film ne le fait pas ?

³⁸ ZERNIK, Clélia, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, collection Philosophie et cinéma, 2010, p.21

b) Une temporalité propre n'est pas une temporalité sensible

Si certains procédés cinématographiques modifient notre perception spatiale au cours du temps, il reste que cette modification, le plus souvent, n'engendre pas la perception d'un temps directement éprouvé. Il me semble que le temps est bien souvent rapporté secondairement à la narration. Pour être appréhendé directement, il nécessite une attention particulière à des images qui le rendent sensible. Alors, de quelle manière la spatialité de l'image peut favoriser l'émergence d'une considération sur le temps ?

Avant tout, tâchons de comprendre comment le mot « temps » peut être défini dans ce mémoire par rapport à la « durée » et au « rythme ».

Temps

Au cours de l'histoire de la philosophie, le concept de temps a subi une pluralité de thèses. Dans la mesure où ces courants de pensée permettent de s'interroger sur notre appréhension du temps au cinéma, je vais introduire très sommairement celui qui me semble le plus pertinent ici. Pour schématiser, la question de la réalité du temps oscille entre deux pôles : le *subjectivisme* (en l'absence de sujet conscient, le temps n'existe pas) et l'*objectivisme* (il s'agit d'un élément constitutif du monde)³⁹. Pour ce mémoire, je propose de m'intéresser au temps comme *phénoménal*, subjectiviste donc. Il est lié à notre expérience intime, et non à un temps *objectif* mesuré par les horloges. Le temps phénoménal se réfère à l'existence privée que nous en faisons : celle d'un temps qui s'étire, s'allonge en fonction de la vie que nous éprouvons.

La notion de temps appliquée au cinéma manifeste une polysémie d'usages : temps spectatorial, temps de la réalisation (date à laquelle le film est tourné), temps enclos dans l'image ou temps obtenu au montage. Plus spécifiquement, le temps dont je souhaite parler est celui éprouvé par les spectateur.ices par rapport au temps de la narration. Je considère ce temps de la narration comme modulé suivant le temps chronologique du récit, le temps vécu par les personnages, celui agencé par la mise en scène. Évidemment, le temps perçu par le.la spectateur.ice dépend aussi de la disposition dans laquelle iel se trouve (salle de cinéma,

³⁹ LE BIHAN, Baptiste, *Qu'est-ce que le temps ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2019, p.37

écran d'ordinateur, téléphone...). Il varie selon les dispositions du sujet et les événements qui l'affectent. De plus, le temps perçu dépend directement du cours historique du monde où se façonne culturellement notre temps vécu et pensé. Mais, il dépend aussi de la façon dont on envisage le discours du film vis-vis de notre « carrière de spectateur.ice »⁴⁰, qui façonne nos rapports d'un film à l'autre en fonction de nos habitudes et de nos goûts. Il ne s'agit donc pas de dire qu'il existe un.e spectateur.ice unique, car il y a autant de manières de recevoir le film que celui-ci a de témoins. Pourtant, le.la cinéaste, par la mise en scène et les outils cinématographiques, peut orienter le regard de ces dernier.es vers une expérience spécifique et sensible du temps. Mais, doit-on penser un film comme produisant un seul temps ou bien plusieurs temps cohabitent-ils ? Il me semble que tout film est un entrelacs de temps multiples et variables, lequel dépend du récit et des différents rythmes du film.

Rythme

Dans le livre *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), le théoricien Jean Mitry consacre un chapitre au rythme cinématographique⁴¹. Selon lui, le rythme filmique n'est pas à confondre avec le rythme musical. Au cinéma, il n'y a pas de retour périodique, de relations tonales ou de pulsations métriques comme en musique. Le rythme filmique constitue une relation d'intensité dans des rapports de durée. En cela, il ne se limite pas au rythme de montage, mais découle aussi d'un rythme spatial dans les plans. Il fait la synthèse d'un rythme temporel (durée concrète du plan) et spatial (configuration du mouvement et organisation des formes visuelles). Ce qui compte n'est pas la durée réelle, mais l'impression de durée. Ainsi, le rythme s'établit par-delà les plans, grâce à eux. Il est la continuité assurée par la discontinuité des images. Dès lors, Jean Mitry soutient que « Le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace »⁴², car le rythme consiste en des relations de durée et d'intensité dans un temps donné et la symétrie en des relations proportionnelles dans un espace optique donné.

Il est intéressant de souligner que notre œil est différent de notre oreille dans sa sensibilité au rythme : « La vue se manifeste comme le sens le plus obtus dans les expériences sur

⁴⁰ Voir l'article ETHIS, Emmanuel, « *Le cinéma et l'empreinte du temps. L'oeuvre filmique au crible de la réception spectatorielle* », *Protée*, Volume 27, numéro 2, 1999, p.69

⁴¹ MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), op.cit. p.155-234

⁴² Ibid. p.161

l'estimation du temps »⁴³. En effet, l'ouïe est faite pour percevoir des relations de durée, contrairement à la vue. Si l'œil perçoit des relations de temps, celles-ci sont liées aux changements d'un certain cadre se référant à des données spatiales.

Durée

Le terme de « durée »⁴⁴ sera uniquement appliqué ici lorsque je mentionne un temps mesurable, mathématique : l'intervalle de temps pendant lequel a lieu un phénomène. Par exemple, celui du nombre de secondes accordées à un plan dans le montage.

Bien que défini, il reste à savoir comment penser le temps dans une œuvre composée d'une multitude d'éléments spatiaux temporels ? C'est sans doute là qu'il faut se confronter aux œuvres afin de déterminer comment survient l'expérience sensible du temps.

L'expérience du temps chez Tsai Ming-liang

Pour reprendre les deux premiers plans du film *Et là-bas, quelle heure est-il ?*, la durée des plans permet aux spectateur.ices de prendre la mesure de l'espace représenté à l'image, de l'éprouver dans sa structure et donc de rendre davantage sensible un temps de perception (temps intuitivement ressenti par le.la spectateur.ice). Le corps du père ne devient vraiment perceptible qu'après vingt-deux secondes d'attente où il est d'abord dissimulé par une porte, puis masqué par l'absence de lumière pour ensuite être fragmenté par le cadre qui exclut le haut de son corps. Lorsqu'il sort sur la terrasse et referme la porte, une minute et treize secondes s'écoulent dans laquelle la caméra est fixe et le seul mouvement est celui du père qui fume au loin.

En épuisant le contenu informatif immédiat, le temps accordé au regard est essentiel. Les plans s'emploient à donner une présence égale aux corps filmés et à l'espace qu'ils ouvrent. Cette durée ressentie est nécessaire à la compréhension du récit. En effet, c'est le dernier plan où le père est filmé avant sa disparition soudaine. Son déplacement dans le décor, la façon dont son corps se dissimule derrière les structures architecturales ou s'expose à proximité de la caméra, nous rend sensible sa présence physique en ces lieux. Les allers venus

⁴³ Ernst Meumann, psychologue allemand cité par MITRY, Jean, *Ibid.* p.171

⁴⁴ Je n'appliquerais donc pas la définition faite par Bergson pour qui la durée n'est pas un temps spatialité mais correspond à un temps de la conscience différent du temps des physiciens. BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* (1896), Paris, Flammarion, 1907, p.254-255

du père dans la composition insistent sur le temps accordé au regard, lequel porte avec lui des enjeux spatiaux. La présence physique, « tangible » du père est en effet consubstantielle à ses déplacements dans l'image. Cette matérialité du corps est d'autant plus prégnante dans ce premier plan, car le plan suivant nous présente une situation inverse : un corps fixe dans un décor mouvant. La dimension spatiale rend, selon moi, perceptibles l'ellipse temporelle et le changement d'état physique du personnage du père, celui-ci étant dans l'urne funéraire dans le second plan.



Fig.23 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Dans son étude sur le plan long⁴⁵, Antoine Gaudin prend l'exemple du film documentaire *Shoah* de Claude Lanzmann (1985). Dans la troisième époque du film, un long travelling révèle au public, par le temps qu'il faut pour le parcourir, l'immense étendue du camp d'Auschwitz. Claude Lanzmann choisit d'entraîner le corps des spectateur.ices dans un travelling le long de la clôture barbelée. Le plan suivant est un long panoramique vers la

⁴⁵ GAUDIN, Antoine. « *L'espace du plan long : étude des liens entre l'écoulement du temps et la plasticité spatiale du cinéma* », Paris, L'Harmattan, 2021, à paraître, URL : <https://hal.science/hal-03432593>

droite sur le lieu du secteur BIIB (le camp des familles) jusqu'à la porte principale qui apparaît au loin dans le champ.



Fig.24 : *Shoah* de Claude Lanzmann, 1985

Ces mouvements d'appareil deviennent les révélateurs d'une donnée spatiale directement incarnée. Ils mettent en avant la disproportion de la taille des camps. Du fait de la régularité de la prise de vues, les spectateur.ices font une épreuve du temps qui rend compte de la nature spatiale du génocide.

Il me semble que ce qui unifie ces deux extraits réside dans la façon dont les formes spatiales interagissent avec les manifestations temporelles. Les choix de cadres dépassent la logique d'une temporalité qui se fait « avaler » par l'action. La caméra n'ouvre pas un champ spatial pour y placer uniquement une action, mais pour y investir une expérience du temps. L'espace optique, visible, est aussi un espace proprioceptif que les spectateur.ices peuvent investir par leurs sens. En effet, dans les deux exemples, tout concourt à accentuer l'impact spatialisant de ces plans, lesquels s'adressent directement aux sens des spectateur.ices et leur rendent discernable l'espace construit par le champ de la caméra.

Notons que ces exemples usent tous deux du plan long. Si l'empreinte de l'espace est aussi celle de sa durée, j'ai l'intuition que ce n'est pas seulement la durée effective du plan qui rend compte de la présence d'un phénomène temporel. Le temps perçu est déterminé par les actions inscrites dans le plan. Un plan de plusieurs minutes présentant de nombreuses actions ou des mouvements d'appareil manifestes ne met pas en jeu le même sentiment de temps que d'autres plans plus statiques.

Dès lors, les considérations de Gilles Deleuze m'apparaissent intéressantes à aborder au vu des problématiques qui m'animent. À partir du moment où l'espace n'est plus restreint à ses qualités purement optiques, il convient de comprendre comment il accède à une dimension temporelle. Dans ses deux écrits sur le cinéma, Deleuze va distinguer une image-mouvement d'une image-temps. Là où l'image-mouvement est en rapport avec une image indirecte du temps, laquelle dépend de l'ordonnance du récit (à travers des événements, des actions), l'image-temps fait de son mouvement la perspective même du temps : le temps se donne à percevoir.

Pour le philosophe, le cinéma se retrouve, durant les années 1940, dans un état de crise. Il y a un épuisement des possibilités cinématographiques axées prioritairement sur l'image-action, ce qui entraîne le passage d'un cinéma essentiellement constitué d'images-mouvement vers un cinéma davantage dirigé sur les images-temps. Le néo-réalisme italien et, plus tard, la Nouvelle Vague marquent ce glissement, lequel ouvre la voie du cinéma moderne. Les films ajoutent désormais le temps comme un élément central de la perception. Il n'est plus relégué secondairement aux instances narratives, mais devient un pur enjeu de mise en scène. L'image-mouvement n'a pas disparu, toutefois celle-ci n'existe plus que comme la première dimension de l'image.

« Il fallait que l'image se libère des liens sensori-moteurs, qu'elle cesse d'être image-action pour devenir une image optique, sonore (et tactile) pure. Mais celle-ci ne suffisait pas : il fallait qu'elle entre en rapport avec d'autres forces encore, pour échapper elle-même au monde des clichés. Il fallait qu'elle s'ouvre sur des révélations puissantes et directes, celles de l'image-temps, de l'image lisible et de l'image pensante. »⁴⁶

Dans l'image-mouvement, le temps ne peut être ressenti que par l'intermédiaire du mouvement : c'est parce que les protagonistes agissent et réagissent à des situations, parce qu'il y a mouvement, qu'il y a une durée chronologique. Le temps est présenté sous la forme traditionnelle d'un écoulement. Dans l'image-temps, c'est le rapport interne au temps qui

⁴⁶ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma, tome 2*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.35

évolue. Celui-ci cesse d'être chronologique et linéaire et devient un temps « pur ». Plus précisément, le temps « pur » est un temps qui n'est plus asservi à une forme de mesure ou au mouvement : l'absence de lien sensori-moteur permet de faire surgir cet « au-delà » de l'image-mouvement. Dès lors, dans l'image-temps, ce n'est pas le temps qui mesure le mouvement, mais bien à l'inverse : le mouvement qui mesure le temps.

À partir de la spatialité (optique et proprioceptive) permise par le cadre, l'espace peut inscrire le temps comme présence tangible au cinéma lorsqu'il dépasse le caractère strictement illustratif du récit. Le cadre encourage alors une prise de conscience directe du passage du temps et permet de repenser le temps senti au détriment du temps chronologique.

« [...] lorsque les images sont délivrées de l'obligation de raconter, le temps du film, alors libéré des obligations temporelles concrètes, peut s'identifier au « temps vécu » de ma musique, les impressions visuelles étant émotion pure. »⁴⁷

Si j'ai choisi comme sujet le « temps sensible », c'est parce que le corps des spectateur.ices peut être pris dans une expérience du temps qui diffère de celui directement inscrit dans le récit. J'émetts alors l'hypothèse que cette expression d'un temps sensible n'est pas consubstantielle à sa forme initiale, mais se déploie à travers des choix visuels et sonores, lesquels vont influencer le temps de la perception.

Dans la lignée des propositions de Deleuze, je souhaite que ce mémoire soit l'occasion de discuter de l'espace et du temps dans leur dimension relative. Toutefois, le philosophe adopte un regard où les données spatiales du cadrage sont peu évoquées ou sont régulièrement subordonnées aux enjeux du temps. Je voudrais proposer dans cet écrit que certains types de plans engagent des enjeux spatiaux de même hauteur que les enjeux temporels, car lorsqu'on cadre, c'est l'espace et le temps qui se modifient.

⁴⁷ MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Édition du Cerf, Paris, France, 2001, p.175

Chapitre 2 : L'expression du temps

Avant de discuter plus spécifiquement des œuvres du corpus quant à leur façon de faire émerger un temps sensible, il me paraît pertinent de comprendre comment le plan, en tant qu'unité, trouve son influence dans l'expérience du temps vécu par les spectateur.ices : le plan peut-il être un outil privilégié de l'expression du temps ?

a) Le plan comme unité de mesure du temps

Comme nous l'avons vu, les deux premiers plans du film de Tsai Ming-liang nous autorisent à s'imprégner de l'espace par le choix d'un cadre fixe et d'un plan long : la durée épuise le contenu informatif immédiat. Le parcours des personnages n'est pas soumis à une destination connue d'avance. Le but de leurs déplacements est secondaire par rapport à l'acte du déplacement dans l'environnement. L'espace est présent pour lui-même et non comme seul socle scénaristique. Les déplacements de ces corps dans les plans constituent ainsi un enjeu primordial, lequel confère une autre qualité à l'espace : une intensité temporelle.

En cherchant à étayer une hypothèse selon laquelle le temps peut s'exprimer à l'intérieur des plans par le cadre, l'ouvrage du réalisateur Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, s'est avéré incontournable en ce qu'il met l'accent sur le plan comme « l'unité de mesure du temps ».

Tarkovski y précise que le rythme du film ne réside pas dans la « succession métrique de petits morceaux collés bout à bout », mais dans une « pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans »⁴⁸. Cette « pression du temps », ressentie dans *Et là-bas, quelle heure est-il ?*, me semble témoigner d'une lenteur qui autorise une mise à l'épreuve dans ma relation sensible à l'espace filmé. Tarkovski paraît prêcher en faveur de plans permettant une restitution approfondie de l'espace, laquelle autoriserait une considération sur le temps. Il prend comme exemple le film *Alexandre Nevski* de Sergueï Eisenstein (1938), et plus particulièrement la scène de la bataille sur le lac Tchoud, dans lequel il explique que la rapidité des plans n'acquiert pas de « vérité temporelle ». Par un montage de plans succincts,

⁴⁸ TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé* (1989), Paris, Philippe Rey, coll. Fugues, 2014, p.142.

Eisenstein s'applique à montrer la dynamique intérieure du combat. Mais cette temporalité fragmentée par le défilement rapide des images offre, selon Tarkovski, une contraction fatale entre les plans. Elle inflige une impression artificielle de l'intensité temporelle de la bataille : « Le spectateur ne ressent pas l'émotion voulue par l'artiste, car celui-ci ne s'est pas soucié d'insuffler au plan le vrai sentiment du temps exigé par cette bataille légendaire. »⁴⁹.



Fig.25 : Alexandre Nevski de Sergueï Eisenstein, 1938

Il y aurait donc une unité temporelle à respecter dans certains cas pour que la perception du temps s'établisse et que l'émotion voulue soit éprouvée ? Pour Tarkovski, c'est avant tout à travers le plan que le temps s'exprime : « le temps doit s'écouler dans un plan de manière digne et indépendante »⁵⁰. Le temps éprouvé par les spectateur.ices se transmet au travers de l'objet dans le plan. De plus, il énonce que c'est l'unité de l'espace filmique qui assure une relation entre le temps et la plasticité du plan plutôt que leur assemblage par le montage. Ainsi, le temps qui s'écoule dans un plan influe sur les autres plans, et détermine l'ambiance même du film.

Pour accéder à un temps sensible, le plan requiert une émancipation du temps par rapport au mouvement. Toutefois, cela ne signifie pas que le plan « long » ou le plan-séquence soit

⁴⁹ Ibid. p.143-144

⁵⁰ TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé*, op.cit. p.144

nécessaire pour exprimer un *sens* du temps. La diversité des intensités temporelles entre les plans peut être le lieu d'une organisation rythmique singulière que le montage se charge d'articuler.

b) Le temps rompu au sein du plan

Au cours de notre travail sur la partie pratique de mémoire, j'ai été amenée à reconsidérer mon positionnement quant au fait que le temps s'exprime avant tout à l'intérieur du plan. En effet, que se passe-t-il si l'on rompt l'unité temporelle au sein d'un plan ? Perd-on inexorablement l'expression sensible du temps ?

Dans les premières séquences du film de fin d'études, nous nous sommes posées la question de faire entrer le/la spectateur/ice dans un processus qui l'engage dans le temps : un temps mental régi par l'oubli et la quotidienneté des actions. Cela s'est traduit par un corps contenu dans le cadre, malmené parfois par les changements d'angles ou d'axes. Les mouvements de panoramique peinent à prendre la mesure du rythme du corps et paraissent mécaniques. Les décadrages récurrents du personnage principal rendent tangible la séparation entre l'esprit de la femme âgée et son corps. Aussi, nous avons choisi de transgresser certaines règles filmiques pour perturber l'appréhension de l'espace par les spectateur/ices comme le non-respect de la règle des 30° ou le fait d'opérer un décalage dans les raccords dans l'axe. L'altération de sa mémoire s'exprime alors à l'image par une désorientation spatiale. Le cadre porte en lui la prise du personnage sur l'espace : son occupation des lieux ne lui est plus totalement intelligible. En annulant les référents scalaires, ces choix peuvent heurter la compréhension spatiale des spectateur/ices pour leur permettre d'épouser le rapport au monde de Jeanne.

Dans une séquence se déroulant dans le salon du personnage principal, cet empêchement dans l'expression du temps dans le plan se traduit par un découpage fragmenté de l'espace. Les choix de cadres trahissent la continuité temporelle dans le geste filmé. Celui-ci est scindé en plusieurs plans dans lesquels l'angle de prise de vue est constamment modifié au cours du même geste. Il y a des micro ellipses dans les actions qui sont superposées à des décalages de l'axe caméra de 20°. Cette entrave à la continuité du mouvement dans le plan permet de faire

émerger une considération sur le temps d'un autre ordre. Le temps n'est plus celui du geste, du présent, mais celui d'un temps altéré par les troubles mémoriels dont est sujette la femme.

L'unité temporelle pourrait donc être rompue au sein du plan sans que l'expression d'une relation au temps ne soit empêchée ?

Prenons l'exemple du long-métrage *L'année dernière à Marienbad*, réalisé en 1961 par Alain Resnais, pour déceler comment ce rapport au temps peut aussi résulter d'un rythme annihilé à l'intérieur du plan.

Dans la séquence située à trente et une minutes du film, nous assistons à une « nouvelle » rencontre entre l'homme et la femme. Le plan débute par un travelling latéral vers la gauche, on y découvre les escaliers du château et Delphine Seyrig, de dos. Elle monte les marches dans un plan large. Dans un raccord mouvement et quasi dans l'axe, on se rapproche en plan taille d'elle lorsqu'elle se retourne et aperçoit Giorgio Albertazzi. S'ensuit un champ contre-champ entre eux, mais sans jamais revenir à une valeur de plan déjà vue. Le narrateur, qui est aussi le personnage de l'homme, s'immisce de dos dans le contre-champ sur Delphine Seyrig. Elle apparaît alors en contre-plongée, dominant l'amorce de l'homme de dos en bas à gauche. Le contre-champ sur lui assume une valeur en forte plongée. Au moment où le narrateur va commencer le récit de son souvenir, on repasse sur une valeur de plan plus proche et en légère plongée sur lui. Lorsqu'elle questionne l'homme sur le souvenir de leur rencontre, il prend conscience de l'opacité de sa mémoire et répond : « Je ne sais pas ». À cette phrase, un raccord dans l'axe déstabilisant, légèrement plus proche, appuie la valeur de ces propos.



Plan 5/1



Plan 5/2



Plan 5/3



Plan 5/4

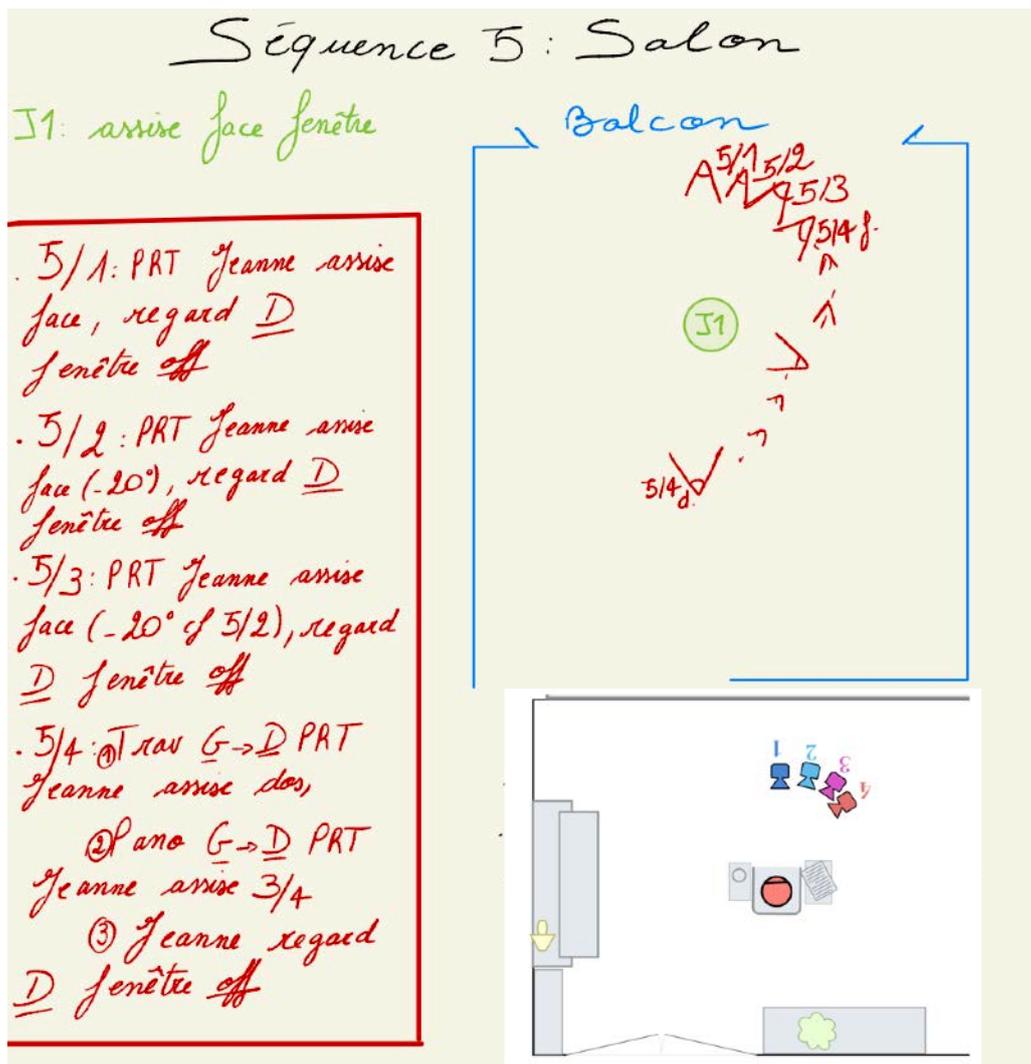


Fig.26 Plan au sol des déplacements caméra et photogrammes issus de la partie pratique de mémoire



Fig. 27 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Dans cette séquence, on se rapproche graduellement des personnages jusqu'à absoudre tout décor qui les entoure. Nous sommes confronté.es à des compositions en plans épaules des personnages où l'absence de profondeur de champ nous rend désormais peu lisible le décor de la cage d'escalier. La compréhension spatiale est progressivement effacée. Elle autorise un redéploiement de l'espace dans une autre temporalité, par l'imagination. Nous sommes, par l'absence de lisibilité de ce décor, en présence de deux corps dissociés du fond. Ils percent

l'écran et deviennent apposables à d'autres lieux, à d'autres instants, comme les dialogues et la narration le suggèrent. Le décor est comme « mis en pause » jusqu'à sa prochaine apparition, due à un ré-élargissement de l'échelle de plan. De plus, le raccord dans l'axe sur le personnage de l'homme brise manifestement une unité temporelle. Cet apparent *jump cut* survient juste après la réplique en off de la femme (« Par hasard, naturellement ? ») pour donner la réponse de l'homme (« Je ne sais pas »). Si cette coupe permet d'accentuer l'intensité émotionnelle de la réplique, elle matérialise aussi une ellipse, celle de la recherche du souvenir : l'homme a-t-il réfléchi plusieurs minutes avant de répondre ? L'événement que constitue la dernière réponse de l'homme à la femme dépend de deux facteurs : sa prise en compte de la question et sa réponse. À mon sens, le raccord dans l'axe sur l'homme constitue une absence de continuité spatiale, car le nouveau plan vient rompre la fluidité temporelle du dialogue. Le temps de la discussion est totalement rompu, discontinu, par cet effet de raccord dans l'axe. Ainsi, cette mise à mal de l'unité spatiale et temporelle, par le découpage, permet à Resnais de faire surgir la défaillance mémorielle de l'homme.

