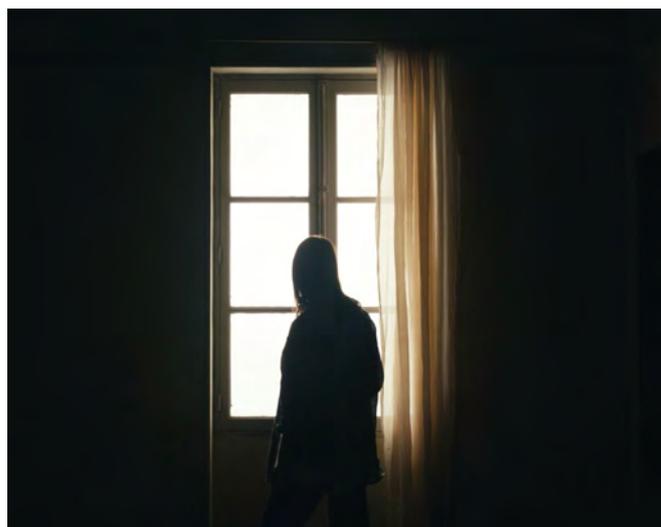


## **Surcadrer un décor**

La fenêtre comme motif architectural dans l'image



Mémoire de fin d'études

**Clara Le Roux**

Département Décor Promotion 2024

Sous la tutelle de Iris Morlat

Juin 2024

Sous la direction de Anne Seibel et Nicolas De Boiscuillé





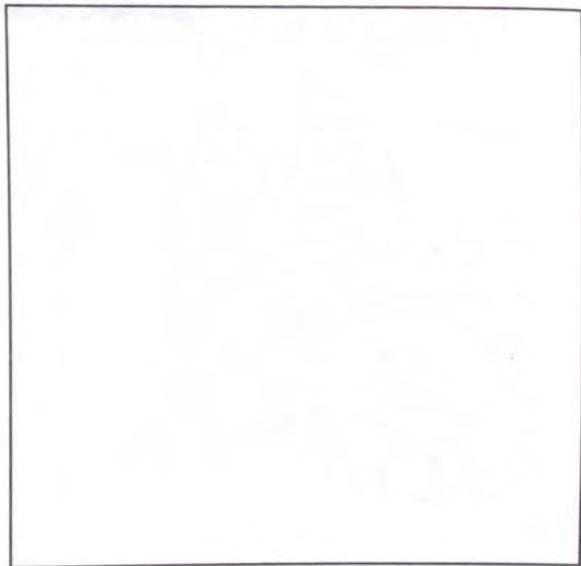


Figure 1. *Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll,<sup>1</sup>  
La Chasse au snark).*

*« D'abord, j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée ; puis j'y détermine la taille que je souhaite donner aux hommes dans la peinture. »*

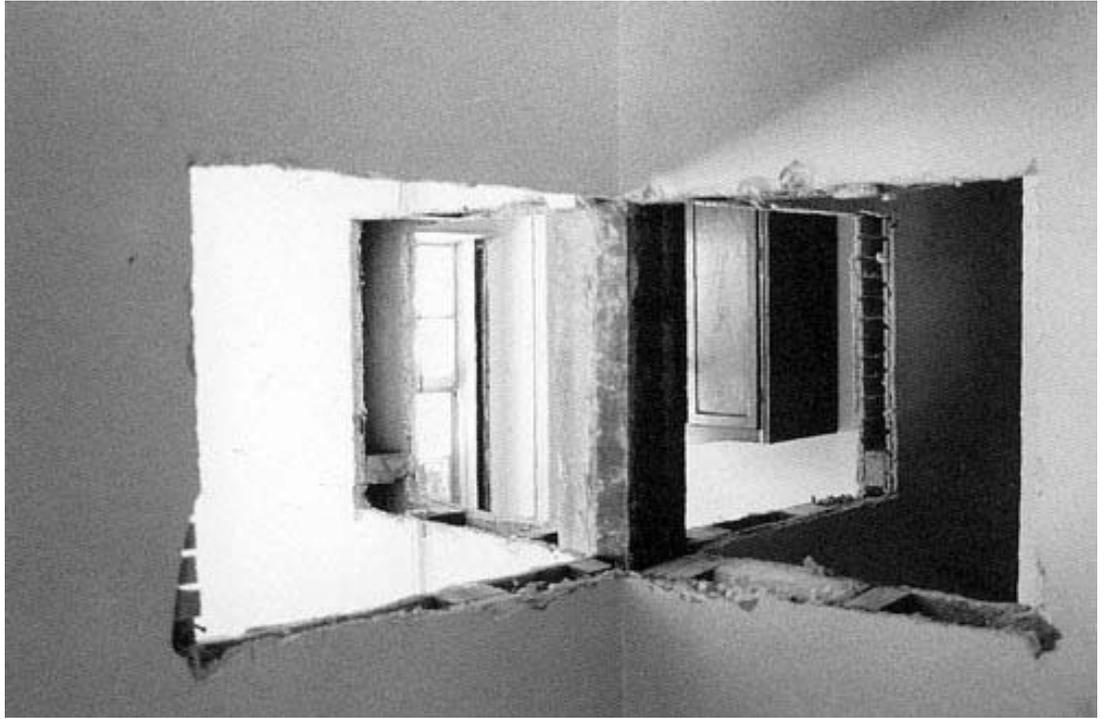
Leon Battista Alberti<sup>2</sup>

1. Figure 1. *Espèces d'espaces*, Georges Perec, P.10

2. Leon Battista Alberti, *La peinture*, 1435, Paris, Seuil, p. 83, 85.

# sommaire

<b>introduction</b>	<b>8</b>
<b>1. une ouverture dans l'architecture, un motif géométrique dans l'image</b>	<b>12</b>
<b>A. une ouverture en architecture</b>	<b>12</b>
a. une ouverture pour la vue et la lumière	12
b. percer dans le volume pour rythmer l'espace	<b>15</b>
<b>B. un cadre d'architecture pour surcadrer dans l'image</b>	<b>17</b>
a. surcadrer l'espace	17
b. photographier pour surcadrer	<b>20</b>
<b>2. le motif de la fenêtre pour surcadrer une sensation au cinéma</b>	<b>24</b>
<b>A. une limite intérieur - extérieur : un seuil</b>	<b>24</b>
a. un cadre de l'extérieur vers un intérieur, le questionnement sur les autres	24
b. un cadre de l'intérieur vers l'extérieur, le questionnement de soi sur le monde	27
c. une ouverture sur un rêve en mouvement	<b>29</b>
<b>B. la vue d'un ailleurs inaccessible</b>	<b>33</b>
a. un cadre qui isole	33
b. une ouverture bouchée	38
c. un surcadrage minimaliste qui renferme	40
<b>3. de ma fenêtre</b>	<b>45</b>
<b>A. la fenêtre comme le cadre d'un doute</b>	<b>45</b>
a. le cadre d'un choix	45
b. le cadre de projection d'un passé	54
c. le cadre de la fuite d'une angoisse	<b>57</b>
<b>B. à la recherche d'un cadre</b>	<b>62</b>
a. cadrer avec le chef opérateur	63
b. démultiplier les cadres par le miroir	65
c. un cadre vers le soleil d'en face	<b>66</b>
<b>conclusion</b>	<b>72</b>
<b>filmographie</b>	<b>73</b>
<b>bibliographie</b>	<b>74</b>
<b>surcadrages annexes</b>	<b>76</b>



*Bronx Floors : four-way wall, 1973, Gordon Matta-Clark*

# introduction

La vue sur, la vue à travers,  
Mon point de départ pour le choix du cinéma.  
Par la photo, par l'observation dans la ville.  
Pour finalement aujourd'hui donner à voir, par le décor.

Toujours à la recherche des lignes, des parallèles, des perpendiculaires qui rentrent dans mon cadre. Mon attrait pour l'architecture est né de ces fragments de bâtis captés à travers mon appareil photo. Après trois ans d'études des arts appliqués et de l'architecture, j'ai donc fait le choix du décor de cinéma, un croisement qui m'a paru idéal entre l'espace et l'image. Après l'étude des créations des architectes, les bâtiments et logements dans lesquels nous vivons, je découvre qu'elles sont des sources d'inspiration directes des décorateurs pour recomposer un décor pour une histoire, un personnage. Les qualités plastiques de l'architecture, visuelles par essence, sont exploitées au cinéma : lignes de fuite, perspectives, symétries, formes géométriques - autant d'effets spatiaux que j'observais - et que j'ai pu tenter de réinvestir pour offrir un rythme, pour cadrer l'espace dans des projets de décor en studio à La Fémis.

J'ai eu envie de m'intéresser ici au bâti, à ses ouvertures, aux éléments construits aussi concrets que la fenêtre, à ce dessin qui existe dans l'espace et de comprendre comment utiliser ce motif afin de pousser les effets spatiaux pour composer une image au service d'une sensation à manifester. J'ai écarté ici les éléments d'ensemblage - qui ont de toute évidence un grand rôle dans l'expression de la psychologie des personnages - pour m'intéresser à l'espace dans son expression pure. La fenêtre, c'est un cadre. Comme au cinéma, on la regarde tel un écran. La fenêtre, c'est un ailleurs, car derrière son cadre se déploie une ouverture sur autre chose.