Si Tarkovski pose le dilemme du plan ou du montage pour exprimer la « figure cinématographique » et choisit le plan, j'ai l'impression que la puissance du temps au cinéma peut aussi exister en dehors des limites du plan, comme nous venons de voir. Pour le réalisateur russe, le plan détermine les formes du temps et le montage serait l'agent qui détermine les rapports de temps dans la succession des images. Toutefois, selon Deleuze, ces rapports ne se réduisent pas à des successions, pas plus que l'image ne se réduit au mouvement⁵¹. Pour lui, le mouvement qu'il nomme « aberrant » remet en question le statut du temps, car renverse sa subordination à l'image-mouvement. Le mouvement aberrant nous présente directement le temps « du fond de la disproportion des échelles, de la dissipation des centres, du faux raccord des images elles-mêmes »⁵². Le mouvement aberrant se révèle donc également au montage, lequel nous y contraint inévitablement par la modification d'échelle et de proportion.

Ainsi, la césure du rythme interne aux plans dans *Marienbad* ou, à notre échelle, dans quelques séquences de la partie pratique du mémoire, me semble pouvoir participer à

⁵¹ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma, tome 2*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.60

⁵² Ibid. p.54

l'expression de la temporalité comme sensation dans un film. Les mouvements deviennent « aberrants » selon le terme deleuzien. Le temps ne s'exprime plus de manière « digne et indépendante » au sein du plan, comme le souhaitait Tarkovski. Ne pouvant unifier l'espace, notre perception du temps est reconfigurée. Un « heurt perceptif » se produit et met en relief une temporalité brisée. Ainsi, bien que mise à mal, la temporalité interne au plan permet de faire émerger une considération sur le temps qui dépasse l'intériorité même du plan. Cette considération prend sens dans l'articulation des plans entre eux.

Pour conclure, le temps au cinéma n'est pas une donnée mesurable, c'est une donnée vécue, intériorisée que le cinéma offre aux spectateur.ices. Le plan reste cet élément originaire à partir duquel s'effectuent les opérations de sélection, de cadrage et de découpage. Le montage, qui réorganise les enchaînements et les coupures, peut permettre d'agencer le temps éprouvé. Les articulations ou disjonctions relatives au montage vis-à-vis des plans peuvent nous donner à réfléchir sur des temporalités plurielles et proposer de nouvelles considérations temporelles auxquelles l'unicité du plan ne peut toujours répondre.

Il ne s'agit donc pas dans cette recherche d'opposer les qualités de l'image dans un plan à celle du montage, car il me semble que c'est dans le croisement des deux opérations que la spatialité visuelle est construite et s'exprime pleinement.

À l'issue de cette partie, nous avons vu qu'à partir de l'espace cinématographique, il peut parfois se former un « temps sensible » chez les spectateur.ices. Aussi, je constate qu'une distinction émerge quant à l'expression du temps dans ces exemples. D'une part, une considération du temps peut être éprouvée par son observation directe, grâce à la restitution de la continuité dans l'espace au sein du plan. On retrouve cette idée chez Andreï Tarkovski, pour qui le « [...] monde, recréé avec les moyens du cinéma, doit être perçu comme une certaine réalité objectivement reproduite dans l'immédiateté de l'instant fixé »⁵³. D'autre part, le temps sensible peut survenir lorsque l'espace est divisé ou morcelé, le lien organique est alors rompu au sein d'espaces qui ne se coordonnent plus. Cela rejoint le concept du « mouvement aberrant » chez Gilles Deleuze.

⁵³ TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé* (1989), Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014, p.141

Partie III : Le temps sensible

Introduction :

Comme nous venons de voir, l'image peut donner à penser et à expérimenter le temps de la narration lorsqu'elle en fait un enjeu de mise en scène et que le temps n'est plus déduit de l'action. De l'histoire racontée à l'histoire qui se construit dans l'esprit des spectateur.ices, l'expression du temps dépend des choix de mise en scène employés par les cinéastes. Aussi, le mode de tournage choisi est à même de modifier l'appréhension de l'espace. Il peut engager le public dans le temps du récit et faire du temps un enjeu réflexif dans la narration.

Dans cette dernière partie, j'aimerais essayer de comprendre si cette sensibilité spécifique au temps, que je trouve dans certaines œuvres, peut trouver un fondement dans les choix d'images au regard des enjeux de mise en scène. Comment le cadre influence notre perception temporelle à partir de l'espace qu'il organise ? Et dans quelle mesure l'image peut encourager une prise de conscience directe du temps de la narration ? La réponse ne peut être exhaustive et universelle, c'est pourquoi je vais préférer une analyse de quelques séquences des films du corpus pour tenter de trouver des pistes de réponses à mes interrogations.

Dans un dernier temps, il s'agira de revenir sur la partie pratique du mémoire. Deux séquences seront utilisées comme matériau à la réflexion autour de la mise en scène du temps dans le film. Je reviendrais sur ces extraits quant à nos intentions et à la façon dont le temps de la narration a été envisagé, en particulier du côté du cadre.

Chapitre 1 : L'année dernière à Marienbad : la temporalité du souvenir

Dans les parties précédentes, nous avons commencé à détailler deux passages du film *L'année dernière à Marienbad*. Je souhaiterais revenir sur ces extraits pour comprendre ce que ces choix de cadres, au sein des autres éléments du film, nous font ressentir et comprendre du temps de la narration : un temps de la réminiscence.

a) Un modèle temporel sous forme de boucles visuelles et sonores

Ce tableau ci-dessous permet de résumer les différents plans qui constituent la toute première séquence d'ouverture. Les catégories choisies ne sont pas absolues, mais m'ont néanmoins permis de passer en revue chaque plan pour mieux comprendre leurs qualités visuelles et leurs agencements. Tout d'abord, je remarque une tendance à la répétition des cadrages. Les mouvements de caméra s'agencent comme une forme continue et cyclique. Enchaînement de travellings avant puis de travellings latéraux, échelles de plan moyennes ou larges, contenus filmés assez similaires (architecture de l'hôtel, absence régulière de personnage, pas d'action spécifique). La séquence est filmée dans un noir et blanc au contraste relativement similaire : pas de changement drastique d'éclairage entre les espaces. Il y a là un rythme répétitif, lequel nous donne matière à nous interroger sur la nature des images.

L'année dernière à Marienbad											
Extrait 1											
Minutage : 00:02:53 à 00:06:20											
Plans	Durée du plan	Nature du mouvement d'appareil	Justification du mouvement par rapport à un personnage	Temps de l'événement Image	Temps de l'événement sonore	Unité de durée : est-ce que le mouvement dans le cadre s'exprime en tant qu'unité ?	Echelle de plan	Focale	Profondeur de champ	Axe	
1	Plafonds	30 sec	Travelling avant	Aucune	Temps A	Temps A : Voix off concorde avec l'image	Oui	Plan large	Moyenne	Grande	Contre plongée
2	Chandelier	37 sec	Travelling avant	Aucune	"	"	Oui	Plan moyen	Moyenne	Moyenne	Contre plongée zénithale
3	Salle aux miroirs	23 sec	Travelling avant	Aucune	"	"	Oui	Plan large	Moyenne	Grande	Légère contre plongée
4	Miroirs	15 sec	Travelling latéral gauche	Aucune	"	"	Oui	Plan moyen	Moyenne-Longue	Moyenne	Contre plongée
5	Encadrements sculptés	15 sec	Travelling latéral gauche	Aucune	"	"	Oui	Plan moyen	Moyenne-Longue	Moyenne-grande	Contre plongée
6	Fenêtres ovales	15 sec	Travelling latéral gauche	Aucune	"	"	Oui	Plan moyen	Moyenne-Longue	Grande	Contre plongée

7	Avancé d'un homme au fond d'un couloir	8 sec	Travelling avant combiné à un mouvement latéral gauche	Contraire à l'avancée du personnage	"	"	Avancée du personnage empêchée par le Cut	Plan large	Moyenne	Grande	À hauteur humaine
8	Couloirs et tableau de l'hôtel	12 sec	Travelling latéral droit combiné à un mouvement panoramique vers la gauche	Aucune	"	"	Oui	Plan moyen	Moyenne	Grande	À hauteur humaine
9	Couloirs portes	27 sec	Travelling latéral gauche	Aucune	"	"	Oui	Plan moyen	Moyenne	Moyenne	À hauteur humaine
10	couloirs de face avec deux majordomes	12 sec	Travelling avant	Contraire à la fixité des personnages	"	"	Oui	Plan large	Moyenne	Grande	À hauteur humaine
11	Entrée dans le théâtre	20 sec	Travelling latéral gauche et mouvement de panoramique vers la droite	Aucune	"	"	Oui	Plan moyen	Moyenne	Moyenne	À hauteur humaine

Les travellings se poursuivent d'un plan à l'autre, d'un décor à l'autre. La caméra paraît s'enfoncer peu à peu dans les strates du souvenir. En effet, dès le début, ces longs travellings peuvent évoquer un passage vers l'inconscient, vers un passé duquel on se laisse envahir. Ils s'accompagnent d'une musique lancinante et d'une voix off répétitive renforçant l'invitation à se souvenir. Durant l'extrait, on regarde parfois passivement ces déambulations qui se rejouent : on ne sait pas vraiment quoi regarder à part leur globalité. C'est lorsque la voix du personnage se pose sur des éléments concrets du décor filmé que notre attention est remobilisée.

b) Point d'indiscernabilité : la construction d'un temps mental

Au cours de ces travellings, l'appareil filmique semble flotter sur le monde grâce à une caméra désolidarisée du corps dans un mouvement souvent lent et alternant les hauteurs. D'une part, la caméra est désolidarisée des corps à l'écran : avancée d'un personnage dans un sens opposé à celui du travelling et coupé en plein mouvement (plan 7) ou travelling contraire à la fixité des personnages (plan 10). D'autre part, elle est désolidarisée du corps du cadreur et elle écarte un sentiment d'habitabilité spatiale pour les spectateur.ices. Comme examiné dans la partie précédente, certaines hauteurs caméra offrent des vues difficilement perceptibles en situation d'observation naturelle. De plus, la précision rigoureuse des mouvements de travellings peut nous placer à distance avec l'espace représenté.

Néanmoins, certains des mouvements de travellings offrent un niveau de spatialisation permettant au corps des spectateur.ices d'actualiser l'espace et de s'y immerger. Il n'y a pas de personnage à l'écran (hormis un ou deux majordomes sur deux plans), et la caméra

pourrait alors adopter un point de vue « subjectif » dans certains plans. Notre vision de spectateur.ice épouserait alors celle de la vision du personnage.



Fig. 28 : Plan 7 - *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961



Fig.29 : Plan 10 - *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Ainsi, dans la première séquence, l'habitabilité des espaces se révèle donc fluctuante. La caméra alterne entre différents types de mouvements, qu'ils soient anthropomorphes ou non. Je trouve qu'à l'image du souvenir, le langage visuel du film joue à la fois sur la similarité et la dissemblance de la représentation. D'un côté, le film souhaite conserver une certaine ressemblance avec notre perception : mouvements semblables à un déplacement humain, focales moyennes, faibles distorsions, relativement grande profondeur de champ... D'autre part, il sème constamment des doutes sur la fidélité de l'espace par des points de vue insolites et des répétitions visuelles et sonores.

Cette séquence donne l'effet d'un mélange d'images mentales remémorées et de situations passées objectives. En effet, le point de vue relève à la fois d'un espace parcouru par l'humain, vécu singulièrement et enregistré en mémoire de façon partielle, personnelle, mais aussi, d'un espace où la mise en scène règne et où l'univers est fabriqué, contrôlé, tenu à

distance. Dans la suite du film, le jeu de séduction entre les personnages est aussi une manière de se mettre en scène, de jouer un rôle.

Quant à la distinction pour savoir si ces plans témoignent d'un point de vue subjectif ou objectif, elle tend à perdre son importance. On ne sait plus si ces plans sont issus du souvenir du narrateur ou d'une conscience extérieure qui parcourt les lieux que le narrateur a autrefois arpentés. La voix off elle-même alterne entre une énonciation au passé et au présent. Il y a une indétermination entre la réalité et le souvenir. Nous sommes face à ce que Deleuze nomme l'« *indiscernabilité* », c'est-à-dire un point vers lequel tendent certaines situations optiques et sonores gravitant autour de deux pôles : objectif, subjectif, réel et imaginaire, physique et mental⁵⁴. Un tel régime d'échange apparaît pleinement dans *L'année dernière à Marienbad*. Ces situations optiques et sonores, qu'on retrouve dès le début du film, assurent des passages et des conversions entre deux pôles, objectif et subjectif, qu'il n'est pas possible d'opposer. La mémoire des personnages crée de nouveaux agencements entre les formes pour pallier au manque de cette image mentale. En cela, la perception que l'on a des images du film contient une instabilité ou *indiscernabilité* profonde et témoigne de cette image souvenir.

De plus, il est important de noter que la perception même du souvenir peut se faire selon différents points de vue. Une réflexion qui revient au sujet de l'émergence de souvenirs est celle de l'adoption du point de vue de l'expérience passée. Soit le sujet adopte le point de vue d'un.e observateur.ice, se voyant « de l'extérieur », soit il adopte « son propre point de vue », et son champ de vision dans ce dernier cas correspond à celui de la situation d'origine⁵⁵. Au cours du film, la caméra adopte parfois un point de vue à la première personne, comme peut en attester le travelling avant à une heure vingt du film. La caméra s'avance vers la femme, bras grands ouverts, prête à nous enlacer. À l'inverse, elle emprunte également un point de vue extérieur dans lequel le narrateur est présent à l'écran. Ainsi, le public ne pourra juger de ce qui appartient au souvenir ou non. La multiplicité même des points de vue possibles dans un souvenir en fait le propre de celui-ci. Tous les plans concourent ainsi à une existence en

⁵⁴ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma, tome 2*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.17

⁵⁵ « In some memories one seems to have the position of an onlooker or observer, looking at the situation from an external vantage point and seeing oneself "from the outside." In other memories the scene appears from one's own position; one seems to have roughly the field of view that was available in the original situation and one does not "see oneself. » NEISSER, Ulric et NIGRO, Georgia. « *Point of view in personal memories.* » *Cognitive Psychology*, n°15. 1983 p.467

tant que souvenir éventuel. L'entièreté du film se joue alors de l'instabilité de cette image mémorielle. Celle-ci n'est pas une simple reproduction mentale d'une trace isomorphe à l'événement encodé, mais est sans cesse façonnée par les circonstances de son apparition.



Fig.30 : Travelling avant dans un point de vue « subjectif » - *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

c) Perception instable du souvenir par la discontinuité du temps

De l'impossibilité pour les protagonistes à matérialiser leurs souvenirs, l'ordre temporel du film est repensé. Reprenons la séquence de la rencontre dans la cage d'escalier à trente et une minutes du film, analysée plus haut. Pour clarifier l'enchaînement des différentes temporalités au regard de la voix off et des cadrages, j'ai classé les plans selon le tableau ci-dessous.

L'année dernière à Marienbad													
Extrait 2													
Minutage : 00:31:11 à 00:36:43													
Plans	Décor	Durée du plan	Nature du mouvement d'appareil	Justification du mouvement par rapport à un personnage	Temps de l'événement Image	Temps de l'événement sonore	Unité de durée : est-ce que le mouvement dans le cadre s'exprime en tant qu'unité ?	Raccord avec le plan précédent	Echelle de plan	focale	Profondeur de champ	Axe	
1	Elle monte l'escalier	Cage d'escalier	8 sec	Travelling avant et latéral gauche	Oui	Temps A	Temps A direct	Oui	Cut	Plan large	Courte moyenne	Grande	Légère contre plongée
2	Elle se retourne	Cage d'escalier	2 sec	Fixe	/	Temps A	Temps A direct	Oui	Raccord mouvement dans l'axe	Plan taille	Moyenne	Moyenne	Légère contre plongée
3	Il s'avance	Cage d'escalier	5 sec	Fixe	/	Temps A	Temps A direct	Oui	Raccord regard	Plan américain	Moyenne	Moyenne	Légère plongée
4	Elle se détourne et monte les escaliers	Cage d'escalier	13 sec	Panoramique vertical vers le haut	Oui	Temps A	Temps A direct	Oui	Contre champ	Plan taille	Moyenne	Moyenne	Légère contre plongée

5	Il monte quelques marches	Cage d'escalier	7 sec	Fixe	/	Temps A	Temps A direct	Oui	Champ	Plan taille	Moyenne	Moyenne	Plongée
6	elle se retourne	Cage d'escalier	10 sec	Léger panoramique vertical	Oui	Temps A	Temps A direct	Oui	Contre champ	Plan épaule	Moyenne	Moyenne	Légère contre plongée
7	Il lui parle	Cage d'escalier	10 sec	Fixe	/	Temps A	Temps A direct	Oui	Champ	Plan poitrine	Moyenne	Moyenne	Plongée
8	Il ne sait pas	Cage d'escalier	11 sec	Fixe	/	Temps A	Temps A direct	Non (analysé en partie II)	Dans l'axe	Plan épaule	Longue	Faible	Plongée
9	Elle marche dans une robe blanche, un soulier à la main devant l'hôtel	Jardin extérieur	106 sec	Fixe puis travelling arrière suivi d'un panoramique gauche droite puis droite gauche	Oui	Temps B	Temps C Voix Off	Oui	Cut	Plan pied puis plan américain	Courte moyenne	Grande	À hauteur
10	Il parle au milieu de la foule	Terrasse de l'hôtel	19 sec	travelling arrière	Non	Temps C	Temps C Voix Off	Oui	Cut	Plan large	Courte moyenne	Grande	À hauteur
11	Elle regarde face à elle/ Elle le regarde	Terrasse de l'hôtel	6 sec	Fixe	/	Temps C	Temps C Voix Off	Oui	Cut	Plan épaule	Moyenne	Moyenne	À hauteur
12	Il la regarde, son sourire s'efface de son visage	Terrasse de l'hôtel	5 sec	Fixe	/	Temps C	Temps C Voix Off	Oui	Contrechamp	Plan poitrine	Moyenne	Moyenne	À hauteur
13	Elle le regarde sans sourire	Terrasse de l'hôtel	3 sec	Fixe	/	Temps C	Temps C Voix Off	Oui	Champ/ raccord regard	Gros plan visage	Longue	Faible	À hauteur
14,15	Visages des invité.es figés	Terrasse de l'hôtel	4 et 3 sec	Fixe	/	Temps C	/	Oui	Cut	Plan poitrine	Moyenne	Moyenne	À hauteur
16	Il la regarde	Terrasse de l'hôtel	3 sec	Fixe	/	Temps C	Temps D (?) (Musique)	Oui	Cut	Plan épaule	Longue	Faible	À hauteur
17,18	Visages des invité.es figés	Terrasse de l'hôtel	3 et 3 sec	Fixe	/	Temps C	Temps D (?) (Musique)	Oui	Cut	Plan épaule	Longue	Faible	À hauteur
19	Il la regarde	Terrasse de l'hôtel	10 sec	Fixe	/	Temps C	Temps C et D Voix off (Musique)	Oui	Cut	Très gros plan visage	Longue	Faible	À hauteur
20,21,22	Visages des invité.es figés	Salle de danse	S	Fixe	/	Temps D	Temps C Voix off (Musique)	Oui	Cut	Plan épaule	Longue	Faible	À hauteur
23	Il danse avec elle en la regardant	Salle de danse	13 sec	Travelling circulaire	Oui	Temps D	Temps D (?) (Musique)	Oui	Cut	Plan épaule	Longue	Faible	À hauteur
24	Ils dansent tous les deux	Salle de danse	15 sec	Fixe	/	Temps D	Temps D (?) (Musique)	Oui	Cut	Plan poitrine	Moyenne	Faible	À hauteur
25	Il joue aux cartes entouré d'autres hommes	Salle de jeux	60 sec	Travelling avant et descente de hauteur puis fixe	Non	Temps E	Temps B Voix off	Oui	Cut	Plan moyen	Moyenne	Moyenne	légère plongée

Dans l'extrait, à la suite de leur dialogue face-à-face dans l'escalier, l'homme commence à décrire les circonstances de leur rencontre. L'image de la femme dans un plan large, devant le château en extérieur, remplace alors celle de l'homme et nous attendons que le souvenir se cristallise à l'image par l'action énoncée. Or, le narrateur ne se rappelle plus du lieu de l'événement : « En quel lieu ? Ça n'a pas d'importance. ». Puis, la voix off continue d'explicitier le moment, mais l'image reste hermétique à l'action dictée par la voix. On y observe la femme marchant dans le jardin, une chaussure à la main. Nous sommes ensuite propulsés sur la terrasse de l'hôtel. Cette fois, la voix off retrouve une certaine cohérence avec la situation inscrite à l'image : les deux personnages au milieu d'un groupe de personnes en costumes. Aucun son provenant des personnages à l'écran n'est perceptible, et ce, même lorsque l'homme bouge ses lèvres. Seule une ambiance sonore d'extérieur avec une fontaine existe.

Après un champ-contrechamp des deux personnages principaux, nous avons ensuite plusieurs plans sur les invité.es et sur l'homme cadrés en plan épaule à l'extérieur avant de passer sur ces mêmes valeurs de plan, mais cette fois en intérieur, dans une salle de danse. Sur la terrasse, la voix off du narrateur laisse place au silence, puis une musique extradiégétique survient. Elle continue sur la séquence de danse. La musique pourrait désormais être intradiégétique et provenir de l'intérieur de la pièce. Enfin, la salle de danse laisse place à une salle de jeu dans un raccord *cut*. L'action visuelle vue dans le jardin (la femme portant son soulier à la main) est mentionnée par la voix off accolée à un plan de l'homme jouant aux cartes.



Fig.31 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

À l'image de cette séquence, la géométrie temporelle du film s'organise ainsi comme des boucles visuelles et sonores. Les plans serrés sur le visage de Giorgio Albertazzi en longue focale se répètent à mesure qu'il essaie de se souvenir (plan 8 et 16, 19 et 23). La profondeur de champ est faible : tout ce qui l'entoure et se déploie derrière lui est flou. De plus, l'image ne concorde pas toujours avec l'action énoncée en off. Les dialogues se font écho à différents instants, ils sont entendus plusieurs fois après avoir été énoncés dans d'autres espaces, par d'autres personnes. L'action visuelle de la femme marchant son soulier à la main est expliquée

a posteriori, quelques plans après, par la voix off juxtaposée à un plan du narrateur jouant aux cartes. Passé et présent se confondent dans ce « *déjà-vu* » sonore et visuel autorisant la réminiscence d'images mentales. Le montage du film est difficile à organiser selon une logique définie : est-ce l'image qui nous projette dans le passé, un son qui nous ramène au présent, une énonciation qui fait advenir les actions ? L'alternance entre le jour et la nuit joue aussi sur la perte de repère chronologique. L'unité spatiale et temporelle est donc constamment mise en crise sous l'effet d'une narration disjonctive.

De ces choix de mise en scène, il résulte une impression d'ellipses permanentes. Nous « sautons » d'un temps à l'autre et ne sommes plus soumis.es à une succession d'épisodes chronologiques avec des relations de cause à effet. Avec ces ruptures temporelles, une sensation de vertige est ressentie. Notre incompréhension spatiale devient immédiatement une incompréhension temporelle.

Ainsi, par un brouillage des repères spatiaux, le film établit une suspension du temps particulière. Le temps de la narration se révèle dans l'absence d'enchaînement rationnel qu'opèrent le découpage et le montage. Il renonce à la possibilité d'une succession de présents au profit d'une simultanéité d'un présent et d'un passé. À ce titre-là, le film rend compte d'une temporalité où les bribes du passé ne surgissent pas dans l'ordre continu des événements. De ce fait, le film de Resnais et de Robbe-Grillet révèle la difficulté de la matérialisation d'un souvenir à l'image et questionne le temps à travers des formes multiples. L'*indiscernabilité* de la mémoire, la multiplicité des points de vue et la discontinuité temporelle ressenties durant le film participent à une mise en scène du temps du souvenir comme une forme inaccessible, nébuleuse. La mémoire du personnage se fait à l'image du film : fragmentée et réagencée. Par conséquent, les spectateur.ices peuvent investir leur propre subjectivité au contact du matériau filmique pour y éprouver le temps de la narration. L'expérience du temps qu'ils font n'est pas celle d'une succession d'événements, mais d'une temporalité immanente qui autorise la résurgence des souvenirs et l'oubli.

Chapitre 2 : *Faces* : un temps similaire au nôtre et à l'instant présent

Un autre exemple de film qui a marqué durablement mon intérêt quant à la construction d'un temps comme pur enjeu de mise en scène est le film *Faces*. Le temps ressenti pendant le film vient correspondre à des impressions existentielles et le rythme nous immerge au cœur des problèmes humains relatés.

a) Implication des spectateur.ices dans l'espace

Le film dure deux heures dix minutes et j'y dénombre sept séquences. Il se construit ainsi sur des blocs de longues scènes qui s'autorisent des sautes, peu lisibles, dans l'espace et le temps. Revenons sur une séquence précédemment analysée : celle où Chet et sa mère arrivent chez Maria pour finir la soirée. L'extrait choisi dure treize minutes et se situe à une heure et dix-sept minutes du film. La séquence analysée est ponctuée de faux raccords de placements et de micro-ellipses. Si bien qu'il est difficile de savoir sur combien de temps s'écoule cette séquence et, plus largement, si toutes les séquences du film se déroulent sur vingt-quatre heures ou sur un laps de temps plus important. Le réalisateur va ainsi imposer ces longues séquences aux spectateur.ices sans nous renseigner temporellement.