1926, *Le Vertige*, Marcel L'herbier

En France, l'architecte Robert Mallet Stevens révolutionne les décors avec l'influence de l'art déco dans une volonté de fonctionnalité et d'épure où « *il privilégie pour le cinéma un décor fabriqué en dur, construit, la simplification des lignes, l'unification des surfaces, l'utilisation de motifs géométriques, de baies vitrées, le soulignement des ouvertures par un encadrement foncé, du noir et blanc pour la création du relief, dont toute « décoration » est exclue.* »<sup>3</sup>

On peut supposer que l'absence des couleurs, au début du cinéma, poussait à surligner l'espace par l'architecture même qui offrait des ombres, contrastes et lumières.

Dans mon projet de décor de fin d'études, c'est ce qui m'intéressera également : me concentrer sur l'architecture du décor, le plein et le vide qu'il dessine dans l'espace et son interaction avec la lumière. Laisser le personnage animer l'architecture par sa déambulation. Jouer des cadres dans le cadre de l'image, s'en servir de portes d'accès, de passages entre espaces. Jouer la fenêtre comme écran de projection du personnage, par lequel il s'imagine un ailleurs. Jouer des cadres à cadrer. Comme moi avec mon appareil photo, le viseur cadre une sensation à l'extérieur de moi-même, il la recadre. Un personnage à enfermer, recadrer, libérer, faire rêver, questionner, laisser s'échapper.

En peinture, en photographie ou en cinéma, surcadrer c'est utiliser un élément du décor pour cadrer une partie de l'image, introduisant un cadre dans un cadre. L'embrasement d'une porte ou d'une fenêtre permet de créer un vrai cadre dans n'importe quel décor qui en est pourvu, et de mettre en valeur le personnage ou l'élément sur lequel on veut porter l'attention, le cibler, le surligner. Insister en démultipliant les cadres, rythmer par le surcadrage. Par la fenêtre le personnage ne peut pas sortir, il est bloqué là où il est.

Au cinéma, le surcadrage permet d'aller dans l'émotion par les symboliques qu'offrent le cadre d'une fenêtre, lui donner une dimension picturale à travers la mise en scène de sa contemplation, de la rêverie, du désir de liberté, de l'enfermement par l'impossibilité de la franchir. Elle peut démultiplier les sensations visuelles pour rendre l'image plus profonde mais aussi démultiplier les possibles, les envies, les espoirs ou les éloigner, les perdre.

3. Clotilde Simond, *Cinéma et architecture, La relève de l'art*, p228

Comment jouer avec ce soulignement des ouvertures ? Par quels moyens peut-on jouer avec les surcadrages des ouvertures de fenêtres dans les espaces de vie de personnages de films ? Quels procédés spatiaux peut-on développer pour jouer avec les profondeurs dans l'espace ? Comment le décor lui-même peut créer une multitude de cadres dans la même image ? Que racontent ces ouvertures pour le personnage et dans l'histoire ?

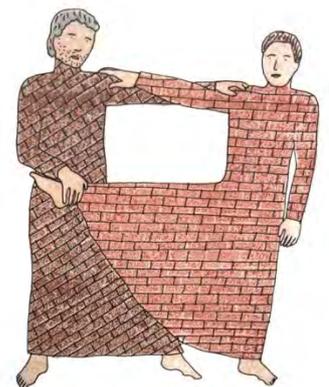
De l'architecture à l'image – Comment la fenêtre peut surcadrer un décor, créant des ouvertures ou des limites dans un espace filmé ?

Je m'intéresserai en premier lieu aux sens des mots engagés dans ma problématique. Je propose de définir les enjeux du surcadrage par le motif graphique de la fenêtre, à commencer par des notions architecturales pour les ouvrir aux notions de cinéma, en m'interrogeant sur ce que ce dessin provoque comme rythme visuel.

C'est ce qui nous amènera ensuite à regarder comment dans les films ces surcadrages peuvent dans une narration transmettre des sensations, des émotions. On s'ouvrira ici à la relation intérieur et extérieur que présente le cadre d'une fenêtre.

Enfin, ce cadre de la fenêtre, c'est pour moi une projection mentale d'un rêve constant d'autre chose. Pour ce projet de film court de fin d'études, j'ai eu envie de filmer l'évolution d'une sensation par le parcours d'un personnage dans une architecture : l'expression d'un trouble anxieux face à l'indécision. Les ouvertures, les possibles d'un autre choix, une approche de la fenêtre que je développerai en troisième partie.

J'ouvrirai le long de cette étude sur différentes références de films qui se rejoindront ainsi sur les thèmes du questionnement de soi et de l'angoisse, sélectionnés instinctivement dans mes références cinéphiles et étoffés durant mes recherches autour de mon TFE.





# 1 une ouverture dans l'architecture, un motif géométrique dans l'image

## A. une ouverture en architecture

Surcadrer, c'est insister. Attirer le regard dans cet espace rectiligne. Quand on la cadre, la fenêtre devient un nouveau cadre dans le cadre.

### a. une ouverture pour la vue et la lumière

D'abord, dans son sens fonctionnel la fenêtre c'est un trou, une ouverture pour faire rentrer la lumière dans un espace.

D'après le dictionnaire Larousse, FENETRE du Latin *fenestra* - ouverture, passage – c'est en architecture, une baie comportant une fermeture vitrée, pratiquée dans un mur d'un bâtiment pour permettre l'entrée de la lumière, la vision vers l'extérieur et, habituellement, l'aération.

On appelle aussi fenêtre le châssis vitré qui ferme cette ouverture. Finalement, une fenêtre est à la fois une ouverture et une fermeture.

Aussi, on nomme fenêtre un espace vide, généralement carré ou rectangulaire, laissé dans une surface.

Je retiens ces mots.

Ouverture

Passage

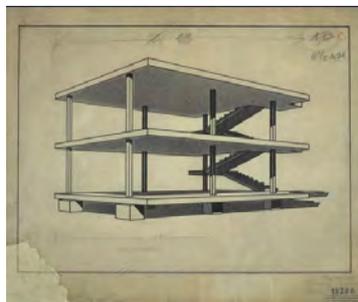
Entrée

Vision vers l'extérieur

Vide

A travers le temps, la fenêtre est passée du simple trou pour faire circuler la lumière à des baies qui recouvrent parfois la surface totale des murs du bâti. S'il en existe de toutes tailles et de toutes formes aujourd'hui, en retrait dans le mur, en saillie, on la trouve aussi ailleurs que sur les murs, sur les plafonds, le sol.

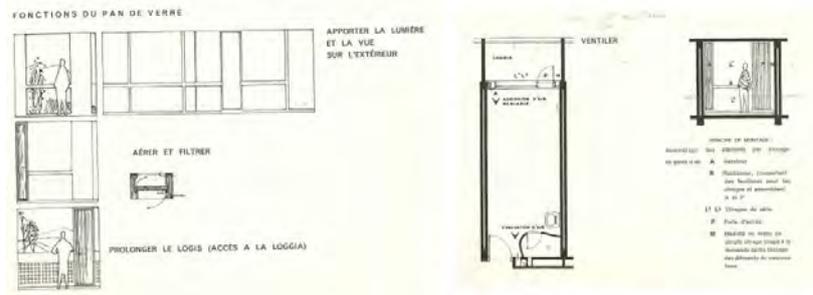
Le Corbusier a porté la révolution de l'architecture en France en définissant les 5 points de l'architecture nouvelle en 1927, notamment la fenêtre, libérée de ses contraintes de taille avec l'arrivée du béton et du plan libre. Le système dalle-poteau-poutre permet alors de constituer le squelette du bâtiment, laissant la liberté de percer dans la façade des fenêtres de dimensions et de forme très libres. Il abandonne la fenêtre verticale pour développer la fenêtre en bandeau, d'un format « paysage », sur toute la longueur d'un mur pour ouvrir l'intérieur vers l'extérieur et amener le plus possible de lumière naturelle. Le double vitrage aussi, avec le vide qu'il renferme, a amené un nouveau pouvoir isolant à ce matériau et a libéré les dessins des ouvertures. La structure *Dom-Ino* est un principe de construction structures-ossatures standardisé, développées dès les premières dévastations de la 1<sup>re</sup> Guerre Mondiale en 1914, qu'il poursuivra dans un véritable manifeste qui fera la renommée de sa vision de l'architecture moderne avec la Villa Savoye achevée en 1931, à Poissy dans les Yvelines, aujourd'hui monument national et musée.