Cette séquence alterne entre des plans longs (la danse entre Chet et sa mère dure une minute quinze) et des plans furtifs (parfois inférieurs à une seconde), mais aussi par les mouvements des personnages coupés en pleine action. C'est le cas de la danse entre Chet et sa mère qui se voit abrégée par le changement de plan. Un contrechamp vient révéler l'avancée de Maria de dos, accusant un petit faux raccord de placement, car celle-ci est davantage proche des deux danseurs que dans le plan précédent. Maria fait l'action de couper la musique juste avant le changement de plan, mais la musique se coupe véritablement au moment du passage au contrechamp. Il en résulte une impression de condensation des mouvements assez perturbante. Au cours du visionnage de la séquence, les spectateur.ices sont donc fortement soumis.es au choix de montage qui rythme le film en s'autorisant des manipulations drastiques.

Il est à noter que, pour John Cassavetes, le montage relève de l'expérimentation au même titre que l'écriture ou le tournage. Pour *Faces*, quatre personnes s'occupent de ce travail titanesque du montage (cent cinquante heures de rushes) avant que le chef opérateur Al Ruban ne le termine. Le montage s'étale ainsi sur trois ans. En cela, il rompt avec l'habitude des films hollywoodiens de l'époque dans leur façon d'élaborer un découpage précis que le montage vient reconstruire. Par ailleurs, cette séquence est montée dans son entièreté, comme elle a été écrite au scénario. Au montage, s'il doit y avoir une coupe, c'est la séquence entière qui saute⁵⁶. Le réalisateur cherche ainsi à préserver des blocs de durée et une vraie continuité des discussions et des actions, pour donner l'illusion d'un temps mimétique au nôtre.

b) L'affectivité de la caméra épau

De tous les plans de la séquence, aucun n'est vraiment fixe, car la caméra portée assure un mouvement constant, plus ou moins perceptible, selon le mouvement des personnages. Des secousses récurrentes à l'image, des panoramiques et des zooms plus ou moins ostensibles constituent l'extrait. Le directeur de la photographie n'a pas disposé de marques au sol pour placer les comédien.nes sur le plateau : *"At no time during the shooting were there marks for the actors. Cassavetes' technique from the start was to accommodate the cameras to the actor, rather than the standard rule wich is the other way around."*⁵⁷. L'appareil de captation se laisse donc déplacer par les personnages sans connaître ses positions préalables. Cette situation impose à l'opérateur de recadrer constamment ses sujets sans préméditation de cadrage. L'extrait alterne entre de très gros plans scrutant les visages fragmentés occupant tout l'écran et de plans larges où les corps existent au sein des espaces. À certains moments, les personnages débordent du cadre, l'obstruent en amorces ou se placent en arrière-plan. Dans les gros plans sur le visage de Chet, sa mère viendra l'enlacer derrière lui, dans le flou, perturbant la lisibilité de la composition. De plus, l'exubérance émotionnelle que vivent les personnages

⁵⁶ Thierry Jousse raconte qu'une séquence entière d'une quarantaine de minutes, censée se passer au début du film, a finalement disparu du montage final. *Dialogue avec Thierry Jousse autour de « Faces »* [rencontre filmée animé par Bernard Benoliel], Cinémathèque, 2019, 67 minutes.

⁵⁷ « À aucun moment, pendant le tournage il n'y avait de marques pour les acteur.ices. Dès le début, la technique de Cassavetes fut d'accommoder les caméras aux acteur.ices, plutôt que de s'inscrire dans la règle standard qui fait l'inverse » ma traduction. Commentaire issu des suppléments DVD de *Faces. Making « Faces » : Lighting and shooting the film* [DVD]. The Criterion Collection, 2004, 11 minutes.

est retrouvée dans le déplacement de la caméra qui offre, à plusieurs moments, des décadrages, recadrages, tremblements ou pertes de mise au point.



Fig. 32 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

Tout au long de l'extrait, la caméra ne cesse de filmer les visages en épiaant les réactions dans de multiples champs contrechamps. Il s'agit parfois d'une succession de visages un à un ou bien d'un retour au visage de Chet, après chaque gros plan sur une femme. Le surgissement incessant de ces visages instaure une intimité déroutante, laquelle autorise un trop-plein émotionnel, mais le rejette aussitôt dans un hors-champ par les coupes soudaines du montage et les changements d'ambiance sporadiques. Notre œil cherche un point d'accroche constant et l'on est en permanence en train de reconstruire l'espace autour de ces personnages tout en tentant, parfois péniblement, de suivre l'évolution confuse du dialogue.



Fig.33 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

La granulation de la pellicule 16mm Kodak 4-x crée, elle aussi, un micro-mouvement permanent à l'intérieur de l'image dû à sa haute sensibilité. En tant que spectatrice, il y a donc une vraie mise à l'épreuve physique dans cette séquence, un quasi-épuisement ressenti face à ces choix de dispositifs. De plus, par l'usage du gros plan, le réalisateur nous ramène

profondément au présent de la conversation, à l'instant éphémère, au temps immédiat qui s'actualise sans cesse. En effet, dans le gros plan, le sujet n'est à saisir que par rapport au cadre qui délimite le champ. N'ayant à organiser qu'un ensemble de rapports se référant à une seule unité, en l'occurrence le visage, la perception l'emporte sur l'intellect⁵⁸. Ce mode de tournage donne l'impression d'être dans le film aux côtés des personnages. La caméra portée assure une corporéité du point de vue, car elle permet de voir la scène à hauteur humaine, debout ou assise, et se déplace dans l'espace par un mouvement permanent au même rythme que les personnages. D'ailleurs, quand les personnages se retrouvent assis autour de la table, la caméra scrute les visages dans une stabilité plus importante qu'avant. L'appareil s'autorise une proximité et une liberté de composition qui donne aux spectateurs l'impression de participer avec elles.eux. En cela, le film nous prend littéralement au corps par sa manière d'appréhender l'espace.

« C'est ce que disait Cassavetes dès *Shadows*, puis *Faces* : ce qui fait partie du film, c'est de s'intéresser aux gens plus qu'au film, aux « problèmes humains » plus qu'aux « problèmes de mise en scène », pour que les gens ne passent pas du côté de la caméra sans que la caméra ne soit passée du côté des gens. »⁵⁹

La caméra épaulée choisit consciemment ce qu'elle capte et ce qu'elle omet de cadrer. Rarement à l'arrêt, elle semble constamment tâtonner et chercher fébrilement les visages. Elle est totalement compromise dans l'action. L'appareil se permet à certains moments quelques bifurcations vers un autre visage que celui qui parle. Le montage accentue cet effet de « conscience-caméra », car à plusieurs reprises, il fait exister des regards pendant qu'au son se joue quelque chose d'autre. Par exemple, un champ contrechamp fait exister les grimaces de Chet et le regard de Maria sur lui, pendant que se joue un dialogue annexe entre d'autres personnages. La caméra et l'action du montage prennent pleinement part à la scène et décident de ce qu'ils retiennent.

Plutôt que d'opter pour un découpage technique en amont, l'équipe improvise les mouvements de caméra au moment des répétitions et du tournage. La subjectivité

⁵⁸ « L'objet [du gros plan], qui se trouve en quelque sorte « intériorisé », est éprouvé et ressenti ; il n'a pas à être compris ». MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Édition du Cerf, Paris, France, 2001, p.189

⁵⁹ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma, tome 2*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.201

émotionnelle du cadreur George Sims est davantage inscrite dans le corps du film. La caméra vit avec les personnages, mais emprunte en même temps un trajet autonome qui ne correspond plus à la simple photographie de l'action ou à l'illustration du récit, mais devient « questionnante, répondante, objectante, provocante, théorématisante, hypothétisante, expérimentante, [...] »⁶⁰. Car, loin d'agir comme un personnage, la caméra se présente comme une conscience autonome par rapport aux agissements des sujets filmés, et reste constamment active par son absence de distance vis-à-vis de la « zone fictionnelle » : proximité des corps, prise de l'espace sous tous les angles, placement et déplacement de l'appareil dans la zone de jeu. Ainsi, en tant que spectatrice, j'ai le sentiment d'alterner entre une immersion totale dans l'espace, mais aussi une mise à distance qui m'autorise une observation de la mécanique des corps des personnages.

Il faut préciser que le montage opéré accentue les traces de présence du cadreur par un rythme qui semble suivre la frénésie de la caméra à l'épaule. Ce dispositif de tournage laisse libres les acteurs si bien qu'ils oublient la caméra, ils ne se « placent » pas en fonction. La caméra les suit tant bien que mal et le montage est décisif pour conserver une compréhension et une organisation de la séquence. Il est souvent obligé de conserver les mouvements de recadrages, les zooms, les entrées et sorties de cadre et laisse ainsi l'ambiance, captée par l'appareil, surgir de la séquence. Le corps-caméra devient ainsi un des principaux intervalles par lequel l'émotivité et l'affectivité sont transmises. Cela confie à l'appareil de captation un rôle crucial de transmetteur sensoriel concrétisant la stimulation corporelle de spectateur. Nous sommes submergés par les images et l'on ne sait pas trop quoi penser. On ressent. De tout cela se dégage un effet de contamination physique qui procure ce sentiment de vie dont témoigne l'entièreté du film.

c) Illusion d'un temps réel

Cette séquence dilatée nous donne l'illusion d'un temps réel. Le montage par blocs de durée et l'immersion qui se joue en partie grâce à la caméra épaule, donnent l'impression d'une temporalité qui s'inscrit dans des impressions vécues.

⁶⁰ Ibid. p.35

De plus, nous avons le sentiment qu'il y a sans cesse quelque chose qui va surgir, une parole qui va faire déraiser la conversation, une gifle qui va précipiter la scène dans un autre registre. Les transitions allant du repos vers le mouvement sont constantes. En témoignent les changements de rythme sonores (paroles incessantes, silences, cris, absence abrupte de son d'ambiance, musique diégétique, musique chantée...) et visuels (changements constants d'échelles, de profondeur de champ, de durée des plans...). S'offrent aux spectateur.ices des phases d'accélération et de ralentissements permanentes. De plus, les nombreuses répétitions de jeu qui ont eu lieu en amont, mais aussi pendant le tournage (Cassavetes pouvait arrêter le tournage et repartir en répétition si la scène ne fonctionnait pas), permettent l'émergence d'une apparente authenticité qui donne au jeu l'impression d'une expérience vécue.

Enfin, la mise en retrait d'une narration évidente va permettre au temps de ne plus être rapporté secondairement au récit, mais d'exister comme véritable enjeu de mise en scène. En effet, les séquences de films sont perçues pour elles-mêmes, pour ce qu'elles dégagent, non en vue d'une relation avec une précédente ou future séquence. À l'intérieur même de l'extrait, les actions des personnages se situent, pour la plupart, dans une dépense pure, par impulsion sur le moment présent. La séquence présente des déviations pouvant couper court au condensé des actions. Cela renforce l'impact de *l'instant* sur les spectateur.ices et rend prégnant un temps limité à l'instant vécu, discontinu, car sans relation de cause à effet⁶¹. Autrement dit, chez Cassavetes, l'assemblage des séquences ne suit pas une relation de causalité pure. C'est pourquoi notre intellect aura tendance à regarder une séquence pour elle-même et non en vue d'une narration ingénieuse.

Tout cela concorde à l'impression de vivre un temps humain, une temporalité du vécu. Cela complète l'hypothèse selon laquelle un temps sensible peut exister lorsqu'on ne donne plus la priorité à une illustration dramatique du récit. John Cassavetes semble faire la conjecture que c'est avant tout dans le temps que doit advenir quelque chose de décisif cinématographiquement, et moins dans l'arc narratif lui-même.

⁶¹ J'emploie le terme d'« instant » en m'inspirant de ce que Gaston Bachelard a écrit, et pour qui « L'esprit, dans son œuvre de connaissance, se présente comme une file d'instant nettement séparés. [...] Au fond de nous-même, où la gratuité a un sens si clair, nous ne saisissons pas la causalité qui donnerait une force à la *durée* et c'est un problème savant et indirect de chercher des causes dans un esprit où ne naissent que des idées ». BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant* (1932), Paris, Editions Stock, 1994, p.19. C'est moi qui souligne, car le terme « durée » fait ici référence au raisonnement de Bergson.

Chapitre 3 : *Et là bas quelle heure est-il ?* : le temps infini

Dans le film *Et là-bas, quelle heure est-il ?*, Tsai Ming-liang témoigne d'une profonde obsession pour le temps à travers la narration et les choix de mise en scène. Cette œuvre parle du deuil des personnages à travers les thématiques de la disparition, de l'absence. Elle semble restituer l'infinité du temps en fixant les corps de ses personnages sur la pellicule comme pour conjurer l'oubli.

a) Paris et Tapei dans un rythme cyclique

Pour expliciter ce sentiment, il me paraît intéressant de choisir une séquence qui alterne entre le quotidien du vendeur de montres, Hsiao-Kang, et la femme qu'il a rencontrée au début du film, Shiang-Chyi. Je vais donc me concentrer sur l'analyse d'une séquence située entre trente-quatre minutes et quarante minutes. Elle survient au premier tiers du film. Shiang-Chyi vient d'arriver à Paris, dans cette capitale qu'elle connaît mal. Hsiao-Kang, resté à Tapei, commence, de son côté, à vouloir mettre à l'heure de Paris toutes les horloges, montres, radios qu'il va croiser.

La séquence est constituée de six plans :

1. Paris : Shiang-Chyi est assise dans un café au milieu de la clientèle. Elle est sur le bord gauche de l'image, proche d'une fenêtre. Une amorce d'un homme de dos occupe toute la moitié droite de l'image. Il semble la regarder. Elle va lui adresser un regard avant de se lever et partir. (Durée du plan : 1 min32).
2. Tapei : Hsiao-Kang conduit en voiture sur l'autoroute. Il fait jour, l'homme est de dos et la route défile par le pare-brise. L'autoradio diffuse un message de prévention routière au sujet d'un chien qui stationne sur la route. Au cours du plan, Hsiao-Kang paramètre quelque chose sur la radio : son horloge ? (Durée du plan : 1min26).
3. Paris : Shiang-Chyi est dans une station de métro, sur un tapis roulant. Elle se laisse porter par la plateforme tandis que des Parisiens la dépassent d'un pas rapide. (Durée du plan : 35sec)

4. Tapei : Hsiao-Kang est sur un pont. Il a son matériel destiné à la vente de montres déballé à côté de lui. Il est agenouillé et tient une montre qu'il cogne sur la rambarde derrière lui. Sous le pont, voitures et bus circulent dans la profondeur de l'image. (Durée du plan : 29sec)
5. Paris : Shiang-Chyi est assise dans un restaurant. Elle est entourée d'une dizaine de personnes. Elle ne comprend pas le menu français qu'elle a sous les yeux. Elle se retourne vers un groupe dos à elle pour demander, en anglais, ce qu'ils ont commandé. Un homme lui recommande avec un peu d'insistance le tartare. Shiang-Chyi tente de demander un menu en anglais à la serveuse qui paraît trop pressée pour accorder un temps à sa demande. (Durée du plan : 1min31)
6. Tapei : Hsiao-Kang est assis, de dos, dans un hall de ce qui semble être une gare. Il est posté devant l'écran d'affichage entouré des différentes horloges qui passent simultanément de 16h54 à 16h55 au cours du plan. Une roue à aubes fait écouler de l'eau au premier plan à gauche du cadre. Hsiao-Kang jette sa montre dans le réservoir d'eau sous la roue avant de venir la récupérer quelques secondes plus tard. (Durée du plan : 1min09).



Fig.34 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Tout d'abord, on peut noter que la durée des plans est variable, mais offre une équivalence de temps accordé à chaque personnage. Nous sommes presque autant avec lui à Tapei qu'avec elle à Paris. Un équilibre se forme dans notre rapport à ces deux lieux. Pourtant, si la durée et l'espace appréhendés par le cadrage restent sensiblement similaires entre les deux lieux filmés, il existe une différence de perception entre les plans tournés à Paris et Tapei. En effet, Shiang-Chyi est constamment entourée d'autres personnes : dans le café, le restaurant, sur le tapis roulant. La foule est toujours là. Elle est bruyante lorsque Shiang-Chyi est silencieuse dans le café. Elle se déplace rapidement pour dépasser le personnage principal statique sur le tapis roulant du métro. Ainsi, la ville de Paris apparaît plus dense, car l'espace est surchargé par la présence sonore et visuelle d'autres individus. À Tapei, c'est davantage la présence de la circulation qui nous est perceptible, que l'on soit dans la voiture ou sur le pont au-dessus de la route. Cependant, elle est toujours reléguée au second plan à l'image (derrière le pare-brise ou en dessous du pont).

Le rythme se joue aussi à l'intérieur même des plans. Par exemple, le plan où Hsiao-Kang est dans la gare scinde en plusieurs rythmes le mouvement à l'image. D'une part, il y a cette roue à aubes qui tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, de l'autre des horloges à rotations automatiques qui semblent plus figées, car elles ne modifient l'affichage que toutes les minutes. Il y a là une mise en rapport entre une temporalité cyclique de l'événement répétitif que constitue la roue en comparaison d'une temporalité plane associée aux éléments plus immobiles du cadre. Un troisième rythme, celui du personnage mobile dans le cadre, s'ajoute également.

Je note que ces différents rythmes tendent à se répéter d'un plan à l'autre. Il n'y a pas de césure totale ou de volonté d'accélérer ou ralentir le mouvement sous nos yeux : aucun plan ne reconfigure totalement la rythmique. En effet, les personnages sont toujours assez statiques ou lents dans les déplacements et l'espace qui les entoure est relativement immobile. Cela, même dans le plan en voiture, car finalement la route face à lui ne présente aucun changement majeur au cours du trajet. On peut toutefois noter une exception sur ce plan voiture, étant donné que la voix en provenance de la radio raconte des événements, assez comiques, sur la circulation. Notre attention se recentre sur les propos et cela marque une différence de concentration, laquelle devient davantage sonore que visuelle. Dans toute

la séquence, l'usage d'une distance focale peu variable vient renforcer cette impression d'un temps cyclique, lequel se répète sous forme de redondance des perspectives et d'une distance quasi constante avec les corps. Les compositions se font aussi écho d'un plan à l'autre. Il s'agit par exemple de l'amorce d'un homme de dos dans le bar, puis de la présence de Hsiao-Kang de dos dans sa voiture. Mais cela se manifeste aussi dans le plan de Shiang-Chyi sur le tapis roulant. La composition rend compte d'une profondeur vers le haut du bord droit de l'image exactement comme le plan suivant, où la route derrière Hsiao-Kang suit la même direction selon des proportions similaires. Tout concourt à faire circuler notre regard du fond au premier plan selon des raccords spatiaux qui offrent parfois de fortes similarités.

b) Le temps habitable

Tous les plans sont fixes. Cette immobilité du cadre permet au public une meilleure lisibilité de l'image, car la portion d'espace cadrée est accessible et identifiable. Par rapport aux deux autres films du corpus, le monde qui se déploie devant nous par l'intermédiaire du cadre est en couleur, donc plus proche de notre perception naturelle. Aussi, la caméra est à une hauteur proche de celle des personnages, parfois légèrement en plongée. Nous sommes placés dans ces espaces au milieu d'eux : assis.es dans le bar comme l'homme de dos qui la regarde, sur le siège arrière dans la voiture ou entre les client.es du restaurant. L'amorce ostensible de l'homme de dos dans le café semble regarder Shiang-Chyi. Par sa proximité avec nous, il est au premier plan de la composition, et sa posture, semblable à la nôtre durant la projection, ce figurant semble faire écho à notre position d'observateur.ice dans l'image. D'autre part, les plans moyens ou larges que constituent la séquence elle-même font de nous des témoins attentif.ves. En effet, la perception est davantage orientée vers la compréhension des éléments entre eux, sur l'entendement logique du contenu représenté. La retenue de la mise en scène complète cette description patiente et distante de l'existence ordinaire des deux protagonistes.

De plus, chaque cadrage joue sur une grande profondeur dans l'image et une grande profondeur de champ. Ainsi, le plan se lit suivant plusieurs couches successives de différents éléments formels qui nous autorisent à créer des agencements par les formes présentes dans le plan. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'importance de la profondeur de champ autorise

une lecture tridimensionnelle de l'image qui se rapproche des conditions de notre perception. La profondeur atteste à la fois d'une continuité spatiale, mais aussi temporelle. Les images en profondeur du film de la séquence semblent offrir des *continuums* de durée. Pour reprendre l'énoncé de Deleuze, les images en profondeur peuvent renverser la subordination du temps au mouvement et exhiber le temps pour lui-même. Dans *L'image-temps*, le philosophe prend l'exemple de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) dans lequel la très grande profondeur de champ permet au héros de se déplacer, non plus uniquement dans l'espace, mais dans le temps. Kane s'enfonce dans le passé à mesure qu'il se meut dans la profondeur de l'image. L'arrière-plan communique directement avec l'avant-plan et l'image se « creuse intérieurement ». « C'est une continuité de durée qui fait que la profondeur déchaînée est du temps, non plus de l'espace »⁶², et en cela, la profondeur de champ peut donner à penser le temps pour lui-même. Les images d'*Et là-bas, quelle heure est-il ?* enregistrent les déplacements des personnages dans des plans souvent larges et en profondeur. Le plan de la femme sur le tapis roulant du métro témoigne parfaitement de la durée qu'il faut pour le parcourir. Il commence lorsqu'elle est au fond de l'image et se termine juste avant qu'elle n'en sorte. L'espace à traverser détermine ainsi la longueur du plan et le temps qui s'écoule influe sur la perception de l'espace représenté. Cet espace en profondeur met en lumière un déplacement dans le temps, lequel diffère entre Shiang-Chyi et les Parisiens empressés.

Enfin, de cet « espace habitable » que constituent les cadrages en profondeur, il me semble que le temps devient lui-même « habitable », partageable par les spectateur.ices. Il ouvre les dimensions d'un espace dont on peut s'imprégner. Nous avons le temps de l'éprouver. Nous sommes à la fois inclus.es dans la temporalité des personnages et des acteur.ices : la durée de leurs déplacements, réactions et regards est restituée comme au moment du tournage, c'est-à-dire sans coupe. Notre corps peut s'identifier dans l'espace, mais aussi dans le temps : un temps partagé entre les protagonistes de chaque côté du globe.

⁶² DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *Cinéma*, tome 2, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.142

c) Vers une remise en cause de l'illustration dramatique du récit

Il est intéressant de noter que le rythme se fabrique au sein des plans et très peu par le montage. En effet, les raccords entre les plans se limitent à transporter l'attention vers un nouveau cadre, et chaque plan présente une situation perceptive autonome, dans laquelle l'écoulement du temps et les éléments picturaux sont remis à plat. Le récit est porté par les données de la composition et par leur répartition selon la perspective de l'espace. Notre attention n'est plus dans ce qui va venir, mais dans ce qui est déjà là. Dès lors, le montage fonctionne comme une répartition temporelle des différents plans, et non comme une solution de continuité visant à favoriser un échange dynamique entre les plans séquences.

En outre, l'espace mobilisé par la caméra fixe permet une liberté de regard pour les spectateur.ices. Les plans disposent d'une durée suffisante vis-à-vis de l'action matérialisée et alternent rigoureusement entre les deux personnages et les deux lieux. L'immobilité du cadre construit l'écoulement d'une temporalité qui ne correspond pas à un vécu subjectif. D'ailleurs, il arrive régulièrement que notre pensée divague pendant le film puis se recentre dans l'image. Nous scrutons le plan alors qu'il ne se passe parfois plus rien de nouveau, comme le plan sur le pont qui matérialise seulement la répétition de l'action de Hsiao-Kang : frapper sa montre contre une barrière. Dans le café, le plan dure après que la femme s'est levée de la chaise et ait quitté l'endroit. La caméra va ainsi échapper à une logique perceptive du mouvement dans une période qui est seulement celle de la dramaturgie.

De ce fait, Tsai Ming-liang renoue avec une certaine tradition picturale, laquelle base son expérience esthétique sur l'activité du regard, et non sur la passivité : nous sommes invité.es à un libre parcours des données de l'image. Cela instaure un point de vue extérieur, car délié des injonctions perceptives relatives aux actions des personnages et au déroulement des événements. Nous sommes tenu.es à distance des personnages, ni trop près ni trop loin. En effet, tous les plans sont assez larges, excepté celui dans la voiture où nous avons le personnage en plan taille, mais l'espace autour reste largement discernable pour que ce plan donne la sensation d'être assez étendu.

Mais alors, pourquoi continuer à regarder, pendant de longues minutes, ce que nous avons discerné dès les premières secondes ? Il me semble que si le réalisateur fait le choix d'une narration qui avance aussi peu, c'est pour que l'image nous laisse la liberté de penser à autre chose que la nature des actions visibles ou leurs causalités dans la progression du récit. En ce sens, le mouvement du temps se donne à voir et à penser. Sa présence s'impose à nous. Le temps devient sensible, car la durée permet au spectateur.ice de prendre la mesure de l'espace représenté à l'image. En effet, le temps n'est plus celui de la lisibilité de l'action et le mouvement s'affranchit de la durée informative immédiate pour le comprendre. La temporalité ressentie est donc bien plus large que celle de l'action : elle ne lui est pas subordonnée. Par conséquent, je pense que la caméra n'ouvre pas un champ spatial pour y placer uniquement l'action, mais aussi pour y investir une expérience du temps.

Si la vision n'est plus assujettie à l'action, c'est qu'elle déborde autour : l'action enregistrée est prise dans ce qui existe avant et ce qui continue d'exister après. Le temps de l'énonciation va donc au-delà des événements qui pourraient conduire le récit. Le cinéaste renonce à la possibilité de mettre les personnages au sein d'une intrigue et de les placer dans une temporalité articulée selon les péripéties. Il établit la narration dans une temporalité ouverte. Quand le plan s'offre à nous, le monde est déjà là, il est en cours. Lorsque nous passons d'un bout du monde à l'autre, d'un temps à l'autre, l'action du plan précédent ne se termine pas, mais coexiste encore. Le montage alterné fait exister les événements non plus comme une simple succession, d'un lieu à l'autre, mais comme une vraie simultanéité. D'un point de vue purement visuel, nous sommes soit à Tapei, soit à Paris, mais cette mise en scène en plan fixe fait exister ces espaces au-delà de la durée qu'ils détiennent à l'écran. Notre perception du temps se limite plus à celle de l'espace vu dans un instant T. Il n'y a plus un seul présent, mais plusieurs, lesquels sont inscrits en parallèle et enchevêtrés les uns dans les autres. Les personnages sont encadrés dans un environnement qui préexiste aux actions. Ainsi, la temporalité n'est plus du côté des événements, elle n'est plus totalement humaine, car l'expérience que nous faisons du temps est affectée par la qualité émotionnelle de celui-ci. Or, ici, le temps se situe au niveau du monde dans son écoulement stable et perpétuel. La finitude du champ, la profondeur de l'image et la durée des plans nous renvoient à l'infini de l'hors-champ que le film ne nous montrera pas. Un hors champ qui témoigne de la perte, du deuil, mais aussi de la rencontre fantasmée avec l'être absent.

Chapitre 4 : Retour sur la partie pratique : *Et ses rides dansèrent*

Le film *Et ses rides dansèrent* réalisé par Mina Bonduelle constitue la partie pratique de ce mémoire. Les questions autour de la mise en scène du temps ont occupé nos pensées durant toute la préparation du film. La recherche active d'une considération sur le temps (vécu, dansé, oublié) a été un moteur de création pour nous dans ce court métrage d'expérimentation. Dans ce chapitre, j'ai choisi de parler de deux séquences pour expliciter deux grands enjeux temporels du film.

a) Le temps de la mémoire confuse

Le premier extrait constitue la deuxième séquence du film.

Séquence 2 : INT-JOUR / CUISINE

Jeanne traverse un couloir.

Jeanne vers la cuisine.

Jeanne s'assoit à la table, regarde la fenêtre.

{...}

Elle saisit la cafetière, cherche quelque chose des yeux sur la table. La tasse n'est plus là. Elle repose la cafetière.

Elle se lève, ouvre un placard, se retourne et fixe la table.

Jeanne soupire. Elle referme le placard et retourne à la table.

Elle se sert un bol de céréales. Elle mange ses céréales. Et d'un coup elle ouvre grand les yeux.

Elle se lève, prend un pilulier sur le meuble de la cuisine et retourne s'asseoir. Elle compte les petites cases du pilulier, en marmonnant de manière presque inaudible les jours de la semaine. Puis une seconde fois. Elle ouvre une case et prend les médicaments qui s'y trouvent. Il y en a trois entiers et un demi. Son bol de céréales est à nouveau plein. Elle saisit la cafetière, regarde autour d'elle. Elle regarde son bol de céréales. Prend une cuillère de céréales et regarde la fenêtre.

Jeanne se lève, ouvre le placard d'à côté, prend une tasse, revient à table et sert du café dans sa tasse. Elle regarde la tasse, hausse les épaules avec une petite moue puis boit son café⁶³.

⁶³ Extrait du scénario de la partie pratique de mémoire, écrit par Mina Bonduelle, *Et ses rides dansèrent*, 2024

Cette séquence est constituée de plans fixes. Le premier plan nous montre une table et une chaise dans un appartement. Au premier plan, un surcadrage sombre et au fond, un espace de cuisine avec une fenêtre. Le personnage fait une entrée de champ avant de s'asseoir.

L'espace semble habitable, nous sommes à hauteur d'elle, les focales sont moyennes, ne varient peu (32 ou 40mm) et la profondeur de champ est grande (T.5,6). Le personnage se déplace tandis que la caméra reste fixe. Toutefois, les changements de plans ne coïncident pas avec des raccords de mouvements ou une envie de dramatiser la scène. Au contraire, les changements sont soudains et autonomes. Ils marquent des ellipses entre les plans. De faux raccords manifestes sont scrupuleusement établis parmi les plans (nombre de pommes sur la table, place de la cafetière, position de l'actrice).

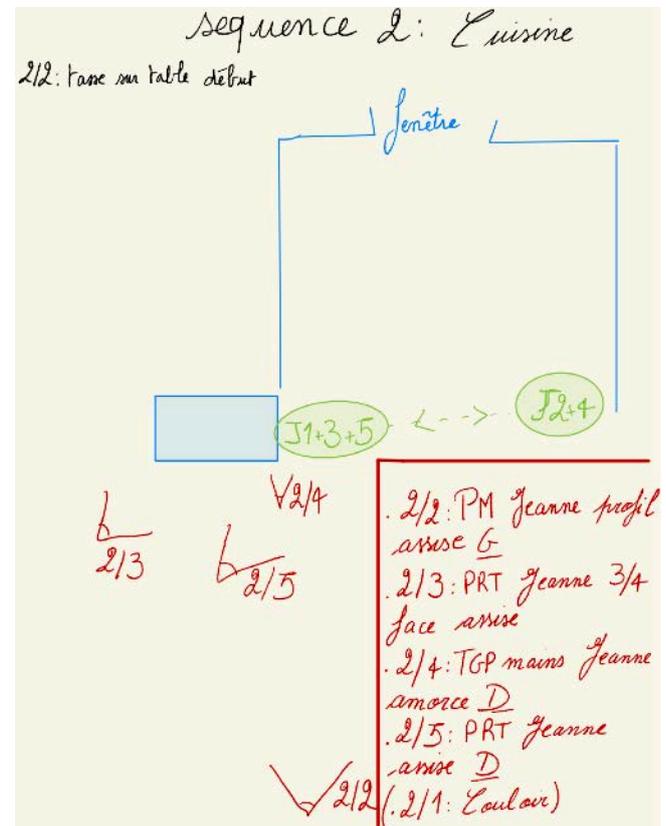


Fig.36 : Plan au sol de la séquence 2 fait par la scripte

Dans cette scène, l'événement représenté est sur-découpé par rapport à l'action présentée. Les raccords entre les plans cherchent à accentuer l'idée d'une perte de repère spatial et temporel, car ils n'ont pas de raison d'être immédiatement identifiables et n'ont pas de lien « logique » entre eux. Par exemple, l'usage d'un très gros plan sur les médicaments, sans raccord d'action, au milieu de plusieurs cadres moyens perturbe fortement l'espace et la durée auxquels on s'est habitué. La temporalité linéaire et le but du déplacement du personnage sont remis en question par la narration. Ce gros plan sur les médicaments met l'accent sur la prise journalière des pilules. La profondeur de champ n'est plus lisible. On est en droit de se demander si la suite de la séquence se déroule le même jour ou un autre. L'espace est fragmenté : c'est un espace non-habitable tant pour Jeanne que nous-mêmes. Le jeu de l'actrice Genevieve Emanuelli est un élément fondamental dans ces ressentis, lesquels

ont pour vocation d'éveiller un ébranlement temporel chez les spectateur.ices. Le temps dans son esprit est aussi rendu sensible, voire extériorisé par son visage et ses mains en gros plan.

Lors de l'élaboration de cette séquence, l'idée était de jouer sur la répétition et la réactualisation des gestes. Il s'agissait pour nous de retranscrire ses émotions en tenant compte de sa propre perception du temps, troublée par une pathologie de la mémoire. Ici, elle oublie ce qu'elle cherche et dans quel placard elle a mis sa tasse. Le plan fixe permet de matérialiser l'écoulement du temps quotidien et de renforcer la présence stable des lieux qui ponctuent le quotidien de Jeanne. La cuisine est aussi un lieu où les femmes ont très longtemps été enfermées et le surcadrage donne l'impression d'un lieu dans lequel elle est ancrée, encadrée. De plus, la fixité des plans et le passage d'un lieu à l'autre, au cours de la journée, donnent une idée de temporalité infinie, car répétitive au jeu, au son et au cadre. Il y a un certain ennui éprouvé par les spectateur.ices et qui révèle aussi celui dont Jeanne est victime. À ce titre, le film *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1976) de Chantal Akerman nous a beaucoup inspiré. Le film met en lumière la vie d'une femme veuve d'une quarantaine d'années dont les journées sont régies par une routine de tâches domestiques. L'œuvre est composée d'une suite de plans fixes très longs, à hauteur des gestes du personnage. Il nous fait « regarder le temps, pour mieux voir l'espace – et nous le faire habiter [...] »⁶⁴. Chantal Akerman a dit sa surprise face à ceux.celles qui expriment leur plaisir pris devant un film en disant « ne pas voir le temps passer ». Pour elle, il faut que ses films fassent vivre chez les spectateur.ices, une expérience à l'intérieur de soi, une expérience du temps qui passe en soi. Fortement inspirées par ce film, nous souhaitons que dans la partie pratique, la perception du temps éprouvée ne soit pas uniquement celle de Jeanne, mais aussi celle des spectateur.ices qui conscientisent le passage du temps grâce à une lenteur inscrite dans le film : dans le jeu, la fixité du cadre, l'ambiance sonore épurée, la durée des plans...

⁶⁴ Chantal Akerman : L'espace pendant un certain temps [Conférence filmée de Jérôme Momcilovic], Cinémathèque, 2018, 91 minutes. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UxQNTTQoDLO>



Fig.35 : Séquence 2 - partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

b) Le temps du corps en mouvement

Le deuxième extrait se base sur la dernière séquence du film. C'est le plan séquence, déjà mentionné, où Jeanne étend ses draps dans son salon et commence à jouer avec leurs mouvements et le positionnement de son corps par rapport à eux.

Séquence 10 : INT-JOUR / Salon

Dans une pièce où toutes les fenêtres sont ouvertes, le vent vit. Sur la table un panier de linge blanc et mouillé. On entend le vent et les sons de la ville qui se mélangent à celui de la faune urbaine. Des fils en nylon traversent la pièce en largeur. Jeanne entre dans la pièce d'un pas léger. Elle remonte ses cheveux et les attache grossièrement avec des épingles qu'elle avait dans sa bouche. Quelques mèches trop courtes retombent autour de son visage. Elle porte une chemise ample aux tons clairs qui flotte dans les courants d'air. Son visage semble détendu. Elle se tient droite, son port de tête est léger. Jeanne regarde par la fenêtre, inspire lentement. Le vent fait voler quelques-uns de ses cheveux. Elle prend dans ses bras un paquet de linge, plonge son visage dedans et inspire fort. Elle relève la tête et expire le visage en arrière, les yeux fermés. Elle étend ce drap blanc sur un fil et met une pince à linge à chaque extrémité. Elle caresse le drap qui pend. Le vent pousse le drap vers elle et elle pousse le drap vers le vent.

Elle sourit.

Elle observe le drap et ses ondulations. Le fil tangué.

Elle prend un second drap, le secoue dynamiquement. Elle recommence l'action pour ses quatre côtés. Puis elle tend fort deux coins opposés et fait claquer le drap. Elle recommence pour les trois autres côtés. Elle accroche le drap, le lisse avec ses mains, plonge la tête dedans, inspire.

Elle regarde autour d'elle les draps qui ondulent et coupent l'espace.

Elle recommence avec tous les draps qui remplissent le panier, qui sont de tailles et de nuances variées.

Elle se construit une sorte de cabane avec les draps qui pendent tout autour d'elle.

Elle ondule et se perd parmi ses draps avec qui elle danse dans le vent.

Le plan est affecté d'un très léger mouvement de travelling droite-gauche ou gauche-droite, accompagné de panoramiques. La position de la caméra est légèrement plus basse qu'elle. L'indication que la réalisatrice m'avait donnée avant de tourner était de me sentir libre dans mes déplacements, ma vitesse, mes recadrages. Il fallait que la chorégraphie du cadre se synchronise avec le mouvement de l'actrice, ou au contraire, que les deux déplacements coexistent parfois chacun de leur côté. L'actrice avait une liberté de mouvement : pas de marque au sol, pas de bord-cadre, pas de placement spécifique vis-à-vis de la lumière.

Au moment du tournage, les mouvements caméras sur le slider me paraissaient très amples et rapides ; j'avais peur qu'un changement de vitesse trop soudain puisse perturber l'attention à la chorégraphie de l'actrice. Avec le recul, je pense avoir fait preuve de trop de réserve au cadre et peut-être que le mouvement aurait pu être davantage visible, car finalement, ce dernier plan raconte aussi bien le mouvement de Jeanne que celui de la caméra, dans une cohabitation entre danse et cinéma.

Il est important de noter que, d'un point de vue spatio-temporel, la danse et le cinéma sont de nature opposée. Il existe inévitablement un écart entre le corps de l'interprète et sa représentation sur l'écran. De plus, l'acte de filmer propose une temporalité propre, mais celle-ci ne doit pas exister au détriment du sens ou de la continuité du mouvement. C'est pourquoi, dans ce dernier plan du film, l'unicité spatiale et temporelle était inévitable pour nous. L'idée de la réalisatrice était de faire ressentir aux spectateur.ices un glissement entre les gestes du quotidien et un mouvement dansé. Le plan unique permet d'unifier ces deux états, ces deux chorégraphies, en un seul geste cinématographique. Dans le film, il me semble que la danse permet une transposition des actions dans un monde différent de celui de la vie pratique. Aussi, dès lors qu'il y a de la danse, un nouvel ordre d'écoulement du temps se met en place⁶⁵. La danse affirme une durée qui est la sienne. De cette façon, nous voulions sentir chez le personnage son évolution quant au rapport qu'elle entretient avec les tâches quotidiennes. Cette évolution passe par un découpage très fragmenté au début du film pour finir en plan séquence dans les deux derniers moments de chorégraphie. Ici, le plan dure et l'espace occupé par le personnage devient tangible dans la continuité. Ces plans habitables, tant par le cadrage que la durée, transforment le temps quotidien et le temps perturbé par

⁶⁵ VALERY, Paul, *Philosophie de la danse*, Paris, Editions Allia, 2015, p.11 et 23



Fig.37 Dernière séquence - partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

l'esprit en un temps dansé : un temps où les corps des spectateur.ices peuvent coexister virtuellement avec le corps en mouvement de l'interprète. Ainsi, le temps éprouvé se construit, en partie, dans le rapport de Jeanne à l'espace (son attachement à l'environnement et la façon dont elle agit sur et avec lui) et dans notre lien de spectateur.ice à lui (compréhension de l'espace figuré, capacité d'éprouver l'espace dans son volume et sa structure).

Au cours du film, cette évolution - qu'offre

le passage du plan fixe au plan en mouvement, du plan court au plan long - permet de jouer sur l'impact émotionnel des spectateur.ices. Ces changements de cadres peuvent souligner un aspect spécifique du temps dans le croisement entre les sentiments des personnages et ceux.celles des spectateur.ices.

Enfin, j'aimerais préciser que le film de la partie pratique est avant tout conçu comme une sorte de laboratoire de mise en scène autour du portrait de Jeanne pour étayer le mémoire de la réalisatrice et le mien. En cela, je suis consciente de certains choix de mise en scène et d'image qui restent parfois théoriques et conditionnés par nos réflexions respectives. Si ce mémoire m'a justement permis de comprendre une façon de recevoir les images et de les penser, il s'agit également de les oublier au moment de tourner. Sur le plateau, les considérations sur le temps s'entremêlent et doivent aussi être instinctives.

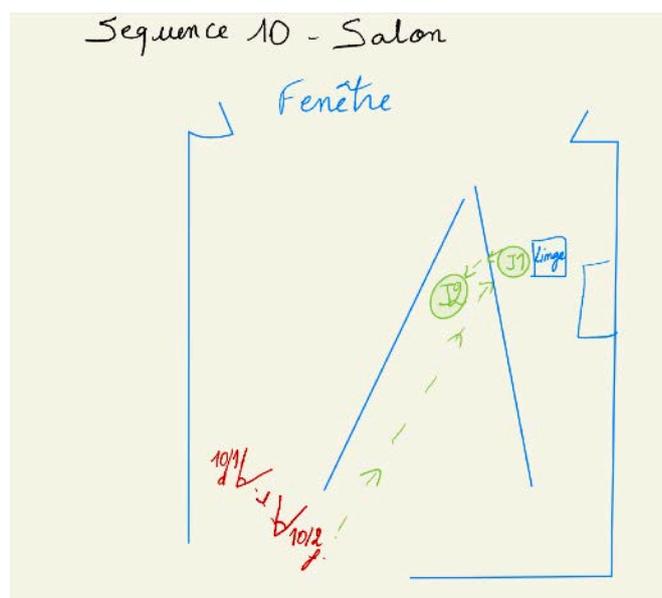


Fig.38 Plan au sol de la dernière séquence

Conclusion

Ce mémoire porte une réflexion autour du temps de la narration au regard de l'espace disposé par le cadre. J'ai souhaité questionner les enjeux spatiaux autant que les enjeux temporels du film, car au moment où l'on cadre, c'est l'espace et le temps qu'on modifie.

L'enjeu principal de cette recherche était de comprendre et de poser des mots sur cette sensation que j'éprouvais face à certains films, à partir desquels le temps m'était perçu comme une expérience sensible. Celle-ci part du scénario et se concrétise dans certains choix de cadre, de son et de montage, lesquels me font éprouver le temps de la narration. Ces films me faisaient traverser une ou plusieurs sensations temporelles qu'il m'était difficile d'explicitier. En commençant ce mémoire, j'ai réalisé qu'il était impossible de déterminer dans le film ce qui relève du temps diégétique, du temps vécu par les personnages ou du temps de la mise en scène. Le temps éprouvé par mon corps de spectatrice était devenu la seule donnée, relativement fiable, qu'il m'intéressait de creuser. L'étude de la perception de l'espace m'a semblé importante pour comprendre comment le temps ressenti pouvait trouver une articulation dans certains choix d'images. L'espace me paraissait un enjeu déterminant en tant que composante émotionnelle du film, car faire un film, c'est le réaliser, le sonoriser, le monter et donc composer un espace.

En guise de synthèse, j'aimerais revenir sur les résultats de ces analyses pour les confronter aux éléments découverts dans les deux premières parties. Il s'agira aussi pour moi de comprendre comment cette recherche m'a aidé sur le tournage de la partie pratique.

Tout d'abord, il m'a semblé que ces extraits comportent un point majeur commun : ces trois films témoignent d'un enchaînement de plans et/ou séquences qui ne sont plus limités à des liens sensori-moteurs. C'est-à-dire qu'il n'y a plus de relations de cause à effet dans les extraits que nous avons vus : plus de raccords logiques et de temporalité chronologique établie. En cela, le cadre occupe une place déterminante, car il dépasse le caractère proprement illustratif du récit. Il ne fait plus de la volonté didactique sa priorité ou, en tout cas, il n'est plus assujéti à l'action en tant que progression scénaristique.

Ces articulations conscientes du temps, comme élément actif de la mise en scène, ne sont pas sans rapport avec le contexte de fabrication de ces œuvres, souvent en marge d'un système de production dominant. *Marienbad* poursuit la rupture avec l'esthétique narrative « romanesque » entreprise par les auteurs du Nouveau Roman, dont Alain Robbe-Grillet est l'un de ses représentants. Loin du système hollywoodien, *Faces* est fait en totale indépendance avec une équipe composée d'amis, quasiment tous amateurs dans la maison du réalisateur. Tsai Ming-liang quant à lui, semble s'inscrire dans un cinéma dit « soustractif », lequel conteste un modèle reposant sur une structure dramatique faisant du récit sa priorité, au profit d'une attention à la contemplation pour permettre une réflexion sur le monde contemporain.

Toutefois, par des choix distincts de narrations et de mises en scène opérés, nous ne faisons évidemment pas la même expérience du temps. La notion d'« habitabilité », formulée par Antoine Gaudin, m'a permis de mieux cerner l'implication corporelle des spectateur.ices vis-à-vis de l'espace structuré par la caméra. J'ai l'impression qu'un des éléments qui diffère dans notre appréhension du temps se situe justement à ce niveau.

Chez Resnais, le temps chronologique est anéanti et il vient se révéler par des « mouvements aberrants », des enchaînements irrationnels entre images et sons, lesquels nous amènent sans cesse à nous questionner sur la temporalité du récit. Nous ne pouvons « habiter » virtuellement ces espaces, car son organisation, au sein des cadrages, change d'angles, de mouvements, de points de vue. En somme, notre perception vis-à-vis des actions filmées est soumise à des « heurts perceptifs ». Le sonore et le visuel entrent, eux aussi, dans des rapports sans subordination. Dans *Faces*, l'espace filmé est également mis à mal par des choix de cadres et un montage qui excluent une saisie compréhensible de l'environnement. Le cinéaste nous maintient au présent de la conversation : gros plans sur les visages, caméra épaule, décadrages, pertes de mise au point ou changements constants d'échelle de plan. La seule vraie logique semble être celle des enchaînements d'attitudes. Par ces empêchements affectant notre espace vécu de spectateur.ice, nous sommes constamment ramenés à l'instantanéité de l'action. Que le découpage soit minutieusement préparé comme c'est le cas dans *Marienbad* ou qu'il se dessine au moment du tournage chez Cassavetes, ces deux

cinéastes ont su offrir une expérience du temps de la narration à travers des mouvements de caméra qui subordonnent la description d'un espace à des fonctions de la pensée⁶⁶ : l'appareil n'est plus seulement là pour montrer ou suivre des mouvements, mais il se confronte radicalement avec la narration, en se signalant lui-même dans l'espace filmé.

En un sens, certains cadres de *Et ses rides dansèrent* fondent leur intérêt sur cet aspect : décadrages, décalages de l'axe caméra de 20°, faux raccords de position. La lumière, dont j'ai malheureusement peu eu le temps de parler, joue aussi un rôle fondamental pour raconter la pathologie de la mémoire de Jeanne : évolution des saisons de l'hiver à l'été, fausse teinte assumée, ellipse « invisible » entre le jour et la nuit, changement de température de couleur au cours du plan. Il s'agit alors de considérer le temps en offrant une réflexivité face à l'utilisation d'un découpage « invisible »⁶⁷, dans lequel la mise en scène se fait oublier au profit du récit, de telle sorte que l'impression de réalité est plus grande. Même si tout ce qui a été pensé en préparation n'a pas toujours fonctionné au montage, ces analyses ont été un vrai point d'appui pour expérimenter des choix de découpage inédits pour nous. Avant ce tournage, j'ai souvent évité un découpage trop « visible » qui rend perceptible la mise en scène, par peur de commettre une « erreur » technique. Mais ici, et parce que l'émotion à transmettre est de l'ordre du trouble cognitif, ces décisions nous ont permis de repenser la place du cadre dans la narration et d'essayer d'en affirmer sa puissance sensible.

D'un autre côté, chez Tsai Ming-liang, l'expérience que nous faisons du temps se vit dans notre capacité à nous investir dans un espace « habitable », lequel détient une durée suffisante vis-à-vis de l'action. Dans ces plans séquences fixes, c'est l'unité de l'espace filmique qui assure une relation entre le temps et la plasticité du plan. Nos sens se voient ainsi affectés par un rapport plus « pur » avec le temps. L'analyse des plans fixes de Tsai Ming-liang, du rapport aux corps dans leur environnement, nous a permis de mieux cerner l'enjeu du plan long dans la perception. Dans notre film *Et ses rides dansèrent*, les derniers plans me paraissent rendre compte d'une temporalité habitable, celle de la danse. C'est à travers la durée des gestes que le public peut éprouver le corps au-delà de sa fonction utilitaire. Le corps devient porteur d'une expression sensible. Ces plans laissent le temps à notre regard

⁶⁶ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma, tome 2*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.35

⁶⁷ Pour André Bazin, le découpage « invisible » existe lorsque « [...] l'esprit du spectateur épouse naturellement les points de vue que lui propose le metteur en scène parce qu'ils sont justifiés par la géographie de l'action ou le déplacement de l'intérêt dramatique ». BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Éditions du Cerf, 1985, p.64

d'évoluer avec ce corps en mouvement. Aussi, il me semble que cet aspect n'est pas uniquement dû à la possibilité des spectateur.ices à percevoir le contenu du plan dans la durée, mais plutôt à celui de s'imprégner dans cet espace filmé, par le cadre et le son.

En tant qu'aspirante opératrice, il m'a tout d'abord semblé que le cadre était décisif dans ce lien particulier que j'expérimente face au temps. En somme, mes interrogations portaient sur le lien entre le temps ressenti et le cadrage comme élément déterminant dans ces impressions. Au cours de la recherche, j'ai évidemment compris que le cadre ne pouvait s'articuler sans prise en compte des autres enjeux du film comme le jeu des comédien.nes, le son ou le montage. Le cadre n'est pas seul, mais il constitue un élément faisant partie des ingrédients nécessaires à la recette du film.

Ainsi, ce besoin d'analyse émanait d'une nécessité de clarifier les choix de cadrages pour mieux me les approprier dans ma pratique. L'écriture de ce mémoire m'a permis d'enrichir mon approche du scénario. En proposant une approche du cadre prenant en compte la perception, cette recherche est avant tout motivée par une volonté de penser le dispositif de filmage en replaçant les spectateur.ices au centre de la réflexion. Par exemple, la décision d'un mouvement n'était plus seulement un parti pris d'accompagnement ou d'illustration de l'action, mais aussi un outil envisagé pour son potentiel dramaturgique : exalter les émotions, engager les spectateur.ices avec les personnages. J'ai pris conscience de l'importance du dispositif technique envisagé et surtout des possibilités infinies quant au déplacement caméra par rapport aux comédien.nes pour raconter. Ces analyses m'ont permis d'examiner une manière dont les images et leurs modulations donnent à penser le temps de la narration. Évidemment, la signification et le ressenti d'une œuvre d'art relèvent de multiples interprétations, ils ne sauraient être absolus. Même si la perception du temps dans un film ne se limite évidemment pas à l'aspect d'habitabilité spatiale, cette notion m'a permis de mettre en lumière certaines données concernant les choix de découpage, de dispositifs et de points de vue au regard du temps de la narration.

Bien que le rapport des spectateur.ices au film ne se limite pas à celui de la perception, durant ou juste après la projection, c'est quand même par ce biais-là que j'ai basé mon analyse pour replacer le public du film au cœur de mes questionnements pratiques. Je suis consciente des

limites de cette approche en ayant mis de côté la perception du temps qu'on a d'un film après le visionnage de celui-ci. C'est pourquoi j'envisage cette étude davantage comme une première piste de réflexion sur le temps et son rapport aux images.

Enfin, ces questionnements me sont apparus d'une grande importance pour les compositions d'images et l'organisation de leur rapport en vue d'effets temporels spécifiques. Par la reconfiguration des éléments du réel, la caméra soumet la description d'un espace aux choix des cinéastes pour transmettre leur propre regard. Dès lors, je souhaiterais insister sur l'importance d'une réflexion sur le temps dès le découpage du film. Le montage est présumé dès le départ par la nature de ce qui est enregistré. Les ressentis éprouvés durant un film sont toujours les résultats des principes organisateurs choisis avant la post-production, même lorsque l'étape de montage est décisive dans la construction de la séquence. Filmer dans cette perspective, c'est insister sur l'importance des choix de cadrage au moment du tournage : ne pas reléguer au montage le choix de la temporalité à vivre, mais l'inscrire, dès la préparation jusqu'au tournage, au cœur des images.