5



6



7



8

5. Extrait de *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète, volume 1, 1910-1929*
6. Le Corbusier, *la Villa Savoye*, Poissy, 1931
7. Le Corbusier, *De la fenêtre au pan de verre dans l'œuvre de Le Corbusier*, 1961
8. Le Corbusier *La villa Le Lac* à Corseaux, Suisse, 1923

L'idée aussi de ces fenêtres en bandes, au-delà d'enseigner les pièces, était de délimiter l'extérieur comme un tableau, de donner une vue cadrée comme une peinture sur la nature. Fermer l'espace, sans arrêter le regard.

On trouve aussi dans la conception de ses projets une vision cinématographique de ces fenêtres et espaces qu'il conçoit avec un œil de cadreur, des dessins comme des story-board pour imaginer en mouvement ces lignes qui seront ensuite des espaces à parcourir : il théorise la promenade architecturale pour décrire ce mouvement.

*On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard : on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres.<sup>9</sup>*

Pour lui, l'architecture est une question d'espaces et de vues qui ne cessent d'être faits et défaits, transformés par le mouvement, des parois ou des vides qui prennent une puissance plastique générant des séquences et de l'émotion. L'architecture prend effectivement vie lorsque qu'elle est habitée, parcourue par un personnage. Au cinéma, c'est le décor qui participe à identifier le personnage en le caractérisant.

On retrouve un rythme effectivement tout à fait émouvant lorsqu'on éprouve l'espace, aussi dans ses appartements, dont celui que j'ai visité dans le 16<sup>e</sup> arrondissement, l'Appartement-Atelier, qui frappe non seulement l'œil mais les autres sens tout au long du parcours des espaces. Le corps, le regard et l'esprit glissent ensemble vers les multiples pleins et vides consciencieusement disposés et dessinés sous multiples formes. Des fenêtres qui rythment et démultiplient la lumière, on peut respirer.



9. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Maisons La Roche et Albert Jeanneret, 1923, Oeuvre complète 1910-1929, op.cit. p 60

10. Photographies personnelles - 2022, L'Appartement-Atelier, 1934

## b. percer dans le volume pour rythmer l'espace

Tadao Ando fait partie des architectes minimalistes qui ont bien compris ce jeu. Dans cette *Église de la Lumière*, Ibaraki à Osaka, au Japon (1989), il se sert de la percée dans la matière brute pour donner directement lecture à la fonction du bâtiment par cette cadre de lumière christique. Contrainte budgétaire restreinte et condition géographique contrainte par de séismes réguliers, il n'y a que l'essentiel : des murs un plafond et des ouvertures certes graphiques, mais sobres. L'expression d'une dualité où le vide coexiste avec le plein, et la lumière avec les ombres. L'architecte voulait matérialiser l'espoir par cette lumière, faire exister cette sensation immatérielle. L'intérieur et l'extérieur s'interpénètrent. La forme de cette ouverture pour faire rentrer cette lumière, suit la fonction théâtrale que le lieu demande.



*Less is more* déclarait l'architecte Ludwig Mies van der Rohe en 1932 lors de la première grande exposition sur l'architecture moderne qu'il organise à New York au Museum of Modern Art.

*J'essaye de faire de mes bâtiments des cadres neutres, dans lequel les hommes et les œuvres d'art peuvent mener leur vie propre.*<sup>11</sup>

*Un cadre neutre*, construire simple pour vivre librement, et dans une esthétique de l'épure qui respire.

Je crois que c'est ce qui m'a intéressée dans le décor, plus que dans les métiers de l'architecture. Pouvoir utiliser la puissance visuelle de l'architecture fonctionnaliste et moderniste - une pensée qui ne répond pas toujours au social et au fonctionnel dans les faits - pour le rythme qu'elle offre à l'image. La théorie qui l'a fondée permet d'exploiter aussi les défauts de cette architecture parfois trop froide, trop grise, et sa géométrie trop droite. Et dans nos espaces de vie plus largement, dont certains sont trop vieux, trop datés pour y habiter, mais porteurs d'une histoire à filmer.

Dans le décor, se servir du réel pour une visée purement artistique, une intention, une sensation, une histoire est pour moi passionnant. Au cinéma, la fenêtre amène une source dans un espace intérieur pour raconter une atmosphère, une saison, un horaire, une chaleur dans un espace fictionnel. Comme nous l'avons vu précédemment, l'architecture impose la vue. Mais au cinéma elle est un terrain de jeu infini, notamment avec le fond vert et les murs LED, on peut tout voir à toute heure, à toute lumière, en mouvement, jusqu'à reproduire une image parfaitement crédible. C'est un nouvel espace qui peut exister dans l'espace.

Au-delà de donner un cadre spatiotemporel à l'histoire, la fenêtre est porteuse de sens et de poésie, et c'est en cela qu'elle m'intéresse aujourd'hui.



*Un homme qui dort*, Georges Perec et Bernard Queysanne

11. *Histoire Naturelle de l'Architecture*, Philippe Rahm, page 114

## **B. un cadre d'architecture pour surcadrer dans l'image**

### **a. surcadrer l'espace**

Aussi d'après le Larousse, *le cadre* c'est la mise en place du sujet dans les limites du cadre du viseur d'un appareil de prise de vues.

Le cadrage au cinéma est aussi choix d'un angle de vue, un mouvement ou un cadrage statique, choix d'une focale, d'une valeur de plan.

Entourer un objet d'un cadre, le mettre dans un cadre : Encadrer une photographie.

Entourer quelque chose d'une bordure, à la manière d'un cadre, en particulier pour le mettre en valeur, en relief ou le faire ressortir.

Synonymes :

Border,

Ceindre,

Enserrer

Se situer tout autour ou de part et d'autre de quelque chose

C'est un des rôles du décor au cinéma, mettre en valeur le comédien, la comédienne, faire ressortir son jeu, sa beauté ou juste sa présence. Avant tout c'est son cadre de vie, le cadre de sa psychologie, de son action. Dans laquelle on le cadre.

A part dans un film d'époque, ou fantastique, on complimenterait un décor réussi s'il est invisible, parfaitement pensé, qu'on ne le regarde pas mais on le voit exister avec l'histoire, pour les personnages. On n'y prête pas toujours attention, mais le décor est toujours là même dans les films naturalistes.

Georges Perec dans son propre roman *Espèces d'Espaces*, publié en 1974, développe un chapitre sur un projet de roman, (surcadrage d'un roman) où la façade d'un immeuble parisien aurait été enlevée. Il commence à y décrire la vie des pièces dévoilées. Il cadre les personnages et fait un inventaire de ce qu'il verrait dans chaque appartement. Il les surcadre aussi :

*J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée - une sorte d'équivalent du toit soulevé dans «Le Diable boiteux» ou de la scène de jeu de go représentée dans le Gengi monogatori emaki - de sorte que, rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.<sup>12</sup>*

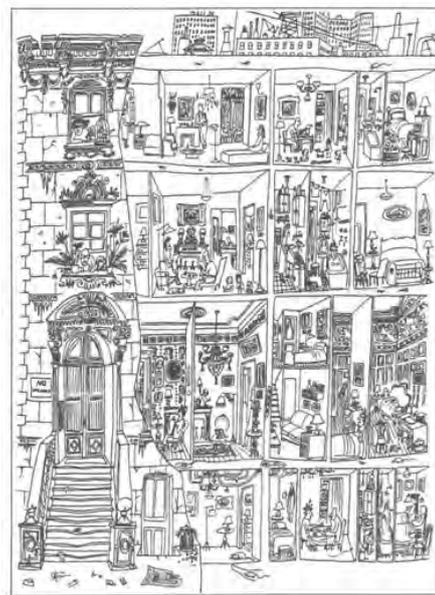
Cette idée, c'est le roman qu'il sort en 1978, *La vie mode d'emploi*. C'est une promenade dans un immeuble où il décrit la vie de ses habitants, un puzzle à travers lequel il définit la vie et comment on peut la vivre. Comme dans *Espèces d'espaces* il s'amuse à ouvrir des fenêtres sur des intérieurs intimes avec humour. C'est le bâtiment lui-même qui surcadre ces morceaux de vie. Les isoler, pour les observer, les comparer, les séparer et en même temps les joindre dans un bloc commun. Pleins de cadres de vie différents, inscrits dans un cadre d'une existence collective.

Notes iris

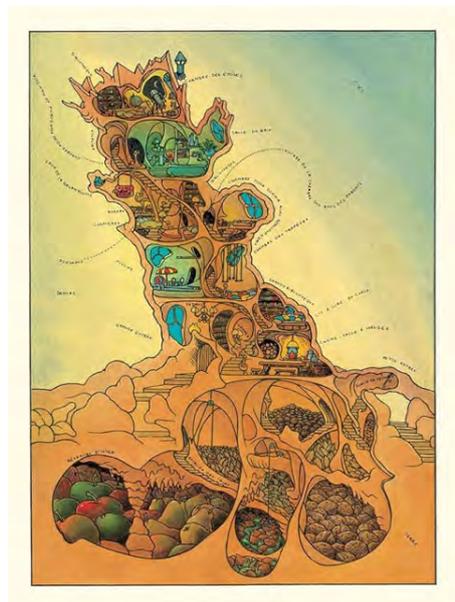
Il cite son inspiration du dessin de Saul Steinberg, qui m'a fait penser ma Vallée et sa maison-arbre, cette image de mon enfance, tirée de de cet album de Claude Ponty.



Lavielle, 5 étages du monde parisien



Saul Steinberg



Ma Vallée, Claude Ponty, 1998

12. *Espèces d'Espaces*, Georges Perec, p 85

Ces cadres qui se multiplient et s'accordent à créer un rythme poétique à l'image, c'est dans le film de fin d'études d'Antoine Pirotte que je les ai aussi trouvés. Notre rencontre a eu lieu pendant qu'il finissait son film et son mémoire à la Fémis en juin dernier. J'ai découvert en septembre *Monde est un trou pour moi* fini et projeté à la Cinémathèque, et j'ai été très touchée par l'expressivité de ses plans. Je lui ai demandé s'il voulait faire l'image de mon projet encore en construction, ce qu'il a accepté, les yeux fermés.



*Monde est un trou pour moi*, Antoine Pirotte, 2023

Le rythme des ouvertures créé dans son film un mouvement poétique, ouvrant des fenêtres sur des tendresses, des fragments, des lumières du quotidien que ces mosaïques nous invitent à observer et contempler.

## b. photographe pour surcadrer

Adolescente, la photo m'a amenée à regarder l'espace qui m'entoure, ces lignes, ces cadres de lumière. Je photographiais d'ailleurs les bâtiments, ses détails, beaucoup plus que les visages et les gens dans mon entourage. L'architecture, c'est un moyen pour moi de jouer, jouer avec les formes avec le cadre, la dynamique des angulations des reflets en photographie. La répétition des cadres, la multiplication des fenêtres et la géométrie qui recrée alors une autre architecture dans le cadre.

Ces cadres dans le cadre, je les ai retrouvés dans photos de Saul Leither et Harry Gruyaert.



*On considère souvent les photographies comme des moments importants mais ce sont en réalité de menus fragments d'un monde inachevé, dira Saul Leither. Le photographe et peintre américain photographie New York, dès les années 1940, il cadre et recompose des images par les fragments rythmiques, les reflets et transparences qui attirent son œil dans les rues de la ville. Il raconte des désirs, des envies en une image, en un regard il nous emmène avec nous.*

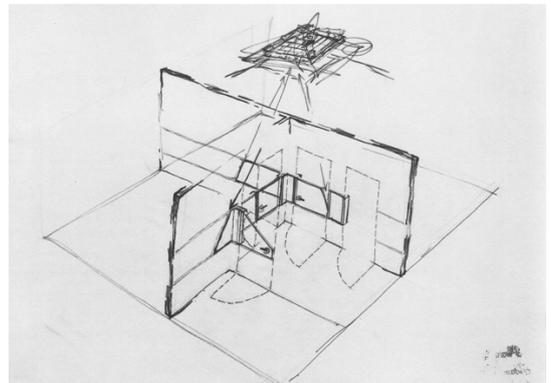
*Il photographie ce qui obstrue, ce qui cache, ce qui renferme et révèle ainsi d'autres profondeurs du réel. New York, paradigme de la modernité, cette ville qui bat la mesure nuit et jour sera pendant près de soixante ans le lieu de ses petites trouvailles esthétiques et inventions optiques.*

*Le noir, dense, aux intensités variables, miroite en surface. Un éclat de couleur le transperce, vif, strident et saturé à l'extrême. Plus loin, un point se mue en ligne qui s'arrime à son tour à la masse, la masse qui s'étend puis déborde sur toute l'image et engloutit les petites histoires. Il ne reste alors presque rien, juste l'essentiel.*<sup>13</sup>

13. Anne Morin, Les rencontres de la photographie, Arles, *The Unseen Saul Leither*, Textuel, 2022

Ces photographies, nombreuses cadrant un personnage dans un cadre de fenêtre ou son reflet, l'isolent et il devient sujet. Regard magnifié qui traverse la fenêtre, émotion capturée d'un instant sûrement insignifiant comme il le dit lui-même, une émotion simplement soulignée pour la révéler.

Les installations éphémères de l'architecte et artiste Gordon Matta Clark ont donné lieu à de nombreuses photographies, d'ouvertures intrigantes dans des bâtiments qu'il a lui « défaçadés » comme en rêvait Georges Perec. Rejetant sa formation, il questionne le génie du mouvement moderniste, notamment Le Corbusier à qui il reproche l'infidélité de ses aspirations, qui selon lui n'ont pas réussi à s'appliquer à l'urbanisme. Il détourne le rôle de l'architecte et s'amuse à disséquer l'espace en creusant selon les codes de représentation de l'architecture du plan, de la coupe et de l'axonométrie, dans des bâtisses existantes.



A Paris dans les années 70, dans le contexte de la rénovation du cœur de la ville, les Halles se détruisent, le centre Pompidou se construit, ouvrant de nombreux débats. Gordon Matta-Clark y participe avec son une intervention la plus connue, un trou gigantesque creusé au regard du chantier du musée, dans la façade de l'immeuble d'à côté qui tend à disparaître.



*Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark

14. Élévation / Gordon Matta-Clark, Bingo, Niagara Falls, New York, 1974 © 2018 The Estate of Gordon Matta-Clark  
15. Plan / Gordon Matta-Clark, plan pour A-Hole House, 1973 © 2018 The Estate of Gordon Matta-Clark



Il cherche à montrer la stratification temporelle de la capitale en donnant à voir le passé qui va disparaître qui se glisse entre le présent de la rue et l'avenir, le futur musée d'arts moderne. Donner à voir à travers ce cadre éphémère, qui se laisse traverser par la lumière qui révèle les tranches d'architecture, ses matières et ses couleurs invisibles sinon lors de leur déconstruction.

Cette nouvelle fenêtre prend le dessus sur les autres fenêtres et interroge sur la transformation de la ville, le geste d'une nouvelle architecture dans l'histoire de la ville.

C'est une expérimentation qu'il filme aussi, et donne lieu à un film qu'il réalise dans le cadre de la Biennale de Paris de 1975, médium qu'il poursuit l'année suivante avec son film *City Silvers* jouant des cadres dans la ville de New York. « *Les films m'intéressent davantage, parce qu'une caméra permet de capter beaucoup plus précisément l'espace* » que la photographie dit-il, et permettent ainsi de transposer au mieux l'expérience de la mobilité de la vision.

*City Silvers* cadre des images d'architecture, prévu pour être projeté sur une façade d'un bâtiment, intérieure ou extérieure, cadrant alors de l'architecture sur de l'architecture. L'intérieur et l'extérieur se croisent, « *le défilement de fenêtres au milieu des deux parcelles de rue crée des inclusions spatiales : les fenêtres se donnent à voir en lieu et place de la rue. Matta-Clark en fait un usage à rebours. La fenêtre comme cadre et lieu d'échange entre l'intérieur et l'extérieur en subissant elle-même une découpe, ne donne plus accès à l'extérieur puisqu'elle s'y substitue.* »<sup>17</sup>

Il joue sur le cadrage de la ville, de ses bâtis de ses fenêtres, à travers une fenêtre de regard réduite. Ce n'est pas ici un surcadrage par l'architecture mais pour l'architecture, qui provoque une distance avec les passants et en même temps les recadre dans l'immensité de la ville.

Ces images font écho à une image du photographe belge Harry Gruyaert, composée de surcadres de fenêtres qui cadrent différents personnages dans la même image, créant un mouvement similaire où la frontière intérieur extérieur se fragmente et se dissout.

16. Conical Intersect Gordon Matta-Clark, Film, 1975, 19 min 06 s, 16mm couleur muet

17. Clotilde Simond, *Cinéma et architecture, La relève de l'art*, p228



Harry Gruyaert, à gauche

Gordon Matta Clark à droite, *City Silvers*

Bien plus qu'un cadre ouvert sur un extérieur, bien plus qu'une machine à regarder et à éclairer, la fenêtre dans nos vies réelles s'ouvre sur une histoire qu'on se raconte, des pensées que l'on traverse. Ces images de fenêtres soulignent des visages aux multiples émotions, et questionnent sur le mystère qu'elles renvoient. Au cinéma, elles dessinent un motif invitant à une infinité de mise en scène de ces émotions.

## 2 Le motif de la fenêtre pour surcadrer une sensation au cinéma

### A. une limite intérieur - extérieur : un seuil

L'ouverture que crée la fenêtre, comme on l'a vu fait rentrer la lumière, instinctivement c'est le dehors qui vient dans le dedans. Conçue et exploitée comme une ouverture sur le monde extérieur depuis l'intérieur, elle propose en réalité un mouvement d'interpénétration entre les deux. Elle fait lien.