À l'heure où les dispositifs de visionnage et les formats se transforment, on pourrait se poser la question de l'influence des conditions de diffusion quant à la perception du temps. Il serait intéressant d'analyser comment ces évolutions ont modifié la manière de découper et de cadrer. Le format des séries, par exemple, est davantage soumis à la possibilité d'un visionnage sur un petit écran. Dès lors, les plans rapprochés sur les comédien.nes et les séquences très découpées sont souvent privilégiés. Le temps du récit est lui-aussi différent, car l'histoire se développe sur une durée qui n'est pas la même. Ces nouveaux formats soulignent l'importance de repenser ces espaces pour continuer de rendre sensible, singulier, voire poétique les temps de la narration.

Filmographie

Corpus principal :

L'année dernière à Marienbad, 1961, noir et blanc, 94 minutes

Réalisateur : Alain Resnais - Directeur de la photographie Sacha Vierny - Cadreur : Philippe Brun

Faces, 1968, noir et blanc, 130 minutes

Réalisateur : John Cassavetes - Directeur de la photographie : Al Ruban - Cadreur : George Sims

Et là-bas, quelle heure est-il ?, 2001, couleur, 116 minutes

Réalisateur : Tsai Ming Lian - Directeur de la photographie : Benoît Delhomme

Corpus secondaire :

Alexandre Nevski, 1938, noir et blanc, 112 minutes

Réalisateur : Sergueï Eisenstein - Directeur de la photographie : Édouard Tissé

Citizen Kane, 1941, noir et blanc, 119 minutes

Réalisateur : Orson Welles - Directeur de la photographie : Gregg Toland

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles, 1976, couleur, 201 minutes

Réalisatrice : Chantal Akerman - Directrice de la photographie : Babette Mangolte

Shoah, 1985, couleur, 570 minutes

Réalisateur : Claude Lanzmann - Directeur.ices de la photographie : Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg et William Lubtchansky

La Favorite, 2018, couleur, 120 minutes

Réalisateur : Yórgos Lánthimos - Directeur de la photographie : Robbie Ryan

Bibliographie

Ouvrages :

- ALEKAN, Henri, *Des Lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984, 301 p.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, 125 ans de théorie et de cinéma*, Paris, Nathan, 1999, 335 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Éditions du Cerf, 1985, 372 p.
- BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Editions Denoël, 1965
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2004, p. 207.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2013. 732p.
- BIRÓ Yvette, *Le Temps au cinéma*, Lyon, Aléas, 2007, 265 p.
- CASSETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1993, 373 p.
- CHÂTEAU, Dominique, *La subjectivité au cinéma, Représentations filmiques du subjectif*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 174p.
- COSTEIX, Eric, *Alain Resnais, la mémoire de l'éternité*, Champs visuels, Paris, l'Harmattan, 2013.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Mouvement, Cinéma, tome 1*, Paris, Editions de Minuit, 1983, 297 p.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma, tome 2*, Paris, Editions de Minuit, 1985, 384 p.
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksiek, 1993, 220 p.
- GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, 215 p.
- LE BIHAN, Baptiste, *Qu'est-ce que le temps ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2019, 128 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie* (1948), Paris, Folio Plus philosophie, 2009, 106p.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*. (1963), Édition du Cerf, Paris, France, 2001, 525p.
- MOUREN, Yannick, *Le Flash-back*, Paris, Armand Colin, 2005, 194 p.
- PERRIN, Denis, *Qu'est-ce que se souvenir ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2012, 128 p.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu, Tome I. Du côté de chez Swann* (1917), Paris, Folio Classique, 1988, 720 p.

ROHMER, Eric, *L'Organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau* (1977), Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000. 143 p.

ROUSSELOT, Philippe, *La sagesse du chef opérateur*, Paris, Sagesse D'un Metier, 2020.

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé* (1989), Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014, 109 p.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde*, Strasbourg, Circé, 2019, 256 p.

VALERY, Paul, *Philosophie de la danse*, Paris, Editions Allia, 2015, 48p.

ZERNIK, Clélia, *Perception-cinéma, Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, collection Philosophie et cinéma, 2010, 128 p.

Articles :

CHÂTEAU, Dominique, « *La question de l'espace filmique (Bergson versus Bachelard)* », Cahier Louis-Lumière, numéro 2, automne 2004.

ETHIS, Emmanuel, « *Le cinéma et l'empreinte du temps. L'oeuvre filmique au crible de la réception spectatorielle* », Protée, Volume 27, numéro 2, 1999.

GAUDIN, Antoine, « *L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma* », Miranda, Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone, 2014.

LEVY Jacques, « *De l'espace au cinéma* », Armand Colin, Annales de géographie, n°694, 2013.

NEISSER, Ulric et NIGRO, Georgia. « *Point of view in personal memories.* » Cognitive Psychology, n°15, 1983.

SHERRINGTON, Charles S, « *The Integrative Action of the Nervous System* », Charles Scribner, New York, 1906.

Mémoires :

CANTE, Cyril, *Esthétique du plan fixe* (sous la direction de Claire Bras et John Lvoff), Mémoire de Master Cinéma, Louis Lumière, Paris, 2015.

CREPEAU, Marie-Ève, *La caméra catalytique. Du transfert d'affects du corps-filmant au corps-regardant dans les films de John Cassavetes et de Philippe Grandrieux* (sous la direction de Olivier Asselin), Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études cinématographiques, Montréal, 2014.

MAHEU, Michel. *Le temps au cinéma exprimé par le son*, Montréal , Université du Quebec, 2013.

VALIN, Ariane, *L'exaltation des sentiments par le mouvement de la caméra* (sous la direction de Michel MARX), Mémoire de Master Cinéma, Louis Lumière, Paris, 2020.

Sites :

CHIK, Caroline, *L'image paradoxale*, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 127-138, URL : <https://books.openedition.org/septentrion/46736?lang=fr>

GAUDIN, Antoine. « L'espace du plan long : étude des liens entre l'écoulement du temps et la plasticité spatiale du cinéma », Paris, L'Harmattan, 2021, à paraître, URL : <https://hal.science/hal-03432593>

LEVY Jacques, « De l'espace au cinéma », Paris, Armand Colin, *Annales de géographie*, n°694, 2013, p. 689-711. URL : <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/>

Chantal Akerman : L'espace pendant un certain temps [Conférence filmée de Jérôme Momcilovic], Cinémathèque, 2018, 91 minutes. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UxQNTTQoDL0>

Dialogue avec Thierry Jousse autour de « Faces » [rencontre filmée animé par Bernard Benoliel], Cinémathèque, 2019, 67 minutes. URL : <https://www.cinematheque.fr/video/1432.html>

Table des illustrations

Figure 1 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Fig. 2 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Fig. 3 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

Fig.4 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Fig.5 *La Favorite* de Yórgos Lánthimos, 2018

Fig.6 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.7 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.8 Gros plans au début du film - photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig. 9 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Fig.10 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.11 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig.12 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig. 13 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig.14 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig. 15 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

Fig.16 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.17 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.18 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.19 Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.20 Gros plan sur le sol qui marque l'ellipse du jour à la nuit ; Photogrammes issus de la partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.21 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig.22 : Timeline du minutage de la durée des plans pour les parties dans le bar (marron) et celles de la chambre blanche (beige) de *L'année dernière à Marienbad*

Fig.23 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Fig.24 : *Shoah* de Claude Lanzmann, 1985

Fig.25 : *Alexandre Nevski* de Sergueï Eisenstein, 1938

Fig.26 Plan au sol des déplacements caméra et photogrammes issus de la partie pratique de mémoire

Fig. 27 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig. 28 : Plan 7 - *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig.29 : Plan 10 - *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig.30 : Travelling avant dans un point de vue « subjectif » - *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig.31 : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961

Fig. 32 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

Fig.33 : *Faces* de John Cassavetes, 1968

Fig.34 : *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, 2001

Fig.35 : Séquence 2 - partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.36 : Plan au sol de la séquence 2 fait par la scripte : *Et ses rides dansèrent*

Fig.37 Dernière séquence - partie pratique de mémoire : *Et ses rides dansèrent*

Fig.38 Plan au sol de la dernière séquence : *Et ses rides dansèrent*

Annexes

Quitterie HUCHET

Cheffe opératrice
et assistante caméra

CONTACT

- Tél : 06 44 84 59 93
- Mail : quitteriehd@hotmail.fr
- Adresse : 4 rue Jean Robert 75018 Paris

FORMATION

ENS Louis Lumière (2021-2024)

Paris - Master de cinéma

BTS Audiovisuel option métiers de l'image (2019-2021)

Roubaix - Lycée public Jean Rostand

Bac Scientifique (2019)

Option Cinéma Audiovisuel
Nantes - Lycée Gabriel Guist'hau

Habilitation électrique (B2V-BR)

Permis de conduire (B)

STAGES PROFESSIONNELS

Technicienne retour vidéo et troisième assistante caméra sur la saison 1 de *Unité 8200* (6x52')

Série TV diffusée sur TF1 - Juillet à septembre 2023

Production : Elephant Story

Préparatrice matériel chez *Vantage Film Paris*

Loueur caméra et optique - Août 2022

Vérification des retours de matériel et préparation des commandes. Assistante durant les essais caméra. Réparations et rangements de matériel (caméras, optiques et accessoires).

LANGUES

Français, Anglais (Niveau B2) et Espagnol (débutant)

COMPÉTENCES TECHNIQUES

- Réglages des caméras numériques : Arri, Sony, Panasonic, Red.
Et caméra argentiques : Aaton XTR (16mm), Moviemcam (35mm), Arri 435, Arri SR3
- Essais caméra numérique et argentique, changements optiques, transmission vidéo
- Montage et étalonnage : Da Vinci Resolve, Avid, Première Pro

CHEFFE OPÉRATRICE

COURTS MÉTRAGES (2023-2024) :

Le Verre De Thé (7'), 2024 - fiction

Réalisation : Sara Bernaos

Prise de vues : Red Gemini et zoom Angénieux 25-250

Production : Black Sheep

Et ses rides dansèrent (22'), 2024 - fiction

Réalisation : Mina Bonduelle

Prise de vues : Alexa 35 et Zeiss T2.1

Production : ENS Louis Lumière

Fireworks are on sundays (35'), 2024 - fiction

Réalisation : Tatiana Culcitchi

Prise de vues : Sony FX6 et Zeiss Contax

Production : HEAD

Troisième Oeil (13'), 2023 - fiction

Réalisation : Arnaud Vienne

Prise de vues : Venice et Hawk Class X anamorphiques

Production : ENS Louis Lumière

Clutch (15') - 2023 - fiction

Réalisation : Ariane Jeannesson

Prise de vues : Alexa Standard et Zeiss T2.1

Production : Université Paris 8

Mahmut (20'), 2023 - documentaire

Réalisation : Naomi Goldziuk

Prise de vues : Sony Z280

Production : ENS Louis Lumière

Pine Forest (5'), 2023 - clip narratif

Réalisation : Ulysse Veyrier

Prise de vues : Venice, Sigma FF, Freelensing Tilt and Shift et Lensbaby

Production : ENS Louis Lumière

Décor Mental (15'), 2023 - fiction

Réalisation : Ariane Jeannesson

Prise de vues : Red komodo et Lomo Illumina

CLIPS VIDÉO ET MUSIQUE LIVE

- Session Jazz Live au CNSMD Paris - 2023
- DJ Set joué au Panthéon par "Benz" - 2022
- Session Live : groupe jazz "Constantine" - 2021
- Concert : groupe de rock "Gaze" - 2021
- Clips pour divers artistes (entre 2021 et 2024) : Mea Music, Les Rappeurs en Carton, Rislane, RL, Sergueï et Victor Studio

PREMIÈRE ASSISTANTE CAMÉRA

Trop Contente (20'), 2023 - court-métrage de fiction

Directeur de la photographie : René-Pierre Rouaux

Production : Bathysphère production

Ciumbia (13'), 2023 - court-métrage de fiction

Directrice de la photographie : Lou Guellier

Production : ENS Louis Lumière

Le Paradis (11'), 2022 - court-métrage de fiction

Directrice de la photographie : Juliette Ville

Production : Dick Laurent Production

SECONDE ASSISTANTE CAMÉRA

Film institutionnel pour Gilead Sciences et 67Health, 2024

Directeur de la photographie : Benjamin Cotgrove

Production : Film Fabric

Habibti (15'), 2023 - court-métrage de fiction

Directeur de la photographie : Laurent Fleutot

Production : Super Seven

Image Latente (5'), 2023 - court-métrage de fiction

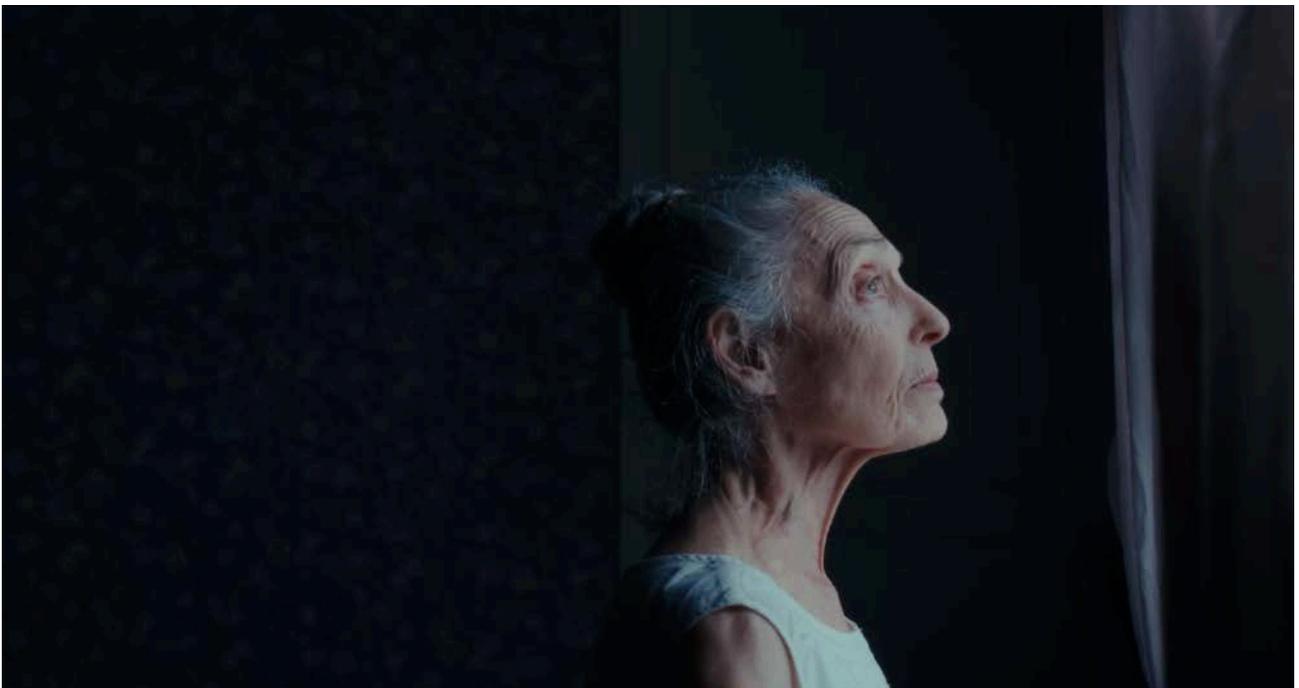
Réalisation : Romain Charoussat

Production : ENS Louis Lumière

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère
BP12 - 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 01 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Dossier de partie pratique du mémoire
Quitterie Huchet

« *Et ses rides dansèrent* » réalisé par Mina Bonduelle



Cette PPM fait partie du mémoire intitulé :
L'enjeu du cadre dans l'expression sensible du temps

Directeur.trice.s de mémoire internes : Jean-Marc FABRE (Directeur de la photographie) et Giusy PISANO (Professeure des Universités à l'ENS Louis- Lumière)

Directrice de mémoire externe : Lucie BAUDINAUD (Directrice de la photographie)

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (Professeure des Universités à l'ENS)

Synopsis

Durée estimée : 15 minutes

C'est l'histoire de Jeanne, une vieille femme seule.

Sa tête commence à la quitter mais son corps, lui, est encore bien là.

Elle se réveille le matin àère son lit, puis quitte sa chambre pour rejoindre la cuisine.

Elle oublie si elle a bien pris ses médicaments. Elle oublie quel jour nous sommes. Elle ne se souvient plus ce qu'elle était parti chercher quand elle ouvre un placard. Elle marmonne.

Elle arrose ses plantes tous les jours. Les pots débordent d'eau, elle ne les regardent pas. En hiver, elle n'a pas peur de monter les escaliers des 3 étages qui la séparent du rez-de-chaussée, quand elle revient des courses, toute emmitouflée.

L'après-midi, elle écoute la radio qui passe du jazz. Elle est assise devant la fenêtre, elle regarde dehors. La chorégraphie de la ville se joue devant elle.

Elle observe les cheveux de la femme de ménage qui vient passer la serpillière sur le sol. Elle la regarde se déplacer sans bruit, sans difficulté, comme si chacun de ses mouvements étaient chorégraphiés.

Une nuit où elle n'arrive pas à dormir, elle s'assoit devant sa fenêtre. En face d'elle, un immeuble, deux fenêtres sont éclairées. Des personnes dansent. On ne perçoit que les basses la musique. Les feux de briquets qui allument des cigarettes révèlent leur visage. Iels dansent. La pièce d'à côté s'éclaire. Un couple vient fumer à la fenêtre puis se mettent à danser, à un autre tempo.

Un matin ensoleillé, dans la salle de bain, elle ouvre son peignoir. Elle se fait face, poitrine nue. Dans sa main, son sein gauche, puis elle se balade sur sa peau. Elle observe le jeu des ombres qui se dessine. Elle fait danser sa main et projette sur son torse une ombre qui l'habille.

Un soir, lorsqu'elle équeute les radis, elle écoute de la musique. Elle danse un peu avec le bas de son corps pendant que ses mains, précises, effectuent leur tâche. La musique se termine. Elle coupe la radio. Et se remet à danser.

Un jour de printemps, elle met à sécher tous ses draps dehors même si ça lui demande beaucoup de temps, elle aime les voir onduler.

Relation à la problématique du mémoire

« *Et ses rides dansèrent* », réalisé par Mina Bonduelle est un conte dansant où l'on suit l'histoire d'une dame âgée, au quotidien, dans l'enceinte de son appartement. Sa tête commence à la quitter, mais son corps demeure encore bien présent. Au cours du film, le personnage de Jeanne réalise que la danse est partout et les spectateurs vivent cette prise de conscience avec elle. Ce corps, dans sa gestuelle, porte en lui un passé, une conscience de l'espace vécu. Il affiche un désir de renouer avec une temporalité intime. Une temporalité du geste éprouvé dans l'instant, animé par les autres corps en mouvement et par l'envie de s'exprimer.

Au cœur du scénario, les enjeux de mise en scène et de narration se sont révélés étroitement liés avec le sujet de mon mémoire. Le passage du temps joue un rôle déterminant à la fois dans le récit, mais également en tant que problème de cinéma. La narration refuse une chronologie linéaire et continue au profit d'un temps plus sensible et malléable. En ce sens, certaines séquences sont co-écrites avec Mina afin d'inclure des questionnements propres à mon sujet de mémoire et au récit développé.

D'une part, il y a le temps vécu par le personnage. Jeanne n'a plus toute sa mémoire. Elle perd la notion de temps et peut-être aussi de l'espace. Il m'importe ainsi de réfléchir à la retranscription des émotions du personnage, et inévitablement, de la mise en image de sa perception du temps. Des ressentis du personnage découlent un rapport au temps spécifique : confus, raccourci, étiré, emprunt du passé ou vécu dans un présent absolu. Celui-ci diffère au cours des séquences du film et il me semble pertinent de questionner le point de vue adopté par le cadre dans l'idée de rendre compte de la subjectivité temporelle de Jeanne. En adaptant la mise en image à la mémoire troublée du personnage principal, à la fois mouvante, changeante et translaturée dans des pièces familières, nous souhaitons partir à la recherche d'une expérimentation esthétique. Les choix de cadres concourent à opérer une translation du regard, un décentrement pour trouver une représentation cinématographique à la mesure des émotions du personnage et de sa désorientation temporelle.

D'autre part, il y a le temps de la chorégraphie, du mouvement dansé. Au cours du film, la gestuelle du quotidien se mue progressivement en une danse. D'un point de vue spatio-temporel, la danse et le cinéma sont de nature opposés. Il existe inévitablement un écart

entre le corps vivant de l'interprète et sa représentation sur l'écran. L'acte de filmer propose un éclatement du temps, mais celui-ci ne doit pas se faire au détriment du sens ou de la continuité du mouvement. Il nous importe alors de réfléchir à question du temps au cours du mouvement dansé pour proposer une autre modalité de regard sur la danse, une autre corporalité grâce à l'expérience des images mouvantes où les règles spatio-temporelles sont renouvelées.

Ainsi, je souhaite instaurer un dialogue entre ces deux thématiques temporelles conjointement réunies dans le court-métrage.

Enfin, les interrogations liées aux mouvements de caméra et à sa fixité seront au cœur de la préparation et du tournage. La spatialité inhérente au cadre sera pensée à partir de liens de continuités et de discontinuités du mouvement des corps, de la lumière, de l'espace. La présence corporelle du personnage permet de réfléchir aux déplacements de la caméra dans l'espace comme enjeu primordial pour conférer une autre qualité à l'espace : une intensité temporelle.

C'est donc à travers l'apport que constituent les choix de dispositifs et de cadre, dans le croisement entre les temporalités vécues par les personnages et celles des spectateur.trice.s, que cette partie pratique de mémoire va permettre d'enrichir la recherche théorique.

Note d'intention image

« *Et ses rides dansèrent* » est un court-métrage qui permet d'explorer à l'image l'expression du corps dans son rapport au temps et à l'espace. Le cadre doit encourager une prise de conscience directe du passage du temps. J'aimerais qu'il permette de penser le temps ressenti au détriment d'un temps chronologique. Au sein du court-métrage, l'enjeu sera de rendre palpable le moment de bascule dans la perception de Jeanne : sa prise de conscience du monde qui l'entoure et de son corps comme moyen d'expression.

Cadre

Dans les premières séquences, se pose pour nous la question de faire entrer le/la spectateur/trice dans un processus qui l'engage dans le temps : un temps mental soutenu par l'oubli et la quotidienneté des actions. Cela se traduit par un corps contenu par le cadre, malmené parfois par les changements d'angles ou d'axes. Les mouvements de travellings peinent à prendre la mesure du rythme du corps. Des décadrages récurrents du personnage rendent visuellement tangible la séparation entre son esprit et son corps. Aussi, nous aimerions aller à l'encontre de certaines règles filmiques pour perturber l'appréhension de l'espace pour les spectateur/trice.s. Par exemple, en nous affranchissant de la règle des 30° dans la succession des plans ou en opérant un décalage dans les raccords dans l'axe.

L'altération de sa mémoire s'exprime par un « empêchement » dans l'expression du temps interne au plan. Cela va se traduire par un découpage fragmenté de l'espace. Les choix de cadres trahissent parfois la continuité temporelle dans le geste filmé. Le mouvement corporel sera scindé en plusieurs valeurs de plan dans lesquelles l'angle de prise de vue est constamment modifié au cours du même geste. Cette fracture du mouvement dans le plan permet de faire émerger une considération sur le temps d'un autre ordre. Le temps n'est plus celui du geste, du présent, mais celui d'un temps altéré, discontinu et mis à distance par l'oubli dont est sujette la femme.

Lentement, le temps se transforme et il n'est plus seulement régi par la confusion et la répétition, mais par la gestuelle. Le corps commence à s'autoriser une expression, laquelle n'est plus uniquement celle des habitudes journalières. Un temps, celui des mouvements dansés, s'installe progressivement à travers une lenteur dans la durée des plans : ils couvrent

des actions plus longues et autorisent davantage le passage d'un corps alternant dans le champ et le hors-champ. Les cadres vont s'adapter aux mouvements du corps et le corps de l'actrice va lui-même « jouer » avec l'espace dans lequel il est filmé, s'autorisant des mouvements plus amples, lesquels prennent conscience du champ filmé par la caméra. Nous allons inévitablement nous soumettre à des questions quant à l'espace filmé par la caméra pour rendre justice au mouvement dansé. À quelle distance doit-on se placer pour cadrer ? Comment le corps vit-il dans le champ, le hors-champ ? Quel angle, échelle, distance choisir ? Quel rythme adopter pour cadrer ? Quelle profondeur de champ choisir ? Comment est ressentie la danse dans cet espace cinématographique stable, déployé à distance et soumis au regard des spectateur.ices ?

Dans une séquence du film, nous souhaitons filmer une même scène avec des dispositifs de cadre différents. Nous voulons pouvoir enregistrer un plan séquence avec du mouvement et plusieurs plans au cours desquels on opère un découpage dans les actions filmées. Cette séquence d'expérimentation nous permettra d'établir un montage à part dans le but d'interroger les liens de continuités et discontinuités offerts par la spatialité du cadre et la durée effective des plans. J'aimerais identifier la variation des ressentis temporels liée aux choix de dispositif dans le plan lorsque la durée de ces deux plans est similaire. Pour cela, je souhaite interroger des personnes (étudiant.e.s, chef.fe.s opérateur.ices, professeurs) pour recueillir leurs émotions éprouvées corporellement et le temps pensé, celui de la narration.

Le format 1,85:1 a été retenu, car nous pensons qu'il est le plus à même pour filmer le mouvement dansé et le(s) corps. D'une part, il est proche de la vision humaine et donc de celle de Jeanne. La caméra permet de plonger le spectateur dans son point de vue, vis-à-vis de l'espace qui l'entoure. D'autre part, il permet de composer des plans équilibrés sur son corps en prise avec l'espace. Le décadrage prend sitôt une importance significative dès lors que le corps ne se retrouve plus dans ce cadre conciliant. Pour la danse, le format nous apparaît comme une évidence car autorise un espace horizontal et vertical à partir duquel le corps peut s'exprimer sans que le.la spectateur.ice ne ressente une « frustration ». Selon nous, celle-ci aurait pu naître avec un ratio moins large comme le 1,33:1.