#### a. un cadre de l'extérieur vers un intérieur, le questionnement sur les autres

Curiosité que l'on a tous, à regarder dans les fenêtres allumées le soir, quand le contre-jour nous le permet. Regarder rapidement, à travers la fenêtre du métro, les centaines de cadres illuminés qui défilent sur les immeubles parisiens, et se laisser bercer par les différentes chaleurs des ampoules allumées. Ou bien s'arrêter, dévisager dans le cadre ses habitants dans leur intimité, deviner une silhouette, et se raconter qui habite ici ou là. Cette démarche voyeuriste, Alfred Hitchcock et Jacques Tati l'ont mise en scène au cinéma.

Dans *Fenêtre sur cour* (1954), Hitchcock raconte comment un photographe-reporter qui se retrouve en fauteuil roulant, condamné à l'immobilité, brise son ennui en observant ses voisins à sa fenêtre et se persuade d'être témoin d'un meurtre.

Le cinéaste ouvre le cadre de l'intimité, observe, les confronte en démultipliant les cadres du décor. L'intimité se dévoile par le regard qu'on lui porte à travers la fenêtre, une frontière qu'on ne franchit pas, imperméable.



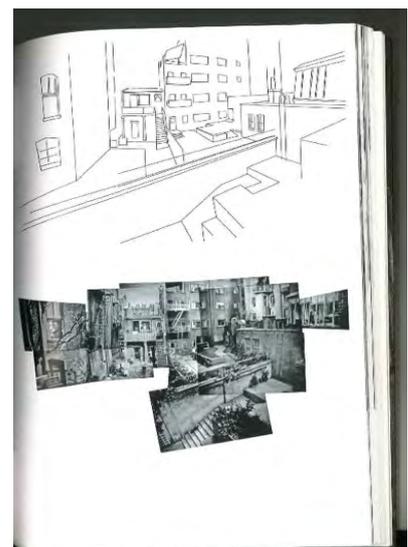
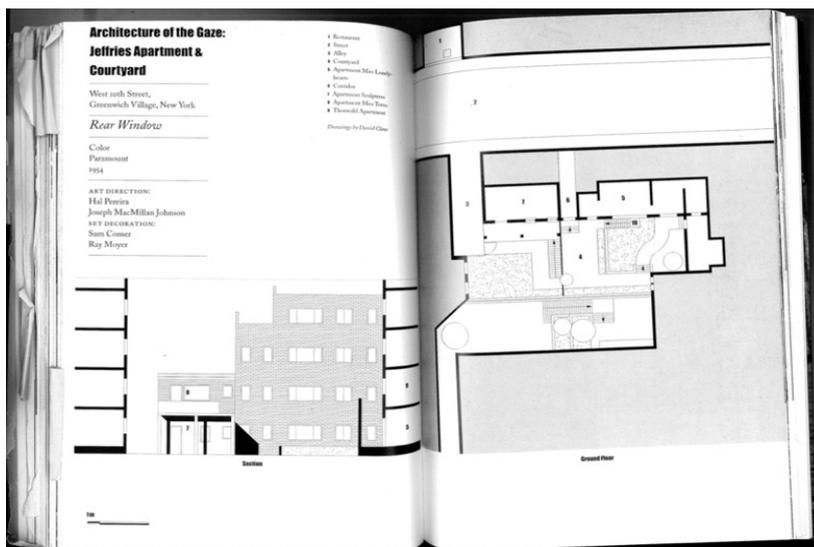
Décors : Sam Comer et Ray Moyer – image : Robert Burks

L'observateur est condamné à l'immobilité, mais cette posture lui donne alors le rôle d'un enquêteur. Il se retrouve dans une certaine impuissance devant cette frontière, où il ne voit que des fragments de vie, de preuves qui laissent des zones d'ombres derrière le mur de brique, hors champ.

Une impuissance dans son statisme aussi, cet homme de l'action du photoreportage se retrouve coincé, statique derrière un cadre qui l'isole du monde extérieur, bien actif et en mouvement. Il regarde les fenêtres des possibles, invente des suspects, des témoins, des fausses pistes. Il regarde depuis son appareil photo, pour recadrer, recentrer ce qu'il scrute.

La question de la fenêtre d'un intérieur vers un autre intérieur se pose même précisément pour *Fenêtre sur cour*, créant un champ-contrechamp qui finalement cadre son regard d'observateur depuis un intérieur.

Le studio a l'avantage de réaliser exactement ce que dessine le storyboard, en concevant le décor en fonction du cadre souhaité. Dans ce film, les immeubles ont été entièrement construits en studio permets des plan décidés en amont. Le ratio, la distance, le nombre d'étages, tout est calculé pour que l'architecture donne une direction au regard par le cadrage des personnages qui se donnent en spectacle à travers la fenêtre du personnage principal de Jeff.



Stevens Jacobs, *The Wrong House of Alfred Hitchcock*, 2007

Jacques Tati regarde aussi beaucoup les décors de l'extérieur dans *Mon Oncle* (1958). A la fin des années 50, monsieur Hulot qui habite un quartier pittoresque en banlieue, est témoin de la naissance d'une société qui se métamorphose à travers la vie de sa sœur, installée dans une villa ultramoderne d'un quartier résidentiel avec son mari, Monsieur Arpel. Elle se met en tête de trouver un travail à son frère et de le marier, tentant de le faire entrer dans le monde moderne. Tati ne montre pas les espaces privés de l'intérieur, on les observe seulement par les fenêtres de la maison, les vastes vitrages exhibant l'intimité du couple mais restant impénétrable.

Cette architecture permet une réflexion, à travers le personnage de monsieur Hulot, sur la modernité et la notion de « machine à habiter » formulée par Le Corbusier, dans laquelle les personnages aspirent à vivre.



Expression de la limite de l'intimité par le portail dans *Mon Oncle*, Décors : Henri Schmitt - Image : Jean Bourgoïn  
*Playtime*, Décors : Eugène Roman - Image : Jean Badal et Andréas Winding

Le cinéaste compose un décor moderniste uniforme poussé à un extrême dans *Playtime* (1967), où il arrive à perdre les personnages qu'il cadre dans cet espace labyrinthique de lignes et de parois vitrées. Pendant 24 heures, c'est nous qui observons Hulot, qui déambule dans une mégapole ultramoderne cette fois dans des carrés de verre, qui fait disparaître et apparaître le personnage qui se mêle et se démène parmi des groupes de touristes. Dans ce film où tout est à regarder, c'est nous qui sommes mis à la porte de l'intimité de ces habitants d'où on les observe, surcadrés dans des boîtes, des cellules tout en transparence comme mis à nus.

Dans cette scène illustrée ci-dessus par les photogrammes, on est amené à comparer la similitude troublante de leur comportements mécaniques semblable à un champ-contrechamp, où leur intérieur semble dupliqué.

Un décor privé de vraisemblance architecturale, de par l'absence de poteaux qui devraient soutenir ces immenses structures aux murs vitrés, de matières sur ces surfaces trop lisses, trop grises. Le décor a été conçu en studio pour réaliser cette abstraction, au cœur de tous les enjeux du film.

Quand Hitchcock met en scène un questionnement sur les autres, Tati nous questionne sur la modernité, grâce aux fenêtres qu'ils nous ouvrent dans l'architecture de leurs décors.

## b. un cadre de l'intérieur vers l'extérieur, le questionnement de soi sur le monde

*The time That Remains* (2009) et *Intervention Divine* (2002) d'Elia Suleiman, sont des exemples de films où le décor est toujours très épuré mais très graphique dans la composition des cadres, notamment les fenêtres. Ce réalisateur, exilé de Palestine et installé en France, évoque son statut à travers ce dispositif. Il est dans un cadre mais il en regarde toujours en autre. Il est toujours un peu ailleurs, dans un entre-deux.

Un moyen simple de mise en scène qui provoque un impact très fort dans sa symbolique.



*The time That Remains*



*Intervention Divine*

Il semble regarder le temps qui passe, pendant qu'il cherche toujours sa place. Celle qu'il a perdu, en quittant son pays natal, et celle qu'il n'aura jamais ailleurs. Il n'est nulle part, et peut alors être partout. A travers les cadres des fenêtres et le cadre de l'écran, il se met en scène, se filme lui-même.

*« je suis présent, je n'en suis pas le héros, mais l'ambiance du film vise à représenter l'époque dans laquelle nous vivons. »*<sup>18</sup>

Devant et derrière la caméra, il est bien là, ici et ailleurs, dans l'entre deux par sa posture de cinéaste et celle d'un acteur. Cadrant son désespoir et son impuissance à travers le regard qu'il pose sur la situation politique de son pays sans jamais la montrer. La fenêtre, il nous la présente comme un cadre à observer, une fenêtre grande ouverte sur ce qu'on ne regarde pas, sur ce que l'on n'a pas envie de voir.

Son acte politique, c'est d'essayer de raconter cette époque avec humour, offrant au spectateur une respiration face à la violence du monde, nous confiait-il lors d'une rencontre en septembre 2023 à la Fémis.