Couleur et Lumière

Les couleurs présentes dans le décor participent à la lisibilité de l'espace : une pièce a une couleur particulière, pastel, délavée. Elles ancrent ces lieux dans un espace vécu et conservent une homogénéité par leurs faibles saturations (les murs ont vécu, les couleurs ne sont plus aussi vives qu'elles auraient pu l'être). Les lumières présentes, dans la séquence où Jeanne observe la fête en face de sa fenêtre, vont être plus vives, apporter de nouvelles teintes inédites. La découverte, par la fenêtre, de ces autres corps en mouvement doit être perceptible dans ces légers changements chromatiques, lesquels marquent un nouveau regard, celui de la fascination pour Jeanne du monde autour d'elle.

Nous aimerions construire l'éclairage autour d'un rendu naturaliste. Le but étant de partir avec une lumière concrète qui existe dans la diégèse et de construire autour le niveau suffisant qu'il s'agira d'adoucir ou de contraster selon les moments. Certaines séquences vont faire émerger une discontinuité dans la lumière. Par exemple, nous aimerions passer d'un éclairage jour à une lumière du soir dans une même séquence ou jouer des fausses teintes au cours d'un plan. L'idée serait aussi de rendre compte de l'évolution des saisons au cours du film en passant de l'hiver au printemps. La hauteur, la couleur et la qualité des rayons lumineux devront permettre de rendre identifiable la période choisie.

Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière
Master cinéma 2024
Mina Bonduelle
07.83.23.05.56

Et ses rides dansèrent

Version 6
11/03/2024

Séquence 1 : INT-JOUR / Chambre à coucher

Dans une pièce baignée d'une lumière douce et froide, aux rayons bas, un lit trône. Le papier peint est chargé de motifs. De chaque côté du lit, une table de nuit, sur celle de droite, il y a un livre et un radio réveil. A côté de la table de nuit, une chaise. Dessus, une robe de chambre bleue pâle à la matière souple et élastique.

JEANNE, femme de 80 ans les cheveux gris et blancs, ouvre les yeux. Elle contemple les draps froissés juste devant elle.

Au bout de quelque secondes, immobile, elle se redresse, s'assoit au bord de son lit, saisit sa robe de chambre et l'enfile pour couvrir ses bras nus. Elle la noue mollement à la taille. Ses cheveux sont en bataille.

Elle tire le rideau et jette un coup d'oeil à l'extérieur.

Elle se poste au pied du lit, tire la couette vers elle et la plie au bout du lit. Elle contemple le drap blanc devant elle. La partie droite est froissée, marquée par un corps, la partie gauche est lisse.

Elle fait un tour de la chambre du regard et se dirige vers la porte. A sa hauteur, à droite de l'encadrement en bois, un miroir, elle passe devant sans le regarder et quitte la pièce. Sa démarche est un peu lente mais franche. On entend ses pas s'éloigner.

Séquence 2 : INT-JOUR / Cuisine

Jeanne traverse un couloir.

Jeanne vers la cuisine.

Jeanne s'assoit à la table, regarde la fenêtre. Sur une nappe jaune, avec des motifs de fleurs délavés, sont installés un bol, une bocal remplie de céréales, une bouteille de lait, une cafetière, une tasse, une sucrière, un fruit et des petites cuillères. Sur les carreaux des fenêtres, des petits rideaux en dentelle coupent de l'extérieur, ainsi qu'une couche de buée.

{ JEANNE : J'ai pas encore pris mon café. Il doit être froid. Non... tiède. }

Elle saisit la cafetière, cherche quelque chose des yeux sur la table. La tasse n'est plus là. Elle repose la cafetière.

{ JEANNE : Elle est passée où cette tasse. Tant pis. }

Elle se lève, ouvre un placard, se retourne et fixe la table.

{ JEANNE : Je venais chercher quoi déjà ? Rohh je sais plus }

Jeanne soupire. Elle referme le placard et retourne à la table. Elle se sert un bol de céréales. Elle mange ses céréales. Et d'un coup elle ouvre grand les yeux.

{ JEANNE : Ah, c'est ça que j'ai oublié, mes médicaments ! }

Elle se lève, prend un pilulier sur le meuble de la cuisine et retourne s'asseoir. Elle compte les petites cases du pilulier, en marmonnant de manière presque inaudible les jours de la semaine. Puis une seconde fois. Elle ouvre une case et prend les médicaments qui s'y trouvent. Il y en a trois entiers et un demi.

Son bol de céréales est à nouveau plein. Elle saisit la cafetière, regarde autour d'elle. Elle regarde son bol de céréales. Prend une cuillère de céréales et regarde la fenêtre.

{ JEANNE : J'ai pas encore pris mon café. Il doit être froid. Tant pis. }

Jeanne se lève, ouvre le placard d'à côté, prend une tasse, revient à table et sert du café dans sa tasse. Elle regarde la tasse, hausse les épaules avec une petite moue puis boit son café.

Séquence 3 : INT-JOUR / Salon

Jeanne entre dans le salon, un arrosoir orange à la main. Elle porte un pantalon de velours marron un peu usé aux genoux, un pull tricoté, par-dessus un tablier un peu délavé. La pièce comporte une dizaine de plantes, chacune semble un peu fatiguée.

Elle en arrose une dont la coupelle sous le pot est déjà remplie d'eau. Elle prend une feuille un peu molle dans sa main.

{ JEANNE : T'es belle toi. Tu vas voir je vais t'arroser, ça va aller mieux. }

Jeanne l'arrose à nouveau, la coupelle déborde un peu et des gouttes tombent au sol.

Elle grimpe sur un escabeau en bois pour en atteindre une autre. L'arrosoir dans une main, elle gravit sans peine les 4 marches en bois.

{ JEANNE : elle aussi, elle va pas très bien. }

Elle lui caresse les feuilles et lui donne de l'eau.

{ JEANNE : Je comprends vraiment pas ce qui se passe ici. }

Elle redescend puis continue à arroser ses plantes. Elle murmure en chantonnant.

Une fois qu'elle a arrosé deux autres plantes, elle regarde la pièce et sourit.

{ JEANNE : Bon j'espère qu'elles vont aller mieux }

Elle quitte la pièce en murmurant.

Séquence 4 : INT-JOUR / Cage d'escaliers de l'immeuble de Jeanne

Une porte brune s'ouvre et Jeanne met une écharpe. Elle sort emmitouflée dans une veste qui la boudine un peu.

Elle a un sac de courses au bras gauche et une liste de courses dans la main droite. Elle ferme la porte derrière elle.

Elle descend les escaliers lentement mais sûrement. Le rythme de sa descente est extrêmement régulier.

En bas, le hall d'entrée est froid. Certaines boîtes aux lettres dégueulent de prospectus de publicité. Jeanne se dirige vers la porte et sort.

On reste dans cet axe un long moment. La minuterie de la lumière du hall arrive à son terme, la lumière s'éteint. On entend les sons de la ville.

On entend un bip et la porte s'ouvre. Dehors il fait nuit. Jeanne entre les bras chargés, la lumière s'allume. De son sac, dépassent des poireaux et des fanes de carottes.

Elle tombe nez-à-nez avec MONSIEUR AUTHIER, un homme de 70 ans, moyennement grand. Il porte un blouson vert kaki et une casquette en laine.

MONSIEUR AUTHIER
Bonjour Jeanne, vous allez bien ?

JEANNE

Il fait un temps de chien. Bon poussez vous Félix je suis chargée.

Elle le dépasse, il continue sa route vers la porte.
Jeanne se dirige vers les escaliers et quitte le hall. On entend la porte s'ouvrir et se refermer.

Séquence 5 : INT-JOUR / Salon

Dans une pièce claire, on entend un morceaux de jazz qui passe à la radio.

Une banquette est postée devant la fenêtre. Jeanne est assise, regarde vers la verdure à l'extérieur. Son visage est neutre, ses yeux semblent à moitié perdus dans le vague. Elle se caresse la joue, mollement.

Elle regarde à sa gauche, sur une petite table, il y a un vieux magazine '100 idées', sur la couverture une jeune femme des années 70, souriante, bourgeoise mais simple, des outils de jardinage à la main. Jeanne feuillette la revue.

{ JEANNE : encore ces trucs pour femmes au foyer. C'est bon j'ai déjà donné. Non merci. }

Elle le repose à l'endroit où elle l'a pris.
Elle regarde à sa droite, il y a un coussin un peu moche. Elle le prend et le cale dans son dos. Elle se secoue un peu pour bien s'installer.

Elle regarde par la fenêtre. Elle s'avance un peu.

Dehors, tout est en mouvement. Les branches sans feuille s'agitent. Les pigeons viennent au bord du balcon et repartent. De la fumée blanche s'échappe d'une cheminée et est brassée par le vent.

Une bourrasque de vent fait voler des feuilles mortes sur la terrasse et remue la terre sol. Les quelques plantes dehors s'agitent.

La musique de la ville se fond avec celle de la radio.

Un coup de klaxon se fait entendre. Le son du recule d'un camion créé une mélodie de bips tantôt plus forts tantôt plus rapprochés. La rythmique se cale parfaitement sur le tempo de la musique.

Jeanne se recule sur la banquette, elle penche légèrement la tête en arrière en inspirant. Dans le même temps, un drap surgit par le cadre de la fenêtre et s'agite puis disparaît.

Jeanne regarde l'horloge.
Le magazine est maintenant à la droite de Jeanne sur la banquette.
Une fausse teinte balaye la lumière un peu froide de la pièce et
laisse percer un rayon chaud.
Jeanne regarde le dessin du soleil au sol.

Elle regarde le magazine à sa droite, le feuillette sans le bouger
de sa place.

{ JEANNE : 100 idées c'est vite dit c'est surtout du travail en
plus pour les femmes. Comme si on avait que ça à faire. Ahah. }

Elle lève les épaules en inspirant. Jeanne regarde autour d'elle,
expire, baisse ses épaules. Elle se secoue pour bien s'adosser
dans son assise. Elle se caresse la joue mollement, appuie son
visage sur son point.

Immobile, on entend son souffle, la musique mêlée à la symphonie
de la ville. Jeanne plonge à nouveau son regard vers la fenêtre.

Séquence 6 : INT-JOUR / Cuisine

PAULA, une femme d'une cinquantaine d'années, porte un pull d'un
vert soutenu, un col roulé blanc et un jean bleu. Ses cheveux sont
longs et retenus par une pince en plastique avec des fleurs.

Paula passe le balais sur le sol de la cuisine.
Jeanne est à la table, à côté de la fenêtre. Devant elle, des
magazines, une paire de ciseaux, des papiers découpés et une boîte
en métal. Paula ramasse la poussière, la jette et remplit une
bassine d'eau.

Jeanne regarde Paula. Elle pose la serpillère un instant dans le
seau. Elle remonte ses manches, attache le bas de ses cheveux dans
sa pince et reprend sa tâche. Paula frotte plus fort certains
carreaux et les jointures.
Elle passe sa main sur son front.
Lorsqu'elle frotte le sol, ses boucles d'oreilles pendantes
gigotent.
Quelques mèches de cheveux sont tombées de sa coiffure dans son
cou.
Elle fait des grands huit sur le sol en progressant dans la pièce.
Elle répète ce mouvement avec beaucoup de précision. Ses gestes
sont toujours les mêmes.

Le sol est entièrement mouillé.

Paula est assise à côté de Jeanne.
Sur la table, plein de boîtes de médicaments, des ordonnances,
deux piluliers en plastique.

Paula ouvre toutes les cases de piluliers. On entend clic, clic, clic ...

Jeanne l'observe.

Paula remplit chacune des cases avec des pilules de couleurs et formes multiples.

Ses mains sont précises et rapides. A un moment, elle s'arrête, tend le bras pour attraper l'ordonnance derrière elle puis reprend.

Séquence 7 : INT-NUIT / Chambre

La chambre de Jeanne est plongée dans l'obscurité. On entend quelques bruits de la ville dehors, ainsi que les basses d'une musique rythmée.

Jeanne se tourne dans son lit, la couette se froisse.

Elle pousse sa couette et s'assoit au bord de son lit. Elle enfille ses chaussons puis se dirige vers la fenêtre. Elle ouvre les rideaux et se penche pour observer la rue. Son regard est attiré par la façade d'en face.

Une fenêtre est éclairée par une lumière violette et quelques rayons chauds mouvants desquelles des silhouettes dansantes se détachent.

Jeanne prend la chaise à côté de son lit et la porte jusque devant la fenêtre. Elle s'assoit dans le noir et fixe la façade.

Des personnes dansent. On entend la respiration de Jeanne. Les feux de briquets qu'ils allument de temps à autres éclairent leur visage. Ils dansent sur un rythme commun. Chacun.e a son amplitude de gestes propres.

La fenêtre de droite s'allume d'une lumière jaunâtre. Deux personnes y entrent, ouvrent la vitre et se penchent. Ils allument une cigarette chacun.e, ils sont à contre jour. Puis la personne de droite recule et se met à danser. L'autre s'écarte du bord et l'observe. Puis iel se fait inviter dans cette danse à deux. Leurs visages sont éclairés. Ils s'embrassent

Dans l'espace d'à côté rien a changé, les gens dansent de tout leur corps. Ces silhouettes légères semblent respirer au même tempo.

Séquence 8 : INT-MATIN / Salle de bain

Dans une salle de bain monochrome claire, des rayons s'échappent d'une petite fenêtre dans la douche. Cette lumière chaude du matin éclaire la pièce.

Jeanne se tient debout devant le lavabo surplombé d'un miroir légèrement embuée. Ses cheveux sont en bataille de la nuit. Elle se coiffe mécaniquement alors que son regard se porte vers son torse. Elle ouvre son peignoir. Elle se fait face, poitrine nue.

Elle caresse son épaule avec sa main opposée, remonte sur sa nuque et descend sur son torse. Elle regarde sa main caresser sa peau dans le miroir. Le reflet est trouble.

Au creux de sa main, elle prend son sein gauche. Puis sa main se balade sur sa peau. On entend sa respiration. Elle ferme les yeux.

Elle observe le jeu des ombres qui se dessinent. Dans la lumière, elle fait danser sa main et projette sur son torse une ombre qui l'habille.

Séquence 9 : INT-NUIT / cuisine

Un néon est allumé au-dessus de son plan de travail.

Derrière elle, l'évier. Devant elle, sur la table, une passoire à gauche, un sachet Craft avec la botte de radis, une bassine en plastique à sa droite, deux feuilles de journal et une petite planche en bois posée dessus.

Elle coupe l'élastique au couteau depuis sa place en laissant la bote dans le sachet. Elle équeute les radis en mettant ensuite les légumes dans la passoire. Chacun de ses gestes est précis et répété.

Elle prend un radis avec sa main gauche, le pose sur la planche face à elle, coupe les fanes avec la main droite en tenant le légume avec le main gauche, retourne le radis, coupe la queue, met le radis dans la passoire avec la main gauche, elle pousse les fanes à l'aide du couteau en dehors de la planche sur le papier journal.

Une chanson de rock passe à la radio qui est posée sur une étagère derrière elle. Dès ce moment, l'intention de chacun des gestes change.

Elle semble consciente de son centre, elle se déplace légèrement de gauche à droite sur sa chaise. Elle prend les radis par deux. Ses bras semblent plus légers. Son port de tête s'allonge. Tout semble plus léger. Elle continue d'équeuter les radis.

Sous la table ses jambes se mettent à effectuer une chorégraphie.

Elle rayonne dans cette cuisine.

La musique à la radio est interrompue par la voix d'un présentateur. Jeanne fronçe les sourcils, se lève et coupe la radio.

Elle revient à son ouvrage, légère sur ses pas. La mélodie semble encore résonner dans ses gestes. Elle recommence son activité. Puis elle s'arrête, ses pieds se remettent à danser sous la table. Elle se stoppe, regarde devant elle, regarde ce qu'elle est entrain de faire et coupe les raids qu'il reste. Répétitive et ordonnée, ses gestes prennent plus d'ampleur.

Une fois qu'elle a terminé elle ramasse le journal avec les épiluchures de radis, le met dans la bassin. Elle se lève, prend la passoire, va vers l'évier et ouvre le robinet.

Séquence 10 : INT-JOUR / salon

Dans une pièce où toutes les fenêtres sont ouvertes, le vent vit.

Sur la table un panier de linge blanc et mouillé. On entend le vent et les sons de la ville qui se mélangent à celui de la faune urbaine. Des fils en nylon traversent la pièce en largeur.

Jeanne entre dans la pièce d'un pas léger. Elle remonte ses cheveux et les attache grossièrement avec des épingles qu'elle avait dans sa bouche. Quelques mèches trop courtes retombent autour de son visage. Elle porte une chemise ample aux tons clairs qui flotte dans les courants d'air. Son visage semble détendu. Elle se tient droite, son port de tête est léger.

Jeanne regarde par la fenêtre, inspire lentement. Le vent fait voler quelques-uns de ses cheveux.

Elle prend dans ses bras un paquet de linge, plonge son visage dedans et inspire fort. Elle relève la tête et expire le visage en arrière, les yeux fermés. Elle étend ce drap blanc sur un fil et met une pince à linge à chaque extrémité. Elle caresse le drap qui pend. Le vent pousse le drap vers elle et elle pousse le drap vers le vent.

Elle sourit.

Elle observe le drap et ses ondulations. Le fil tangué.

Elle prend un second drap, le secoue dynamiquement. Elle recommence l'action pour ses quatre côtés. Puis elle tend fort deux coins opposés et fait claquer le drap. Elle recommence pour les trois autres côtés. Elle accroche le drap, le lisse avec ses mains, plonge la tête dedans, inspire.

Elle regarde autour d'elle les draps qui ondulent et coupent l'espace.

Elle recommence avec tous les draps qui remplissent le panier, qui sont de tailles et de nuances variées.

Elle se construit une sorte de cabane avec les draps qui pendent tout autour d'elle.

Elle ondule et se perd parmi ses draps avec qui elle danse dans le vent.

Inspirations
Et ses rides dansèrent

Mina Bonduelle - Janvier 2024



Cuisines

P o r t e s
o u v e r t e s
s u r l e s
i n t é r i e u r s



Les mains - La peau





S'étendre et se déployer



« Elle reste assise sur une chaise, dans la salle de séjour. Prostrée, le visage immobile, relâché. Pas la bouche ouverte mais comme si elle était ouverte, de loin. »

Je ne suis pas sortie de ma nuit, Annie Ernaux, 1997, p.15

« Elle avait enfilé deux soutiens-gorge l'un par-dessus l'autre. »

Je ne suis pas sortie de ma nuit, Annie Ernaux, 1997, p.16



« À côté la vieille refait indéfiniment son lit, pliant la couverture, la dépliant. »

Je ne suis pas sortie de ma nuit, Annie Ernaux, 1997, p.31

« avoir encore une prise sur le monde au travers des choses. »

Je ne suis pas sortie de ma nuit, Annie Ernaux, 1997, p.35

« Quand je pars, elle me regarde d'un air perdu, affolé : ' Tu t'en vas ? ' »

Je ne suis pas sortie de ma nuit, Annie Ernaux, 1997, p.29





Des visages, des rides et des fantômes



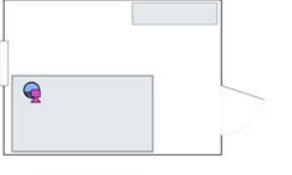
Références

Jeanne Dielman 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, 1976
 Roma, Alfonso Cuaron, 2018
 L'argent de Poche, François Truffaut, 1976
 Beau Travail, Claire Denis, 1999
Je ne suis pas sortie de ma nuit, Annie Ernaux, 1997
 Image de Pina Bausch sur scène
 Photos perso réalisées entre 2020 et 2023

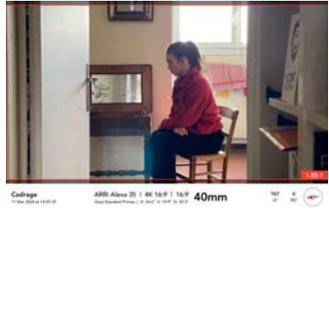
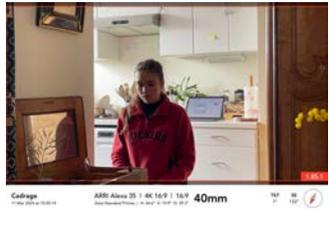
Découpage *Et ses rides dansèrent*

Production : ENS Louis Lumière
 Réal : Mina Bonduelle
 Cheffe op : Quitterie Huchet

Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	Ref - Plan au sol - implantation cam
SÉQUENCE 1											
			+ de plans tableaux pour le générique de début								
1/1	INT.JOUR	6 s	Le papier peint est chargé de motifs.	longue	TGP	face	Insert sur la tapisserie	Fixe	lut A_Hiver	Temps Nuageux - Hiver lumière douce et froide qui provient de la fenêtre	
1/2	INT.JOUR	6 s	une table de nuit, sur celle de droite, il y a un livre, un réveil et un cadre. A côté de la table de nuit, une chaise. Dessus, une robe de chambre bleue pâle à la matière souple et élastique.	longue	GP	à hauteur des objets ¾ face	Insert sur la table de chevet et la chaise avec robe de chambre	Fixe	lut A_Hiver	lumière douce et froide	
1/3	INT.JOUR	4 s	draps froissés	longue	TGP	plongée	insert sur les draps	Fixe	lut A_Hiver	les draps dessinent des ombres dans le creux des plis	
1/4	INT.JOUR	10 s	JEANNE, femme de 80 ans les cheveux gris et blancs aux épaules, ouvre les yeux.	moyenne	GP visage	à hauteur de son visage	visage décadré, une partie du visage hors champ	Fixe	lut A_Hiver Jeanne droite lit ? Filmer son visage comme faisant partie des objets qui l'entourent cam sur base	Visage dans la pénombre et corps éclairé par la lumière provenant de la fenêtre	

											
1/5	INT.JOUR	6 s	Elle contemple les draps froissés juste devant elle.	moyenne	Plan moyen sur les draps	à hauteur de son regard	contre-champ, raccord regard Lit au premier plan Mur visible en arrière plan	Fixe	lut_A_Hiver cam sur base	les draps dessinent des ombres dans le creux des plis	
1/6	INT.JOUR	25 s	Au bout de quelques secondes, immobile, elle se redresse, s'assoit au bord de son lit, saisit sa robe de chambre et l'enfile pour couvrir ses bras nus. Elle la noue mollement à la taille. Ses cheveux sont en bataille.	moyenne	plan taille	à hauteur dos à elle lorsqu'elle se redresse sur le lit	air au dessus d'elle elle est relativement centrée dans le cadre	Fixe	lut_A_Hiver Rythme : on reste plus longtemps sur le lit vide et on arrive trop tard sur la fenêtre cam sur base	lumière douce et froide, rayons bas pénombre dans la pièce malgré l'intensité de la lumière à la fenêtre, lumière blanche, blafarde mais douce	
1/7	INT.JOUR	15 s	Elle tire le rideau et jette un coup d'œil à l'extérieur.	moyenne	plan poitrine	à hauteur de son visage Jeanne de profil, elle est face à la fenêtre	Jeanne décentrée vers la droite du cadre On ne voit pas l'extérieur laisser de l'air au dessus d'elle	Fixe	lut_A_Hiver Rythme : on reste plus longtemps sur le lit avant d'arriver « trop tard » sur la fenêtre où elle est déjà présente - pas d'entrée de champ Voilage sur la fenêtre	lumière douce et froide, rayons bas pénombre dans la pièce malgré l'intensité de la lumière à la fenêtre, lumière blanche, blafarde mais douce	

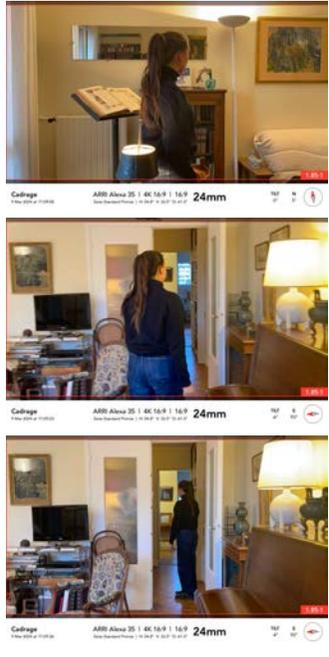
											
1/8	INT.JOUR	10 s	Elle se poste au pied du lit, tire la couette vers elle et la plie au bout du lit. Elle contemple le drap blanc devant elle. La partie droite est froissée, marquée par un corps, la partie gauche est lisse.	moyenne	plan moyen sur le lit	plongée, au dessus de son regard	ses bras entrent dans le champ, en amorce,, le reste de son corps est hors champ	Fixe	lut_A_Hiver	lumière douce et froide, rayons bas	 Collège ARRI Alexa 35 4.5K 16:9 16.9° 32mm
1/9	INT.JOUR	15 s	Elle fait un tour de la chambre du regard et se dirige vers la porte. A sa hauteur, à droite de l'encadrement en bois, un miroir, elle passe devant sans le regarder et quitte la pièce. Sa démarche est un peu lente mais franche. On entend ses pas s'éloigner.	courte	plan large de la chambre	caméra un peu basse face à la porte	couloir derrière la porte dans le champ	Fixe-	+ Rythme : rester sur la chambre vide une fois Jeanne sortie du champ miroir à placer	lumière douce et froide, rayons bas pénombre dans la pièce malgré l'intensité de la lumière à la fenêtre, lumière blanche, blafarde mais douce	 Collège ARRI Alexa 35 4.5K 16:9 16.9° 32mm
Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	Plan au sol - implantation cam
SÉQUENCE 2											
2/1	INT-JOUR	40 s	Jeanne fait des aller-retours dans le couloir entre les différentes pièces.	32mm	plan moyen	à hauteur de Jeanne	couloir centré	Fixe	lut_A_Hiver laisser le miroir mais le re-axer	Lumière froide qui pénètre par les entre bâillements, rideaux qui filtrent la lumière de manière légèrement diff entre les pièces, couloir sombre	 Collège ARRI Alexa 35 4K 16:9 16.9° 32mm