18. Podcast France culture, *comment filmer le conflit sans le montrer ?* décembre 2019



*Being a Human Person*, Fred Scott, 2020 – image : Christopher Sabogal

Le réalisateur suédois Roy Andersson regarde avec des jumelles par la fenêtre le menu du restaurant d'en face « pour ne pas descendre » dit-il avec humour dans *Being a Human Person* (2020), un documentaire qui dessine un portrait de son cinéma. Toujours avec un ton d'humour absurde ou satirique, il prend le temps d'observer les gens, leurs comportements qui le fascinent, avec un regard tendre pour retranscrire dans ses films toute la subtilité et la difficulté de l'existence humaine.

Dans son long métrage *Nous les vivants* sorti en 2007, tous les personnages sont enfermés dans la dépression et dans leurs logements, cadres où il dépeint des personnages qui s'ennuient, dans leur vie et leur couple.

Les ouvertures proposent des tableaux du quotidien, avec des fenêtres qui s'ouvrent sur d'autres vies dans des intérieurs tout aussi désaturés et froids. Comme les miroirs d'eux-mêmes, ils paraissent curieux de la vie des autres, peut-être celles des voisins d'en face qui ont pourtant l'air tout aussi plongés dans l'ennui. Le rythme lent, les plans fixes de cadres méticuleusement testés et choisis, les décors très précis et détaillés accueillent les fragilités humaines dans leur simplicité.



*Nous les vivants*, Décors : Magnus Renfors & Elin Segerstedt – image : Gustav Danielsson

Dans le documentaire, on découvre qu'il travaille dans son immeuble-studio à Stockholm, où il expérimente longuement et fait construire ses décors par son équipe déco qui lui est fidèle de film en film. Il ouvre et varie les vues avec des fonds verts. Il fabrique aussi avec son équipe des effets en direct pour donner du mouvement au paysage par ces ouvertures, pour faire s'échapper un personnage dans la rêverie, fenêtre que j'ouvrirai à la page suivante.

Ces fenêtres en effet donnent envie de traverser la réalité pour ouvrir sur une profondeur dans l'image. La fenêtre, cadre de tous les possibles, est une invitation au voyage.

### c. une ouverture sur un rêve en mouvement

C'est la fenêtre du train qui invite les personnages à ouvrir ce cadre d'une rêverie en mouvement, un fantasme de liberté, qui se laissent parfois porter par le désir de tout quitter pour redécouvrir le monde.



*Compartiment n°6*, Juho Kuosmanen, 2021- décors Kari Kankaanpää – image : Jani-Petteri Passi

Partir pour mieux se retrouver, comme cette jeune Finlandaise dans *Compartiment n°6*, qui part seule pour un long voyage en train à travers la Russie, qu'elle avait imaginé passer avec son amant. Une attirance imprévue, informulée, avec son compagnon de compartiment va réunir ces deux êtres voués à la solitude. Au fil du trajet, sur la route qui dégèle lentement, l'attraction devient peur de la séparation. Au moment de se quitter, ils s'échangent leur adresse sur un bout de papier pour ne pas se perdre à jamais, tenter de retenir la disparition, avant même d'avoir pu se connaître.

Une traversée sur le questionnement de soi, de l'éphémère et de l'inconnu, surcadrant des vues de paysages que le mouvement du train dessine et fait disparaître perpétuellement.

*L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :*

*Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.*<sup>19</sup>

La fenêtre invite à ouvrir ce cadre en mouvement sur le monde, un cadre d'une rêverie, si le fantôme de liberté n'est pas réalisable pour les personnages.

L'enjeu du décor est au premier plan pour le réalisateur Roy Andersson, qui réalise tous ses décors en studio, et fabrique dans *Nous les vivants* une séquence où le décor entre en mouvement pour mettre en action le rêve de son personnage.

Dans une séquence de rêve imaginée par un des personnages des multiples tableaux du film, à 1.13.38 min, la jeune femme se projette dans un appartement après son mariage. On la découvre en arrière-plan, dans l'encadrement de la porte d'une chambre, son mari, un chanteur de rock sur lequel elle fantasme, est au premier plan près de la fenêtre. Au fur et à mesure que le plan se déroule, on se rend compte que le paysage défile par la fenêtre, comme si la fenêtre de l'appartement était celle d'un train. L'envie, le désir de ce personnage de jeune femme qui rêve d'amour, et de quitter sa condition.

Un surcadrage artificiel, par la création d'un nouvel espace dans l'espace dans un décor qui avance et qui amplifie le fantastique du rêve.

La poétique du train, c'est un aspect que j'aimerais expérimenter dans mon projet de diplôme. Une ouverture comme un voyage, un épisode détaché de leur réalité quotidienne.



Décors : Magnus Renfors & Elin Segerstedt – image : Gustav Danielsson

19. *Espèces d'Espaces*, Georges Perec, p. 168

De la fenêtre du train, un paysage qui bouge à gauche avec un système d'arbres sur châssis roulants qui défilent par la fenêtre - puis la maison qui bouge toute entière, quittant le quai.



*Being a Human Person*, Fred Scott, 2020 – image : Christopher Sabogal

Cette sensation de mouvement est lancée par le décor qui bouge en direct comme dans le court métrage *A short Story* (2022) du réalisateur chinois Bi Gan.

Dans ce court métrage, un chat sous la prophétie d'un mystérieux épouvantail, part à la recherche de « la chose la plus précieuse au monde ». Au fil de son voyage, il fait la rencontre d'une jeune fille, qui veut oublier son amant.



La jeune fille ouvre une lettre de son amour perdu, et la maison se met à trembler. La fenêtre s'ouvre sur un souvenir par le mouvement du train, la maison devenant elle-même un wagon qui avance. Les effets en direct d'un extérieur qui agit sur l'intérieur intéressait le réalisateur, sentir le sol bouger, la douleur que la femme ressent devient également réelle sur le plateau, grâce aux vents froids qui soufflent dans la pièce.<sup>20</sup>

La vision de l'extérieur n'est pas une rêverie agréable, mais le chat la reconforte en allumant une lumière, qui lui fait oublier l'extérieur.

20. Entretien du cinéaste Bi Gan par Jordan Cronk pour Metrograph

La fenêtre du train permet aux personnages de s'accorder une rêverie, le temps d'un voyage. Pour parfois, oublier le quotidien pour se rappeler à la vie par son mouvement qui transporte.

Mais l'extérieur qui se trouve derrière la fenêtre, apparaît comme une vérité accessible, dont les personnages veulent parfois se protéger.



## B. la vue d'un ailleurs inaccessible

### a. un cadre qui isole

Parfois, la fenêtre ne s'ouvre pas sur un paysage dégagé mais sur le décor lui-même, comme dans *Fenêtre sur cour*, dans *The Dreamers* de Bernardo Bertolucci (2003). D'un immeuble à l'autre, la fenêtre peut donner à voir un autre intérieur en cadrant le décor d'un même appartement cette fois, qui se déploie autour d'une cour qui enferme les personnages dans un huis clos.

Pendant les vacances de leurs parents, en plein Mai 68 à Paris, Isabelle et Théo, son frère, invitent chez eux Matthew, un étudiant américain. Confinés dans ce cocon protecteur, ils vont se confronter à l'isolement qu'ils se sont choisi, en se plaçant à l'écart du monde qui se déchire derrière les murs.

Ils se créent même une maison dans la maison, en se construisant une cabane dans le salon, surcadrant leur intimité ambiguë.

En effet, dans le film les cadres jouent aussi à séparer les amants du frère, le sépare d'un trio interdit.



Image : Fabio Cianchetti – Décors : Jean Rabasse

Dans cette première image à gauche, les fenêtres sont ouvertes, le frère entend sans voir. A droite, il est aussi en retrait dans le miroir, comme si le reflet symbolisait le passage interdit, mais fantasmé, vers une relation incestueuse. Le frère est toujours dans le cadre, omniprésent, signe qu'il ne veut pas laisser grandir sa sœur.



Le cadre sépare les deux hommes, le frère veut isoler l'amant, jaloux. Ils sont dans une rivalité : Théo est mis de côté, tout le temps, dans l'ombre ici à droite quand Matthew est dans la lumière, appelé par sa sœur.

C'est une solitude choisie aussi pour cet autre jeune garçon parisien dans *Un homme qui dort*, qui tente également de s'extraire du monde dans son studio au milieu de Paris. C'est un film expérimental illustrant le texte de Georges Perec, qu'il a lui-même réalisé avec Pierre Queysanne en 1974, dans lequel un étudiant remet en cause toutes ses activités et tous ses projets et se plonge volontairement dans une sorte d'hibernation.

*«Tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n'écoutes plus. (...) Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre.»*<sup>21</sup>



*Un homme qui dort*, image : Bernard Zitzermann

Assis dans le cadre de sa fenêtre mansardée, il se tient immobile, encadré par ses murs presque nus à l'image de son vide intérieur. Derrière lui, la densité de la ville s'y oppose par ses multiples fenêtres - mais par lesquelles on ne voit personne - illustrant la remise en question de son existence dans le monde qui l'entoure ? Il est au bord d'un grand vide, dans un entre-deux, à l'arrêt.

21. Quatrième de couverture, *Un homme qui dort*, 1967, Georges Perec

Il est coincé dans une boîte qu'il ouvre mais qui ne le libère pas, coincé dans sa chambre, métaphore de sa tête. Car, quand il sort, il est seul dans les rues, dans les escaliers, au milieu des espaces vides extérieurs avec une forte perspective créée par les structures vides du marché absent. Il est seul dans le surcadrage de la fenêtre de son studio vu de l'extérieur, reclus, encadré par la ville silencieuse plongée dans le noir.

Au-dessus de sa banquette, on aperçoit une reprographie de Maurits Cornelis Escher, une image symbolique d'un labyrinthe impossible. Une architecture à l'image du temps qu'il veut distendre, oublier, ne plus sentir. Il n'y a pas de son direct la plupart du temps, ce qui renforce aussi son irréalité, et cela brouille et coupe le temps aussi pour le spectateur. L'extérieur ne l'anime pas, il en est indifférent.

C'est l'expression d'une solitude subie, plus mélancolique que l'on retrouve dans *Lost in translation*, (2003) de Sophia Coppola.

Bob Harris, acteur sur le déclin, va à Tokyo pour vanter les mérites d'un whisky. Perdu dans une ville et une culture dont il ignore tout, il rencontre Charlotte, une jeune Américaine qui loge dans le même hôtel, délaissée par son mari photographe. Ils vont errer ensemble dans Tokyo, la nuit.<sup>22</sup>



Décors : K.K. Barrett et Anne Ross, Image : Lance Acord

La fenêtre joue comme un écran, comme une envie qu'elle ne peut pas satisfaire, passive devant un mouvement humain auquel elle ne peut pas participer. Ce choix d'une vitre particulièrement grande accentue cet effet, évidemment commune dans une ville de gratte ciels comme Tokyo, appuyé aussi par la hauteur et donc la sensation de grandeur que prend toute cette architecture autour du personnage coincé dans sa tour.

Au début du film, elle regarde la ville, l'observe, erre dans son architecture d'une ville à laquelle elle n'est pas complètement connectée, comme dans *Un homme qui dort*. Le questionnement de soi prend toute sa place devant cette fenêtre vers le monde où les deux personnages y cherchent leur place. Elle observe l'immensité d'un monde, inaccessible derrière une ouverture pourtant démesurément grande.

La fenêtre d'un regard envieux, est un effet que je veux recréer dans mon court métrage. Un endroit que l'on observe d'un endroit depuis un autre, avec une envie qui dépasse le rationnel, comme un fantasme. Être ailleurs à tout prix, mais ne pas y parvenir.

Une architecture de fenêtre contemporaine immense, sensée maximiser l'entrée de l'extérieur à l'intérieur, la lumière, mais dévoilant au cinéma et ici la solitude d'autant plus fort.



Leur solitude se rejoint finalement dans le reflet de cette baie, le reflet d'une rencontre qui les reconnectent à l'espoir de la vie. Un reflet d'une relation qui n'existera pourtant que dans le monde de la nuit, qui est voué à se dissoudre.

C'est dans *L'esprit de la ruche* (1973) de Víctor Erice, que l'on retrouve des surcadrages tout le long du film par les fenêtres de cette *maison-ruche*, isolant aussi chaque personnage dans leur solitude.

Un dimanche en 1940, alors que la guerre civile espagnole vient de s'achever, un cinéma itinérant fait escale dans un village de Castille et projette "Frankenstein". La petite Ana, très impressionnée par le film, est persuadée que le monstre est réel et rêve de le rencontrer, au grand dam de sa sœur Isabel, plus âgée.<sup>23</sup>

Fernando, le père, habite plus dans ses ruches en dehors de la maison qu'il n'habite avec sa famille. Teresa la mère, ne pense qu'à son amant dans l'absence de son mari. Quant à Isabel et Ana, leurs deux filles, font leur chemin de découverte du monde à deux, seules sans adultes. Ils ne sont jamais filmés dans le même plan tous ensemble, sauf une fois le père et ses filles dans un moment de complicité père/filles. Ils errent dans des pièces vides et trop grandes, arides, comme un vestige d'un passé où l'amour et la joie existaient. Chaque fenêtre est occupée par un seul personnage, à l'image de la ruche où une alvéole d'abeille ne peut être occupée que par une seule abeille, imposant la solitude aux membres de cette famille désunie.



Teresa s'enferme dans la mélancolie d'une relation interrompue avec l'homme qu'elle aime, que l'on comprend habiter en France à Nice. Elle projette sa présence à travers des visages d'hommes inconnus dans les fenêtres d'un train sur le départ, quelques instants après avoir posté la lettre qu'elle lui a écrite.



La fenêtre peut donc cadrer, recadrer le personnage dans l'image pour souligner finalement son enfermement plus que sa liberté. La fenêtre peut être un outil de décor encore plus fort, lorsqu'elle est ouverte ou démesurément immense, comme dans ces deux exemples pour appuyer le paradoxe de la mélancolie, un enfermement psychologique, intérieur. L'architecture par ce dessin d'un cadre peut prendre une infinité de tailles et de formes, mais même la plus archétypale des fenêtres peut servir une émotion avec force.



## b. une vue bouchée/ l'absence de fenêtre

Au-delà de l'expression d'une fracture avec le monde, l'absence de vue par la fenêtre ou son absence totale dans l'espace peut jouer dans le sens de cette vue bouchée, une vue impossible sur la clarté, peut exprimer une forme d'angoisse. Le manque d'ouverture enferme les personnages.

Dans le récit de Edgar Allan Poe *La chute de la maison Usher*, il décrit la maison comme inadaptée aux standards, composée de pièces comme pièges labyrinthiques. Il parle de fenêtres qui manquent de transparence et ne permettent pas à la luminosité d'exister dans tous les recoins de la pièce, laissant des parties dans l'ombre et impliquant alors le malaise entre ces murs.

Lord Roderick Usher, inquiet pour sa compagne, souffrante, accueille dans sa demeure à l'atmosphère étrange et oppressante un ami d'enfance, après l'avoir appelé à l'aide.<sup>24</sup>

Adapté par Jean Epstein en 1928 au cinéma, on y devine les ouvertures de la maison, sans les voir, juste avec le mouvement des rideaux et le rayon diffus de la lumière. Des vues sur l'extérieur effectivement invisibles pour les personnages, renfermés dans la mélancolie du maître de la maison, endeuillé. Un mal de famille qui affecte la maison et ses habitants. Un fantôme du passé qui habite et hante les lieux, une atmosphère introduite d'abord dehors par les paysages filmés de nuit, entre la Sologne et la Bretagne. Dans les intérieurs, les espaces sont trop grands et trop vides, sombres et inquiétants à cause du vent dans ces rideaux.



Pierre Kéfer, studios d'Épinay-sur-Seine Image : Georges et Jean Lucas

Comme l’habitat inadapté et anxiogène dans *Lost Highway*, de David LYNCH. Les fenêtres ne sont jamais visibles à l’intérieur, sauf un sky panel où on ne perçoit pas de vue, on ne voit que les découpes des fenêtres à l’extérieur, dans une forme menaçante de meurtrières. Les personnages sont aveugles à ce qui leur arrive, une menace pèsent sur eux, ils sont traqués, mais impuissants. C’est par une cassette posée sur les marches du perron de leur maison qu’ils visionnent sur leur écran de télévision leur propre image, volée à leur insu, totalement intrusive et filmée par un inconnu dans leur chambre. Cette télévision est le seul cadre de projection hors de leur salon, qui leur renvoie violemment leur angoisse, alors coincés dans cette maison piègeante par l’annonce d’une intrusion invisible et indélogeable.



Image : Peter Deming – Décors : Patricia Norris

Une vue matériellement bouchée, expérimentée lors de son premier film *Eraserhead*, en 1977. Il nous plonge dans le cauchemar du quotidien de Henry qui apprend que sa copine est enceinte d’un enfant prématuré. Obligé de se marier, il emménage avec cet enfant et sa mère, qui finit par fuir ses cris trop étranges du bébé et le laisser avec ce nouvel être monstre-prématuré sur les bras.

Les briques emmurent le personnage dans un schéma social. La fenêtre semble matérialiser l’effet que cette émotion a sur son esprit : elle empêche Henry de sortir de sa chambre, elle l’enferme. Elle pourrait représenter la peur d’Henry d’affronter ses propres peurs, qu’il arrive à ouvrir à la fin du film.



Image : Herbert Cardwell & Frederick Elmes – Décors : David Lynch

### c. un surcadrage minimaliste qui renferme

On a évoqué l'architecture minimaliste avec le courant moderniste au début du mémoire. Au cinéma aussi, on se sert de l'épure dans l'espace pour un effet visuel fort.

Dans le film *Persona*, (1967) de Ingar Bergman, on ne saluerait pas en premier lieu le décorateur, tant il joue de sobriété. Mais ces quelques éléments de décor filmés en sont d'autant plus forts.