2/2	INT.JOUR		Jeanne assise à la table, regarde par la fenêtre. Elle saisit la cafetière, cherche quelque chose des yeux sur la table. La tasse n'est plus là. Elle repose la cafetière.	40mm	plan italien	à hauteur de Jeanne assise	Jeanne quasiment centrée, de profil	Fixe	lut_A_Hiver enlever la porte gauche cadre ou la repousser hors du champ	Temps nuageux, pas de positionnement précis du soleil Lumière froide, douce en provenance de la fenêtre cadrée légère pénombre dans la pièce	
2/3	INT.JOUR	45 s	Elle se lève, ouvre un placard, se retourne et fixe la table. Jeanne souffle. Elle referme le placard et retourne à la table. Elle se sert un bol de céréales, ajoute du lait. Elle mange ses céréales. Et d'un coup elle ouvre grand les yeux. Elle se lève, prend un pilulier sur le buffet et retourne s'asseoir.	40mm	plan taille de Jeanne assise plan italien lorsqu'elle se lève	à hauteur de la table		Fixe	lut_A_Hiver	Temps nuageux, pas de positionnement précis du soleil Lumière froide, douce, légère pénombre dans la pièce	
2/4	INT.JOUR	15 s	Elle compte les petites cases du pilulier, en marmonnant de manière presque inaudible les jours de la semaine. Puis une seconde fois. Elle ouvre une case et prend les médicaments qui s'y trouvent. Il y en a trois entiers et un demi.	50mm	GP sur le pilulier et les mains de Jeanne	à hauteur main		Fixe	lut_A_Hiver	Lumière froide, douce, légère pénombre dans la pièce mains à contre	
2/5	INT.JOUR	35 s	Elle saisit la cafetière, regarde autour d'elle. Elle regarde son bol de céréales. Prends une cuillère de céréales et regarde la fenêtre. Jeanne se lève, ouvre le placard, prend une tasse, revient à table et sert du café dans sa tasse. Elle regarde la tasse, hausse les épaules avec une petite moue puis boit son café.	32mm	plan taille de Jeanne assise plan italien lorsqu'elle se lève	à hauteur de son visage elle est de profil lorsqu'elle se rend au placard	¾ face lorsqu'elle est assise	Fixe	lut_A_Hiver	temps nuageux, pas de positionnement précis du soleil Lumière froide, douce, légère pénombre dans la pièce	

to

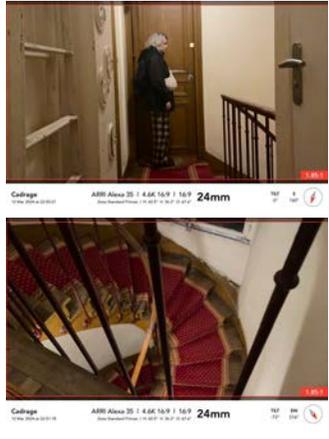
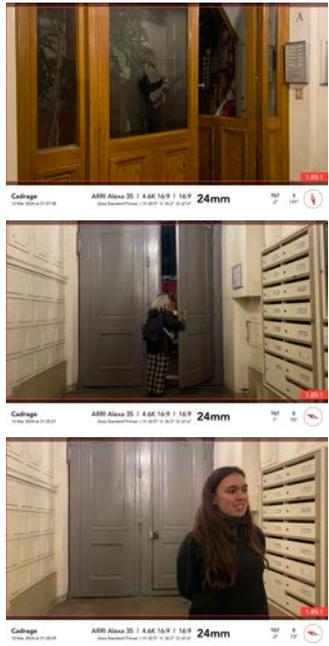
Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	
											
SÉQUENCE 3											
3/1	INT.JOUR	20 s	Jeanne entre dans le salon, un arrosoir orange à la main. Elle porte un pantalon de velours marron un peu usé aux genoux, un pull tricoté, par-dessus un tablier un peu délavé. La pièce comporte une dizaine de plantes, chacune semble un peu fatiguée.	24mm	Plan large de la pièce plan pied de Jeanne	face à la fenêtre		Fixe pendant longtemps jusqu'à l'arrivée de Jeanne où la caméra panote horizontalement pour suivre son mouvement	lut_A_Hiver Rythme : temps long au début du plan avant l'arrivée dans le champ de Jeanne Pantes qui remplissent le salon, jusqu'aux fenêtres Attention flares et double image	Lumière froide, blanche rayons qui pénètrent dans une pièce un peu confinée, à l'abri du soleil Le contraste est plus important qu'avant, plantes devant la fenêtre empêchent le soleil de trop éclairer le salon	  

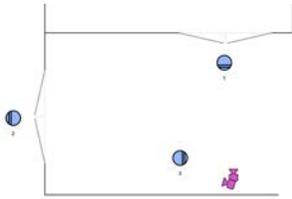
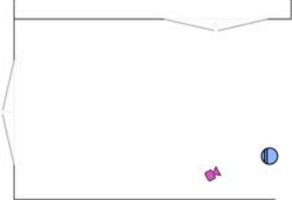
											
3/2	INT.JOUR	15 s	Elle en arrose une dont la coupelle sous le pot est déjà remplie d'eau. Elle prend une feuille un peu molle dans sa main. Jeanne l'arrose à nouveau, la coupelle déborde un peu et des gouttes tombent au sol.	32mm	plan rapproché taille	profil à hauteur de ses bras	Raccord dans l'axe strict du 3/1 : même axe, même inclinaison, même hauteur	Fixe	lut_A_Hiver		
3/3	INT.JOUR	10 s	Elle grimpe sur un escabeau en bois pour en atteindre une autre. L'arrosoir dans une main, elle gravit sans peine les 4 marches en bois.	24mm	plan moyen plan pied de Jeanne	caméra plus basse Jeanne ¾ dos	moitié de la fenêtre dans le champ	Fixe	lut_A_Hiver	<u>Fausse teinte au cours du plan</u> : la lumière qui rentre par la fenêtre est plus importante qu'avant, plus chaude (soleil perce à travers un nuage)	
3/4	INT.JOUR	10 s	Elle lui caresse les feuilles et lui donne de l'eau. Un rayon de soleil traverse momentanément la pièce.	32mm	plan rapproché épaule	caméra à hauteur du visage	Raccord dans l'axe du 3/3 : même axe <i>mais hauteur différente</i>	Fixe	lut_A_Hiver	<u>Fausse teinte au cours du plan</u> : la lumière qui rentre par la fenêtre est plus importante qu'avant, plus chaude (soleil perce à travers un nuage)	

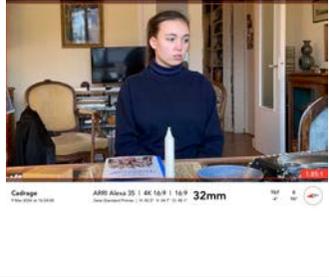
3/5	INT.JOUR	25 s	Elle redescend puis continue à arroser ses plantes. Elle murmure en chantonnant. Une fois qu'elle a fait le tour de toutes les plantes, elle regarde la pièce et sourit. Elle quitte la pièce en murmurant.	24mm	Plan large de la pièce plan pied de Jeanne	dos à la fenêtre, face à la porte 180° du plan 3/1, la caméra est rigoureusement placée à l'opposée		Fixe pendant longtemps jusqu'à l'arrivée de Jeanne où la caméra panote horizontalement pour suivre son mouvement	lut A_Hiver Rythme : temps long au début du plan avant l'arrivée dans le champ de Jeanne Fin de plan : <u>raccord exact avec le début du plan suivant</u> dans le cadrage porte et dans sa position à elle 2 versions : une avec sortie de champ et l'autre en raccord avec la seq suivante <u>4.6K changer frameline RECADRAGE POST</u>	Lumière souligne les gouttes qui tombent depuis les plantes lumière plus chaude qu'avant, pièce plus lumineuse	
Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	Plan au sol - implantation cam

SÉQUENCE 4

4/1	INT.JOUR	10 s	Une porte brune s'ouvre et Jeanne sort emmitouflée dans une écharpe et une veste qui la boudine un peu. Elle a un panier en osier au bras gauche et une liste de courses dans la main droite. Elle ferme la porte derrière elle. Elle descend les escaliers lentement mais sûrement. Le rythme de sa descente est extrêmement régulier.	24mm	Plan large plan pied de Jeanne	à hauteur puis plongée à la fin sur les escaliers		trav avant sur rail puis pano latéral gauche droite qui la suit dans la descente des escaliers	lut A_nuit Rythme : temps long lorsqu'elle sort du champ, on entend des pas réguliers Début du plan : <u>raccord exact avec la fin du plan précédent</u> dans le cadrage porte et dans sa position à elle	lumière du jour, froide, qui pénètre se la fenêtre en contrebas des escaliers	
-----	----------	------	---	------	--------------------------------	---	--	--	---	---	---

												<p>4.6K changer frameline RECADRAGE POST</p> 
4/2	INT.JOUR coupe invisible INT.NUIT	30 s	<p>En bas, le hall d'entrée est froid. Certaines boîtes aux lettres dégueulent de prospectus de publicité. Jeanne se dirige vers la porte et sort.</p> <p>On reste dans cet axe un long moment. la minuterie du hall s'éteint.</p> <p>On entend un bip et la porte s'ouvre. dehors il fait nuit. Jeanne entre les bras chargés. De son panier, dépassent des poireaux et des fanes de carottes. Elle fait quelques pas, lève les yeux.</p>	24mm	plan large sur le hall d'immeuble	face à la porte de sortie	<p>Porte centrée</p> <p>boîte aux lettres bord cadre droite</p> <p>Jeanne revient, plan poitrine, visage décentré à droite</p>	<p>1. pano de droite à gauche</p> <p>2. fixe</p>	<p>lut A_nuit</p> <p>Rythme : temps long avant l'entrée de champ, on entend des pas régulier</p> <p>4.6K changer frameline RECADRAGE POST</p>	<p>Le hall d'entrée : lumineux, doux et chaud. La source de lumière vient du plafonnier au-dessus.</p> <p>-> Ellipse lumineuse : Minuterie de la lumière s'éteint. Coupe à l'image pour passer en nuit.</p>		

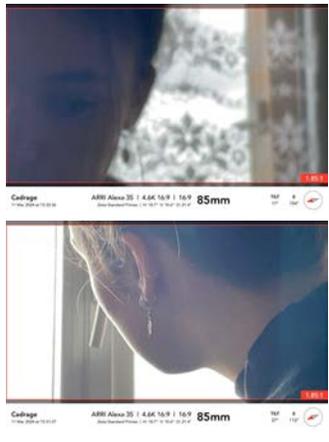
											
4/3	INT.NUIT	10 s	Elle tombe nez-à-nez avec l'ascenseur d'où sort MONSIEUR AUTHIER, un homme de 70 ans, moyennement grand. Il porte un blouson vert kaki et une casquette en laine. MONSIEUR AUTHIER : Bonjour Jeanne, vous allez bien ?	24mm	plan poitrine sur Monsieur Authier	¾ face à hauteur centré		Fixe	lut A_nuit cam même hauteur que plan précédant tricher position, les éloigner du mur et le mettre plus proche de la porte	Hall d'entrée : lumineux, doux et chaud. La source de lumière vient du plafonnier au-dessus. À l'arrière plan : nuit dans la cour intérieur porte éclairé par une lumière chaude derrière lui	 <small>Collège 19/04/2016 10:00:00 ARRI Alexa 25 4.5K 16:9 16.9° 32mm</small> 
4/4	INT.NUIT	10 s	JEANNE Il fait un temps de chien. Poussez vous Felix Elle le dépasse, il continue sa route vers la porte. Jeanne se dirige vers les escaliers et quitte le hall. On entend la porte s'ouvrir et se refermer.	moyenne	plan épaule de Jeanne	¾ face à hauteur visage décentrée droite	contrechamp visage centré	Fixe	lut A_nuit tricher position, les éloigner du mur	Hall d'entrée : lumineux, doux et chaud. La source de lumière vient du plafonnier au-dessus.	 <small>Collège 19/04/2016 10:00:00 ARRI Alexa 25 4.5K 16:9 16.9° 32mm</small>

Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	Plan au sol - implantation cam
SÉQUENCE 5											
5/1	INT.JOUR	10 s	Dans une pièce claire, on entend des vieux standards de jazz qui passent à la radio. Une banquette est postée devant la fenêtre. Jeanne est assise, regarde vers la verdure à l'extérieur. Son visage est neutre, ses yeux semblent à moitié perdus dans le vague. Elle se caresse la joue, mollement.	32mm	plan américain	face à Jeanne, dans l'axe à hauteur de son visage	Jeanne centrée de face	Panoramique très lent du plafond à la banquette composition : laisser plus d'air au dessus d'elle	lut_A_Hiver Prendre le temps au début de la voir longtemps se mouvoir avant d'opérer des changements d'angle	Après-midi, lumière chaude et douce de la pièce. Entrée de lumière par la fenêtre on est dans l'axe lumière	
5/2	INT.JOUR	10 s	Elle regarde à sa gauche, sur une petite table, il y a un vieux magazine '100 idées', sur la couverture une jeune femme des années 70, souriante, bourgeoise mais simple, des outils de jardinage à la main. Jeanne feuillette la revue. Elle le repose à l'endroit où elle l'a pris.	32mm	plan américain	décalage de l'axe à 15° dans le sens des aiguilles d'une montre par rapport au plan 5/1 à hauteur de son visage	Jeanne centrée	fixe composition : laisser plus d'air au dessus d'elle	lut_A_Hiver	Après-midi, lumière chaude et douce de la pièce. Entrée de lumière par la fenêtre on est dans l'axe lumière	

5/3	INT.JOUR	10 s	Elle regarde à sa droite, il y a un coussin un peu moche. Elle le prend et le cale dans son dos. Elle se secoue un peu pour bien s'installer.	32mm	plan américain	décalage de l'axe à 30° dans le sens des aiguilles d'une montre par rapport au plan 5/1 à hauteur de son visage	Jeanne centrée ¾ face	fixe composition : laisser plus d'air au dessus d'elle	lut_A_Hiver	Après-midi, lumière chaude et douce de la pièce. Entrée de lumière par la fenêtre	
-----	----------	------	---	------	----------------	---	-----------------------	---	-------------	---	---

5/4	INT.JOUR	1 min 10	<p>Elle regarde par la fenêtre. Elle s'avance un peu. Dehors, tout est en mouvement. Les branches sans feuille s'agitent. Les pigeons viennent au bord du balcon et repartent. De la fumée blanche s'échappe d'une cheminée et est brassée par le vent. Une bourrasque de vent fait voler des feuilles mortes sur la terrasse et remue la terre sol. Les quelques plantes dehors s'agitent. La musique de la ville se fond avec celle de la radio. Un coup de klaxon se fait entendre. Le son du recule d'un camion créé une mélodie de bips tantôt plus forts tantôt plus rapprochés. La rythmique se cale parfaitement sur le tempo de la musique. Jeanne se recule sur la banquette, elle penche légèrement la tête en arrière en inspirant. Dans le même temps, un drap surgit par le cadre de la fenêtre et s'agite puis disparaît. Jeanne regarde l'horloge. Le magazine est maintenant à la droite de Jeanne sur la banquette. Une fausse teinte balaye la lumière un peu froide de la pièce et laisse percer un rayon chaud. Jeanne regarde le dessin du soleil au sol. Elle regarde le magazine à sa droite, le feuillet sans le bouger de sa place. { JEANNE : 100 idées c'est vite dit c'est surtout du travail en plus pour les femmes. Comme si on avait que ça à faire. Ahah. } Elle lève les épaules en inspirant. Jeanne regarde autour d'elle, expire, baisse ses épaules. Elle se secoue pour bien s'adosser dans son assise. Elle se caresse la joue mollement, appuie son visage sur son point. Immobile, on entend son souffle, la musique mêlée à la symphonie de la ville. Jeanne plonge à nouveau son regard vers la fenêtre.</p>	32mm	<p>1. plan taille avec air au dessus</p> <p>2. plane épaule de jeanne</p> <p>3. plan taille avec air au dessus</p> <p>4. plan épaule</p> <p>5. plan taille</p>	<p>1. Jeanne de dos, caméra à hauteur visage</p> <p>2. ¾ dos</p> <p>3. Jeanne de dos, caméra à hauteur visage</p> <p>4. de dos à ¾ face</p> <p>5. ¾ face, à hauteur</p>	<p>1. Jeanne légèrement décalée par rapport à la fenêtre</p> <p>2. fenêtre prend plus de place dans le champ</p> <p>3. Jeanne légèrement décalée par rapport à la fenêtre</p> <p>4. jeanne gauche cadre</p> <p>5. <u>revenir au plan 5/3</u></p>	<p>1. Fixe</p> <p>2. montée de colonne vers le haut et avancée dans l'axe qui suit le mouvement avant du personnage</p> <p>3. Mouvement inverse, recul et descente de colonne (on revient au positionnement 1)</p> <p>4. Travelling latéral, circulaire autour d'elle pour la cadrer en ¾ face</p> <p>5. fixe</p>	<p>lut_A_Hiver</p> <p>1. point sur l'extérieur</p> <p>2. point sur l'exterieur</p> <p>3. point sur elle ?</p> <p>4. point sur elle</p> <p>5. point sur elle</p> <p><u>4K changer frameline RECADRAGE POST si besoin de stab ?</u></p>	<p>Après-midi, lumière chaude et douce de la pièce. Entrée de lumière par la fenêtre</p> <p>4. <u>Une fausse teinte balaye la lumière un peu froide de la pièce et laisse percer un rayon chaud</u> "Jeanne regarde le dessin du soleil au sol." :le sol est hors champ</p>	<p>1. </p> <p>2. </p> <p>3. </p> <p>4. </p>
-----	----------	-------------	--	------	--	---	--	---	---	--	--

											5.	
5/5	INT-JOUR		Jeanne regarde vers la fenêtre	40mm	contre champ sur le visage de Jeanne					lut_A_Hiver	Après-midi, lumière chaude et douce de la pièce. Entrée de lumière par la fenêtre Axe fenetre	
SÉQUENCE 6												
6/1	INT-JOUR	12 s	Paula passe la serpillère sur le sol de la cuisine. Jeanne est à la table, à côté de la fenêtre. Devant elle, des magazines, une paire de ciseaux, des papiers découpés et une boîte en métal rouge.	32mm	GP vêtements puis PL pièce avec Paula en pied - Jeanne	hauteur épaule de Paula, dans l'axe personnage finit ¾ face (?)	Paula proche cam, on voit son pull, elle se baisse, on voit l'arrière de sa tête en GP puis lentement elle s'éloigne, on comprend qu'elle balaie une pièce, Jeanne est à table droite cadre, quasi coupée par le bord de l'image	Fixe		lutA_été	Matin : lumière chaude mais teintée un peu bleutée dans les ombres, lumière un peu dure et forte depuis l'extérieur, contraste important	
6/2	INT-JOUR	10 s	Jeanne découpe des images depuis des journaux en jetant quelques coups d'oeil vers Paula	85mm	plan taille de face	Jeanne de face cam à hauteur de visage voire un peu plus haute	Jeanne décentrée : gauche et en bas du cadre (action bord cadre inférieur)	Fixe		lutA_été	sombre derrière Jeanne lumière dans l'axe qui arrive sur elle, douce et chaude	

6/3	INT-JOUR	5 s	les boucles d'oreilles de Paula s'agitent quand elle frotte les jointures du carrelage	85mm	GP boucle d'oreille et meches de cheveux			caméra sur pied, léger recadrage dans l'action	lutA_été		
6/4	INT-JOUR	5 s	Paula remonte ses manches	85mm	GP : ses manches remontées			caméra sur pied, léger recadrage si besoin dans l'action	lutA_été		
6/5	INT-JOUR	8 s	Paula attache ses cheveux	85mm	GP			caméra sur pied, léger recadrage si besoin dans l'action	lutA_été		
6/6	INT-JOUR	5 s	Jeanne regarde Paula.	40mm	plan poitrine	jeanne face à hauteur	Jeanne regarde vers la gauche de la caméra vers Paula	fixe	lutA_été	raccord regard en début de plan	

6/7	INT-JOUR	15 s	<p>Les parties humides du sol sont brillantes. Paula frotte plus fort certains carreaux et les jointures. Elle passe sa main sur son front. Lorsqu'elle frotte le sol, ses boucles d'oreilles pendantes gigotent. Elle fait des grands huit sur le sol en progressant dans la pièce. Elle répète ce mouvement avec beaucoup de précision. Ses gestes sont toujours les mêmes.</p>	50mm	plan américain	<p>hauteur visage jeanne, par moment contre plongée puis plongée sur le sol</p>		<p>mouvements pano - caméra sur pied dans l'axe regard de Jeanne</p> <p>pano sur les gestes, "grand huit" de la caméra</p> <p>fin avec un pano plus rapide, rythme plus intense - coupe dans le flou de bouger</p>	lutA_été		
6/8	INT-JOUR	8 s	<p>le sol est humide tache d'humidité qui s'estompe</p>	50mm	GP	<p>plongée proche de sol</p>	<p>on ne voit que le sol</p>	<p>fixe</p>	lutA_été	<p>lumière qui met en évidence les réflexions de l'eau sur le sol</p>	

6/10	INT-JOUR	15 s	Paula est assise à côté de Jeanne. Sur la table, plein de boîtes de médicaments, des ordonnances, deux piluliers en plastique. Paula ouvre toutes les cases de piluliers. On entend clic, clic, clic ... Jeanne l'observe. Paula remplit chacune des cases avec des pilules de couleurs et formes multiples. Ses mains sont précises et rapides. Par moment, elle s'arrête, lit l'ordonnance et reprend.	32mm	prt vers prp	les deux personnages ¾ face		lent trav avant sur <u>rail?</u>	lutA_été		
Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	Plan au sol - implantation cam

SÉQUENCE 7

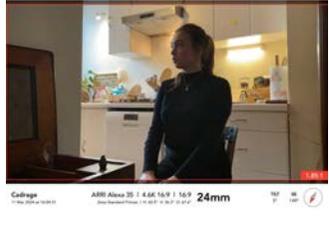
7/1	INT-NUIT	5 s	le couloir est vide	32mm	plan moyen	caméra un peu basse	couloir centré	fixe	lutAnuit pour le cadre : se caler sur le 2/1	couloir sombre, lumière blanche, bleutée, niveau faible qui vient depuis les entrebaillements des portes	
7/2	INT-NUIT	8 s	La chambre de Jeanne est plongée dans l'obscurité. On entend quelques bruits de la ville dehors, ainsi que les basses d'une musique rythmée. Jeanne se tourne dans son lit, la couette se froisse.	24mm	PL jeanne allongée sur le lit	à hauteur de Jeanne lit de ¾	fenêtre cadrée	fixe	lutA_nuit	lumière : Monochrome bleu dans la pièce, entrée de lumière par la fenêtre pénombre, contraste faible	

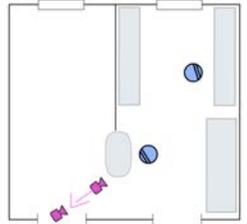
											
7/3	INT-NUIT	7 s	Elle pousse sa couette et s'assoit au bord de son lit. Elle enfle ses chaussons puis se dirige vers la fenêtre. Elle ouvre les rideaux et se penche pour observer la rue. Son regard est attiré par la façade d'en face.	28mm	plan taille	à hauteur dos à elle lorsqu'elle se redresse sur le lit	air au dessus d'elle elle est relativement centrée dans le cadre	Fixe	lutA_nuit même valeur de plan que dans la seq 1 Rythme : sortie de champ	Monochrome bleu dans la pièce, entrée de lumière par la fenêtre pénombre, contraste faible	 <small>Calage ARR Alpha 35 4K 16:9 15.9 ARR Alpha 35 4K 16:9 15.9 28mm</small>
7/4	INT-NUIT	5 s	Elle ouvre les rideaux et se penche pour observer la rue. Son regard est attiré par la façade d'en face.	28mm	plan américain	à hauteur de son visage Jeanne de profil, elle est face à la fenêtre	Jeanne décentrée vers la gauche rideau ou mur qui occupe le bord droit de l'image On ne voit pas l'extérieur	Fixe	lutA_nuit Rythme : entrée de champ Rappel avec le plan seq 1 mais décadré vers le mur	lumière de la fête sur elle?	 
7/5 V1	INT-NUIT	35 s	Des personnes dansent. On entend la respiration de Jeanne. Les feux de briquets qu'ils allument de temps à autres éclairent leur visage. Iels dansent sur un rythme commun. Chacun.e a son amplitude de gestes. La fenêtre de droite s'allume d'une lumière jaunâtre. Deux personnes y entrent, ouvrent la vitre et se penchent. Iels allument une cigarette chacun.e, iels	28 ou 32mm	plan moyen sur les fenêtre de l'immeuble d'en face	hauteur regard jeanne	sans amorce de Jeanne	fixe	lutA_nuit	fenêtre du centre :perso en contre jour, lumières mobiles de fêtes (strob ?) violet et blanc fenêtre de droite : lumière jaunâtre d'un plafonnier, perso en contre	 <small>Calage ARR Alpha 35 4K 16:9 15.9 ARR Alpha 35 4K 16:9 15.9 28mm</small>

			<p>sont à contre jour. Puis la personne de droite recule et se met à danser. L'autre s'écarte du bord et l'observe. Puis iel se fait inviter dans cette danse à deux. Leurs visages sont éclairés.</p> <p>Dans l'espace d'à côté rien a changé, les gens dansent de tout leur corps. Ces silhouettes légères semblent respirer au même tempo.</p>							<p>jour au départ, leurs cigarettes éclairent momentanément leurs visages. Puis ils dansent sous la lumière, leurs visages sont éclairés par le plafonnier en top.</p>	
7/6 V2	INT-NUIT	45 s	"	longue	plan moyen sur les fenêtre de l'immeuble d'en face	hauteur regard Jeanne	sans amorce de Jeanne	fixe sur la fenêtre de la soirée puis pano vers la fenêtre qui s'allume puis on revient sur la fenêtre initial	lutA_nuit		
Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	Plan au sol - implantation cam
SÉQUENCE 8											
8/1	INT-JOUR	5 s	Jeanne arrive devant le miroir	moyenne longue	Insert miroir	corps flou qui arrive dans le reflet		fixe	lutA_été	<p>Printemps assumée, Matin, jeux d'ombres, chaud, ombres un peu magenta ?</p> <p>Lumière diffuse, niveau fort, contraste important</p>	

8/2	INT-JOUR	10 s	Jeanne se tient debout devant la double vasque surplombé d'un miroir légèrement en buée. Ses cheveux sont en bataille de la nuit. Elle se coiffe mécaniquement alors que son regard se porte vers son torse. Elle ouvre son peignoir. Elle se fait face, poitrine nue. Elle caresse son épaule avec sa main opposée, remonte sur sa nuque et descend sur son torse.	24mm	plan taille	Jeanne ¾ face		fixe	lutA_été		
8/3	INT-JOUR	20 s	Elle regarde sa main caresser sa peau dans le miroir. Le reflet est trouble. Au creux de sa main, elle prend son sein gauche, celui qu'il lui reste. Puis sa main se balade sur sa peau. On entend sa respiration. Elle ferme les yeux.	28mm	plan taille	plan ¾ dos à Jeanne face au miroir		fixe	lutA_été point sur Jeanne Le miroir est embuée le miroir se désembue mais il reste dans le flou		
8/4	INT-JOUR	5 s	Elle observe le jeu des ombres qui se dessine. Dans la lumière, elle fait danser sa main et projette sur son torse une ombre qui l'habille.	40mm	plan rapproché sur sa main	contre plongée		fixe - pano léger	lutA_été	contre jour	
Plan	Effet	Durée	Action	Focale	Echelle de plan	Axe	Composition	Mouvements caméra	Notes images	Lumière	Plan au sol - implantation cam

SÉQUENCE 9

10/1	INT-NUIT	2min20	Elle équeute les radis en mettant ensuite les légumes dans une passoire. Chacun de ses gestes est précis et répété. A la radio passe une musique. Jeanne se penche pour rattraper un radis qui roule Jeanne se lève. Elle se dirige vers l'évier. Elle rince les radis.	24mm	1. prp-prt 2. plan américain ¾ face	1. à la hauteur de son action 2. à la hauteur de son visage	1. Jeanne est centrée 2. Jeanne est au tiers gauche de l'image	travelling arrière en biais légers panos de suivis début et fin radio ? mais décalé rail	lutA_été	lumière contrastée, un peu jaune-vert qui éclaire le plan de travail et l'arrière cuisine très progressivement la lumière devient plus chaude, chaleureuse	
------	----------	--------	--	------	--	--	---	--	----------	--	---

												lampe de jeu : plafonnier et/ou lampe de la table	 
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	---

SÉQUENCE 10

11/1	INT-JOUR	2 min 30	Jeanne étend le linge et dans la répétition de ses mouvements se met à danser avec les draps	28mm	plan large	variation d'axe	jeanne plein pied puis cadrée taille lorsqu'elle se déplace	légers pano et travellings (la caméra ondule comme les draps et comme Jeanne)	lutA_été plan séquence sur slider vent : drapeau qui agitent les draps	lumière chaude d'été, entrant jour libérer au max l'espace de jeu	
------	----------	-------------	--	------	------------	-----------------	---	---	---	--	--

DÉTAILS TECHNIQUES

Caméra :

- Alexa 35

Optiques :

- Zeiss Standard T2.1

Filtres :

- Soft FX

Format de support original	MXF / ARRIRAW
Ratio d'image	1,85:1
Résolution	4K(16:9)
Vitesse de prise de vue	25 P (Progressif)
Type du support	CODEX Cartes
Quantité de cartes pour le tournage	2x2TB 1x1TB
LUT	3 Luts conçues
Backup au jour le jour	Disque navette et tour raid

-

Retranscription chorégraphique des séquence 5 - 10 - 11

SÉQUENCE 5

Scénario

A/

1. Une banquette est postée devant la fenêtre. Jeanne est assise, regarde vers la verdure à l'extérieur. Son visage est neutre, ses yeux semblent à moitié perdus dans le vague. Elle se caresse la joue, mollement.

2. Elle regarde à sa gauche, sur une petite table, il y a un vieux magazine '100 idées', sur la couverture une jeune femme des années 70, souriante, bourgeoise mais simple, des outils de jardinage à la main. Jeanne feuillette la revue. Elle le repose à l'endroit où elle l'a pris.

3. Elle regarde à sa droite, il y a un coussin un peu moche. Elle le prend et le cale dans son dos. Elle se secoue un peu pour bien s'installer.

B/

1. Elle regarde le magazine à sa droite, le feuillette sans le bouger de sa place.

2. Elle lève les épaules en inspirant. Jeanne regarde autour d'elle, expire, baisse ses épaules. Elle se secoue pour bien s'adosser dans son assise.

3. Elle se caresse la joue mollement, appuie son visage sur son point.

Traduction chorégraphique

A/

1. Regard vers la verdure = regard périphérique/englobant/ouvert.

Porter son intention sur son regard et imaginer que nos yeux bougent de façon continue (sans faire de bond), perpétuellement mais lentement. On peut imaginer que nos yeux dessinent une forme abstraite et essayer de donner du relief au dessin (aller vers le haut, le bas, le côté,)

Pulpe des doigts main gauche qui vient se poser sur haut de mâchoire gauche, ce contact entre un passage à un regard orienté vers le sol, regard interne qui conscientise ses sensations. Contact de main à mâchoire en mouvement vers le menton pendant (environ 3

temps) pour ensuite que la main gauche se pose sur l'avant-bras droit (celui est croisé vers la cuisse gauche). Puis relâchement de l'épaule gauche qui s'était contractée.

2. Changer de type de regard pour aller chercher la revue. La prendre. Regarder la couverture, l'ouvrir au hasard, puis feuilleter 2, 3 pages de façon plutôt désintéressée. Reposer la revue SANS la regarder.

3. Tête vers coussin emmène regard. Léger déplacement avec l'intention vers le coussin « Est-ce que j'en ai besoin/envie ». Finalement prendre le coussin avec les deux mains. Les mains se séparent brièvement et se rejoignent dans le dos. Pour caler le coussin. Les mains reviennent vers le centre mais repartent directement pour recaller légèrement le coussin puis reviennent de nouveau vers le centre pour de bon cette fois-ci. Puis mouvement de la colonne qui cherche encore la position parfaite. 2 fois. Du même côté les deux fois. Puis regard vers la fenêtre de nouveau. Vers quelque chose = regard fixe et avancée du corps dans cette direction tête + buste.

B/

1. Elle la regarde (succession tête regard de nouveau), la feuillette un peu, et la laisse ouverte pour re passer à un regard ouvert sur ce qui l'entoure (tête et regard at the same time)

2. Inspiration fait monter les épaules, et fait aller vers le dossier. Tu expires en remuant un peu la colonne, tu n'es toujours pas très confortable. Léger froncement de sourcil qui exprime cet inconfort puis les mains, de part et d'autre replace le coussin avant de venir se rejoindre.

3. Répétition de A/1/ avec main joue mais variation : sa main va tâter sa nuque (3 temps). Sa main redescend pour se poser au creux de la droite.

Puis avancée du regard vers la fenêtre + corps curieux en bloc qui accompagne.

SÉQUENCE 11

Ondulation des draps = ondulation imitée (colonne jusqu'à tête)

Gestes avec linge = Pincés à linge à mettre à d'autres endroits et pas faire l'action machinalement

Le claquement du linge = peut être répéter de façon exagérée (tendre le drap avec rythme mais sans nervosité) puis une main relâche son emprise du drap et peut faire entrer le bras alors libre et disponible en mouvement, profitant donc de la mobilité qu'il a la chance d'avoir et dont Jeanne prend conscience.

Lisser le linge = Peut être fait avec le dos des mains et finalement dans différentes directions

Avec linge = bouger ses coudes dans différentes directions, regarder son corps et se dire « oh ça ça bouge comme ça et ça peut aller là et là et comme ça », et pieds qui dépassent et qui peuvent jouer, le dos qui se mobilise avant arrière côtés.

RADIS

Espace table :

Passoire à gauche, sachet Craft contenant les radis, bassine en plastique à droite en guise de compost avec déjà certaines épluchures datant un peu, planche en bois au-dessus du papier journal

Elle coupe l'élastique au couteau depuis sa place en laissant la bote dans le sachet

1. Prendre un radis, main gauche
2. Le poser sur la planche face à elle
3. Elle coupe les fanes avec la main droite en tenant l'aliment de la main gauche
4. Elle retourne le radis
5. Elle coupe la queue (mêmes mains)
6. Elle met le radis dans la passoire toujours à l'aide de sa main gauche
7. Elle pousse les fanes à l'aide du couteau, en dehors de la planche, pour qu'elles dégagent l'espace de travail et atterrissent sur le papier journal (qui jonche la table)

La musique qu'elle aime passe, ça l'entraîne petit à petit, elle s'ambiance un peu. Son dos se délie un peu.

Elle prend ensuite deux radis à la fois (on sent qu'elle prend confiance et le rythme de ses gestes et de leur efficacité évolue).

CHORÉGRAPHIE DES PIEDS

- Pieds ensembles se décalent vers la droite en faisant talons pointes (1,2)
- Pied droit se dégage pour chasser le gauche et les faire revenir dans leur position originale (3,4)
- Genoux se cognent doucement fois 2 (5,6)
- Dégage à partir du genoux jambe droite vers avant puis rebondit talon sur pointe pied resté au sol (gauche) (7,8)
- Change de jambe en l'air (1,2)
- Croise cette jambe autour de l'autre (3,4)
- Puis les 2 jambes se retrouvent genoux à genoux pointes au sol derrière (5,6)
- Retour pied droit (7)
- Retour pied gauche (8)

BUDGET PRÉVISIONNEL

APPORTS		DÉPENSES	
Enveloppe PPM Quitterie ENSLL	600 €	Régie (transport, nourriture et défraiements)	500 €
Enveloppe PPM Mina ENSL	600 €	Décor et déco	200 €
TOTAL	1200 €	Imprévis	100 €
		Camion	400 €

PLANNING

LUNDI	MARDI	MERCREDI	JEUDI	VENDREDI	SAMEDI	DIMANCHE
F	E	V	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
			Repérages			
12	13	14	15	16	17	18
	Castings					
19	20	21	22	23	24	25
			Tournage HEAD			
26	27	28	29			

LUNDI	MARDI	MERCREDI	JEUDI	VENDREDI	SAMEDI	DIMANCHE
M	A	R	S	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
			Répétitions			
11	12	13	14	15	16	17
	Retrait matériel + Camion Début de la déco	Pré-light + déco		Tournage		
18	19	20	21	22	23	24
Jour off		Tournage		Rendus		

25	26	27	28	29	30	31
----	----	----	----	----	----	----

A V R I L

LUNDI	MARDI	MERCREDI	JEUDI	VENDREDI	SAMEDI	DIMANCHE
1	2	3	4	5	6	7
			Montage Image			
8	9	10	11	12	13	14
				Montage	Son	
15	16	17	18	19	20	21
		Montage Etalonnage	Son	Mixage	Son	
22	23	24	25	26	27	28
Générique Finitions Exports						
29	30					

DEMANDE MATÉRIEL CAMÉRA INVENTAIRE MATÉRIEL

08/02/2024

Titre du Film : Et ses rident dansèrent

Cadre du film : PPM

Réalisatrice : Mina Bonduelle	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél.07.83.23.05.46
DoP : Quitterie Huchet	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél.06 44 84 59 93
1AC : Esther Bourcereau	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél. 06 01 25 04 00
Chef Elec : Pierre-François Larash		Tél.06.88.53.14.02
Chef Machino :		
1 Ass réal : Stella Marie Laurent		Tél. 06.44.89.61.11
Ingé Son : Jean Baptiste Vialard	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél. 06 95 51 39 99

Dates essais : 11/03/2024

Date enlèvement matériel caméra (avant 16h) : 11/03/2024

Date enlèvement (avant 16h) : 13/03/2024

Date de tournage : 14/07/2023 au 24/03/2024

Nbre jours : 8 jours

Date de rendu (avant 16h) : 25/03/2024

Lieux de tournage : X

Moyen de transport du matériel : Camion loué

Mode de gardiennage du matériel : Parking sécurisé

Projet tourné en :

Caméra : Alexa 35

Monture : PL

Ratio : 1.85

Résolution : 4K

Codec : ARRIRAW

Fps : 25i/s

Estimation d'heures de rushes / jour : 40 min

Estimation data / jour : 1Tb

Enjeux :

- Ambitions : « Et ses rident dansèrent » est un court-métrage qui permet d'explorer à l'image l'expression du corps dans son rapport au temps et à l'espace. Le cadre doit encourager une prise de conscience directe du passage du temps. Nous aimerions qu'il permette de penser le temps ressenti au détriment d'un temps chronologique. Au sein du court-métrage, l'enjeu sera de rendre palpable le moment de bascule dans la perception de Jeanne : sa prise de conscience du monde qui l'entoure et de son corps comme moyen d'expression.

- Économie : 1200€ de budget PPM

- Difficultés : Dans les premières séquences se pose pour nous la question de faire entrer le spectateur.trice dans un processus qui l'engage dans le temps : un temps mental soutenu par l'oubli et la quotidienneté des actions. Cela se traduit par un corps contenu par le cadre, malmené parfois par les changements d'angles ou d'axes. Les mouvements de travellings peinent à prendre la mesure du rythme du corps. Des décadrages récurrents du personnage rendent visuellement tangible la séparation entre son esprit et son corps. Aussi, nous aimerions aller à l'encontre de certaines règles filmiques pour perturber l'appréhension de l'espace pour les spectateur.trice.s. Par exemple, en nous affranchissant de la règle des 30° dans la succession des plans ou en opérant un décalage dans les raccords dans l'axe.

Lentement, le temps se transforme et il n'est plus seulement régi par la confusion et la répétition, mais par la gestuelle. Le corps commence à s'autoriser une expression, laquelle n'est plus uniquement celle des habitudes journalières. Un temps, celui des mouvements dansés, s'installe progressivement à travers une lenteur dans la durée des plans : ils couvrent des actions plus longues et autorisent davantage le passage d'un corps alternant dans le

champ et le hors-champ. Les cadres vont s'adapter aux mouvements du corps et le corps de l'actrice va lui-même « jouer » avec l'espace dans lequel il est filmé, s'autorisant des mouvements plus amples, lesquels prennent conscience du champ filmé par la caméra. Nous allons inévitablement nous soumettre à des questions quant à l'espace filmé par la caméra pour rendre justice au mouvement dansé. À quelle distance doit-on se placer pour cadrer ? Comment le corps vit-il dans le champ, le hors-champ ? Quel angle, échelle, distance choisir ? Quel rythme adopter pour cadrer ? Quelle profondeur de champ choisir ?

Niveau lumière, nous aimerions construire l'éclairage autour d'un rendu naturaliste. Le but étant de partir avec une lumière concrète qui existe dans la diégèse et de construire autour le niveau suffisant qu'il s'agira d'adoucir ou contraster selon les moments. Certaines séquences vont faire émerger une discontinuité dans la lumière. Par exemple, nous aimerions passer d'un éclairage jour à une lumière du soir dans une même séquence ou jouer des fausses teintes au cours d'un plan. L'idée serait aussi de rendre compte de l'évolution des saisons au cours du film en passant de l'hiver au printemps. La hauteur, la couleur et la qualité des rayons lumineux devront permettre de rendre identifiable la période choisie.

- Exploitation : festivals

Pitch : Le film montre le portrait d'une vieille femme qui retrouve son corps. Ni sa perte de mémoire ni sa vieillesse ne l'empêcheront de danser

Liste caméra

Matériel	Quantité	N°ensl	Retour
Optiques (monture PL)			
Ensemble série optique Zeiss T2,1 (16mm, 24mm, 28mm, 32mm, 40mm, 50mm, 85mm, 100mm)	1		
Accessoires			
Ensemble Pare-soleil LMB 4x5,6	1		
- Dos de pare-soleil 80mm	1		
Paire Tiges 19mm	1		à confirmer
Paire Tiges 15mm	2		
Commande de point ARRI FF5	1		
Poignées Shape	1		
Filtres (en 4 x 5,6)			
Série dioptrie +1/2 +1 +2 + 3	1		
Série Diffusion classic soft	1		
Série Diffusion Glimmer Glass	1		
Série Soft FX (à tester : on ne prendras qu'une des 3 séries après les essais)	1		
Série IRND 0.3 0.6 0.9 1.2 2.1 2.8	1		
Polaframe	1		
Filtre Clear	1		
Vidéo			

Moniteur Sony 24"			
Oscilloscope Leader			
Cinemonitor + sangle			
Starlite HD			
Liaison HF Hollyland			
Pied vidéo			
Roulante			
Roulante vidéo bleue			
Roulante caméra Adicam			
Data			
MacBook + chargeur			
Tour Raid	1		à confirmer avec Pierre
Disque SSD 2to	2		à confirmer avec Pierre
Batteries			
Vlock			
chargeur Vlock			
Valise opératrice			
Chercheur de champ			
Cellule Sekonic			
Thermocolorimètre			
Verre de contraste			
Valise assistant.e.s			
Décamètre			
Mètre rigide			
Laser			
Raquette de point			
Table de profondeur de champs			
1 Charte de couleurs et gris			
Liquide optique			
Papier optique			
Poire			
Lenspen			
Mini Torche			
Bâton de buis			
Voile caméra			

Tournevis de point			
Clés Allen			
Gaffer (différentes couleurs et diamètres)			
Chatterton et Permacel			
Cutter			
Paire de ciseaux			
Marqueur à pointe fine			
Marqueur indélébile			
Housse pour viseur	3		
Ardoise + veleda			
BNC (longs, médiums, très courts, courts)			
Touret BNC			
Multi D-tape			
Divers			
Zed Up + joues	2		
Talkies- Walkies			

SUPPORT CAMERA			
Qté			Numéro ENSLL
1	Tête bol 120 9+9		
1	branche 120 grande		
1	Branche 120 petite		
1	Base European Coupling + papillon		
1	Base 120		
1	Bazooka		
1	Colonette 15cm		
1	Colonette 25cm		
1	Colonette 35cm		
1	Coupole droite 120		
1	Coupole déportée 120	à tester le 15 mars	
1	Coupole déportée 120 orientable	à tester le 15 mars	
1	Adaptateur bol 300	à tester le 15 mars si besoin avec slider	
4	Quart de brie		
1	Base 120 petite		
1	Adaptateur QRP		

DEMANDE MATÉRIEL

LISTE LUMIERE

08/03/2024

Titre du Film : Et ses rident dansèrent

Cadre du film : PPM

Réalisatrice : Mina Bonduelle	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél.07.83.23.05.46
DoP : Quitterie Huchet	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél.06 44 84 59 93
1AC : Esther Bourcereau	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél. 06 01 25 04 00
Chef Elec : Pierre-François Larash		Tél.06.88.53.14.02
Chef Machino : Gwenn Santiago		Tél. 07 81 81 46 30
1 Ass réal : Stella Marie Laurent		Tél. 06.44.89.61.11
Ingé Son : Jean Baptiste Vialard	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél. 06 95 51 39 99

Date enlèvement (avant 16h) : 15/03/2024

Date de tournage : 16/07/2023 au 24/03/2024

Nbre jours : 8 jours

Date de rendu (avant 16h) : 25/03/2024

Moyen de transport du matériel : Camion loué

Mode de gardiennage du matériel : Parking sécurisé

Liste lumière		Puissance (W)	Numéro ENSLL
Qté	LED		
1	Vortex Cream Source		
1	kit Astera Titan(x4) et helios (x4)		
2	SL1 Switch + accessoires	170	
4	Astera Titan		
4	Astera Helios		
1	Astera Box		
Qté	HMI		
1	PAR Remington 2,5 KW + lentilles	2500	
1	Cinepar 1200W	1200	
1	Ballast 1200W		
2	Joker-bug 800	800	
1	Joker-bug 400	400	
1	Soft Tube Joker		
1	Sourcefour (bug a beam)		
Qté	Incandescence	Puissance	Numéro ENSLL
1	Fresnel 2 KW	2000	
1	Fresnel 1KW	1000	
2	Fresnel 500W	500	

2	Fresnel 300W	300	
2	Fresnel 150W	150	
x	ampoules E27 E14 et à baïonnette de différentes puissance		
Qté	Fluo	Puissance	Numéro ENSLL
2	Kino 120 avec carcasse 2 tubes (5600k et 3200k)		

Câble et distribution

10	Cables DMX		
4	Prolongs 32A		
12	Prolongs 16A		
3	Boîtes M6		
4	Dimmer		
10	Triplettes		
6	sindex 16A		
3	montée de lampe E 27		
2	montée de lampe E 14		

Réflexion

1	Panneau réflecteur Hard/Soft		
1	Grand Miroir		

Négatif

3	Floppy 120x120		
1	Cutter 90x180		
1	Mama single scrim S 18x24		
1	Mama double scrim S 18x24		
1	Mama single scrim M 24x36		
1	Mama double scrim M 24x36		
1	Sacoche pour mamas		
1	Cucoloris		

Grip

10	Rotules simples		
4	Rotules Jumbo		
2	CPK		
4	Collier simple 16		
4	Colliers simple 28 males		
4	Collier spigot femelle 28		
4	collier double		

2	Spigot 16/28M		
6	Presse Cyclone Grand		
4	Presse Cyclone Petit		
4	Clamp junior		
10	Clamps		
4	Bras magique		
10	Pinces Stanley		
5	Sangles simple		
5	Sangles crochet		
1	Maillet		
20	balle de tennis		
Pieds			
5	pieds de mille		
8	pieds U16		
3	baby pied de mille		
1	pied baby U126		
3	wind-up		
1	bac à pieds		
1	Matboom		

DEMANDE MATÉRIEL

LISTE MACHINERIE

13/03/2024

Titre du Film : Et ses rident dansèrent

Cadre du film : PPM

Réalisatrice : Mina Bonduelle	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél.07.83.23.05.46
DoP : Quitterie Huchet	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél.06 44 84 59 93
1AC : Esther Bourcereau	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél. 06 01 25 04 00
Chef Elec : Pierre-François Larash		Tél.06.88.53.14.02
Cheffe Machino : Gwenn Santiago		Tél. 07 81 81 46 30
1 Ass réal : Stella Marie Laurent		Tél. 06.44.89.61.11
Ingé Son : Jean Baptiste Vialard	Ecole : ENS Louis Lumière	Tél. 06 95 51 39 99

Dates essais : 13/03/2024

Date enlèvement (avant 16h) : 15/03/2024

Date de tournage : 16/07/2023 au 24/03/2024

Nbre jours : 8 jours

Date de rendu (avant 16h) : 25/03/2024

Lieux de tournage : X

Moyen de transport du matériel : Camion loué

Mode de gardiennage du matériel : Parking sécurisé

Pitch : Le film montre le portrait d'une vieille femme qui retrouve son corps. Ni sa perte de mémoire ni sa vieillesse ne l'empêcheront de danser

Liste machinerie

Qté	STRUCTURE		
1	Barres alu 3m légères		05997
2	Barres alu 2m		05990 05976
2	Rallonge U126		05017 05863
4	Autopole		05099 05101 05104 05105
Qté	OCCULTANT		Numéro ENSLL
1	Borniol 6*6m		#2
2	Borniol 5*3m		#2 #4
4	Borniol 4x5m		
2	Borniol 3*2m		#1 #2
3	Borniol de sol		Pas numéro
4	Caisse 2 borniol 3*2m		
1	Caisse Chutes taps		Pas numéro
1	Parapluie		Pas numéro

x	Chutes de moquette		Pas numéro
4	couverture de déménagement		
Qté	TRAVELLING		Numéro ENSLL
1	Elemack		07732
1	Bras Arm Panthere lightweight JIB		10567
1	petit plateau de travelling		06350
2	Monorail 2m European coupling + papillon		
2	Monorail 1m		
10	Traverses		
1	2 pushbar (sous plateau)		05632 06351
3	Rails double (1m75)		Pas numéro
1	Rail double (70mm)		Pas numéro
1	Rail double (40mm)		Pas numéro
2	entrées rails		07355 07356
6	Tender		Pas numéro
4	Siège		Pas numéro
1	Support siège (20mm)		Pas numéro
1	Support siège (25mm)		05292
1	Support droit		06358
4	Bogies		05069 06457 05067 05068
1	Caisse cales fines		Pas numéro
2	Caisse cales bastaings		
1	Caisse cales siflets		Pas numéro
4	Pédalines		
1	Talc		Pas numéro
Qté	CUBE		Numéro ENSLL
8	Cubes 15*20*30		06555 06396 07167 06539 06547 06792 06546 06788
4	Cube base 50		
2	Cube base 40		06535 06972
2	Cube base 20		06526 06523
2	Cube base 10		06797 06529

2	Cube base 5		06523 06964
1	Roulante cubes		06537
Qté	SÉCURITÉ		Numéro ENSLL
4	Driss 100m		
2	Bouts		Pas numéro
4	Mousqueton		Pas numéro
4	Poignée d'ascension		
4	Elingues tissus		
12	Geuses orange		Pas numéro
15	Elingues		Pas numéro
1	Bâches 2*3m		Pas numéro
1	Bâche 5*3m		Pas numéro
2	Tapis de gym		Pas numéro
Qté	DIVERS		Numéro ENSLL
4	Sac de face		
4	Permacel large noir		
4	Gaffer large noir		
1	Escabeau 5 marches		06558
1	Parisienne		06564
4	Cutter		
4	Marteau		
4	Ciseaux		
1	Grand clap		Pas numéro
1	Petit clap		Pas numéro
1	Marqueur velleda		Pas numéro
4	Visseuse/Perceuse		
40	Vis		
4	Pinces à linge		
4	Diable		
40	Boudins		
4	Anneau de sécurité vis Congrès CAM?		
3	Graies		
8	Pinces serre joint		Pas numéro
1	Baigneur		10469
1	Partie avant bras mini JIB		10572
5	Poids grue		07172 07170 3 x pas numéro

Grip

10	Rotules simples		
4	Rotules Jumbo		
2	CPK		
4	Collier simple 16		
4	Colliers simple 28 males		
3	Collier spigot femelle 28		
4	collier double		
2	Spigot 16/28M		
6	Presse Cyclone Grand		
4	Presse Cyclone Petit		
2	Clamp junior		
10	Clamps		
4	Bras magique		
20	Pinces Stanley		
5	Sangles simple		
7	Sangles crochet		
4	Maillet		
20	balle de tennis		