Elisabet Vogler, une actrice, est soudain frappée de mutisme. Une infirmière, Alma la prend en charge l'emmenant dans sa villa au bord de la mer. Un processus d'osmose des personnalités va contribuer à la guérison de la comédienne, mais renforcera peut-être la solitude de l'infirmière.<sup>25</sup>

Dans la clinique au début, puis dans la villa ensuite, les murs assez lisses font ressortir la texture des peaux des deux femmes filmées en très gros plans. On voit des parois effectivement sans textures, relativement vides, des lignes droites et très peu de décorations : on ne regarde que les deux femmes isolées, dans leurs costumes aussi très épurés. Un décor de maison qui s'implante dans un décor extérieur déjà lui-même isolé, une île à l'écart du monde.

Le motif du rideau couvre des ouvertures toujours voilées qui constituent un choix très radical qui prend une grande force à l'image dans ce qu'il raconte du mystère de ces deux femmes.

D'abord la nuit, à 16 minutes du film, Elisabet est dans un espace clos, cherchant des réponses au blocage qu'elle a eu sur scène. Dans sa chambre d'hôpital, elle est éclairée par la seule fenêtre tournée vers l'extérieur : la télévision, où elle y voit de la violence à travers l'écran. Derrière elle, les vues sont bouchées. Elle est surcadrée entre sa porte fermée et le rideau occultant qui semble ouvrir sur un espace accessible par Elisabet mais sur lequel nous n'avons pas d'information. Elle paraît libre de pouvoir sortir par ce voilage, mais y reste volontairement ? Dans la suite du film, elle refuse de bouger, elle s'enferme sur elle-même, comme paralysée.

25. Synopsis Mubi



Image : Sven Nykvist – Décors : Bibi Lindström

Enfin, c'est la peur de la solitude de Alma qui fait monter la tension entre les deux femmes et crée une dualité. Alma se confie et parle avec abondance à Elisabet, qui reste muette. L'actrice rédige une lettre à l'intention de son médecin, dans laquelle elle parle crûment de son infirmière. Celle-ci, par hasard, la parcourt. Blessée, Alma se plaint alors à révéler avec agressivité à Elisabet combien elle a failli à son rôle de mère.

Dans ces surcadres clairs-obscur, l'architecture joue de l'ouverture comme un cache. L'intérieur s'efface dans l'obscurité, créant le mystère.

Joel Coen dessine aussi l'ombre d'une inconnue qui menace ou illusionne le personnage dans *The tragedy of McBeth* (2021).

Il met en scène dans un vaste décor la pièce de Shakespeare, dans laquelle un seigneur écossais reçoit une prophétie où il apprend qu'il deviendra le prochain roi d'Écosse. Soutenu par son épouse Lady Macbeth dans ses plans pour prendre le pouvoir, leur destin tragique les rattrape.

Les décors ont été conçus par Stefan Dechant en collaborant étroitement avec Bruno Delbonel, le chef opérateur. Ils ont d'abord rassemblé des images d'architecture, qu'ils

transformées en noir et blanc avec un fort contraste pour construire une esthétique minimaliste. Le chef décorateur explique, dans une interview pour Motion Pictures,<sup>26</sup> la volonté du réalisateur à créer un langage minimaliste en studio pour ne pas se détourner du drame à mettre en scène ; et ainsi renvoyer à l'image l'austérité de cette tragédie avec radicalité.

C'est l'obscurité aussi qui ne permet de voir qu'un cadre d'architecture dans *Un homme qui Dort*. Obscurité qui souligne la solitude du personnage qui s'est enfermé dans ses obsessions, l'isolant dans un cadre de réflexion qu'il retient tout seul.

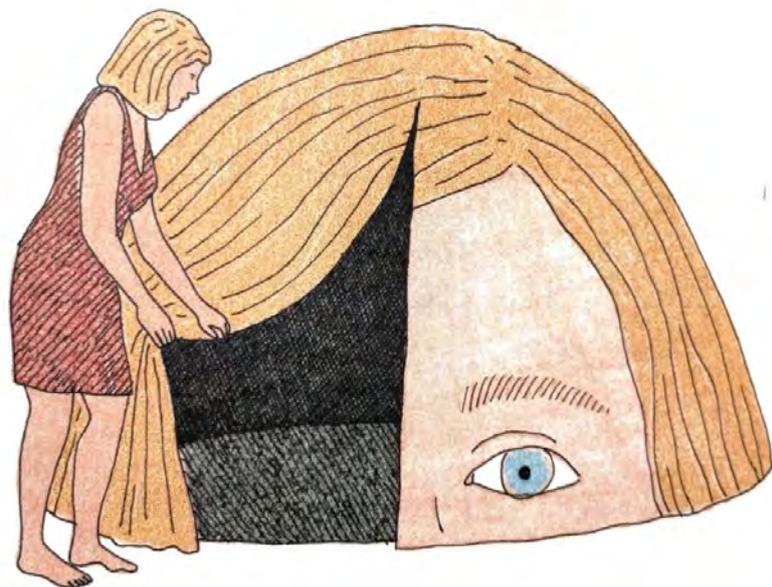
L'architecture même de Paris semble dessiner l'espace pour encadrer le personnage qui plonge de plus en plus dans une solitude captivante. Dans une économie de moyen dans la fabrication du film d'une moindre envergure, les décors naturels créent ici des images graphiquement riches de lignes et de cadres dans un langage naturaliste. Les clairs obscurs très intenses de *MacBeth* et *Un homme qui dort* créent parfois des tableaux abstraits hypnotisants, dans lesquels on se laisse glisser progressivement.



*The tragedy of MacBeth*, Joel Coen 2021, image Bruno Delbonel  
*Un Homme qui dort*, G Perc-R Queysanne, 1974 image : Bernard Zitzermann

26. par Hugh Hart, article du 13 janvier 2022

Ces découpes de fenêtres offrent un jeu de cadre, un motif à cadrer pour multiplier, rythmer une image. Ces choix graphiques radicaux dans deux styles et fabrication de décor différents, provoquent des sensations fortes à l'image par ces clairs obscurs. Ils invitent à rentrer dans une narration d'un monde visuel qui nous emporte dans le mouvement de l'image, et nous enfoncent dans une obscurité poétique. Ces surcadres de noirs et de blancs profonds m'intéressent et permettent d'envisager une utilisation de la couleur.





Maya Deren, *Meshes of Afternoon*, 1943

# 3 de ma fenêtre

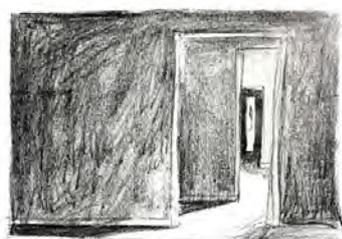
## A. la fenêtre comme le cadre d'un doute

### a. le cadre d'un choix

Le doute est une sensation récurrente pour moi, dans mon quotidien. Tous les jours je doute. J'hésite beaucoup, un peu pour tout. J'ai peur de renoncer. Je veux tout, je ne veux pas choisir. J'ai peur de me tromper. J'anticipe un possible échec, et je pars à la recherche de la certitude.

A l'heure des choix des sujets de TFE, j'ai eu déjà peur de changer d'avis, de ne réussir à fixer une envie devant l'infinité des possibles. Angoissée au début de l'été dernier, le temps des réflexions ouvert, l'idée imparable m'est venue. Après une discussion à ce sujet avec mon monteur, il me glisse l'idée de partir de cette sensation d'indécision pour écrire, et en faire le cœur de mon propos.

C'est comme ça qu'est née le personnage d'Ana, déchirée à l'idée de déménager, incapable de décider une fois pour toute.



Poussé le dessin sur le bleu... par-dessus  
mais avec des traits rouges pour les murs  
qui ont cette vision de l'ombre (à l'infini).



Mais des lignes... pour le bleu.



**synopsis,**

***Le soleil d'en face***

Ana ferme son dernier carton, s'appêtant à partir habiter dans un ailleurs dont elle a rêvé. Pourtant une fois la porte poussée, la maison qu'elle découvre n'est pas à la hauteur de celle qu'elle avait imaginée. Aveuglée par ses idéalizations, elle plonge dans une hésitation obsessionnelle, tiraillée entre ces deux espaces.

Elle quitte sa maison qu'elle a aimée par le passé mais qu'elle doit quitter, qu'elle pensait avoir résolument décidé de quitter. Son parcours au sein de sa propre maison prend la forme d'une quête obsessionnelle de vérité. Elle enchaîne les allers-retours entre deux espaces, toujours reliés l'un à l'autre par une fenêtre : le lien entre l'endroit où elle se trouve et là où elle se projète.

A chaque fois qu'elle choisit, l'insatisfaction de son choix se révèle par le décor qui se modifie, qui n'est jamais accueillant, car le souvenir ce qu'elle a laissé derrière elle l'attire. L'espace qu'elle projette d'atteindre, à travers la fenêtre, paraît factice, trop lisse comme la version qu'elle se fait du choix idéal. La fenêtre est comme la projection mentale d'un rêve constant d'autre chose. L'ouverture vers les possibles.

Cette déambulation dans une architecture qui évolue reflète la confusion du personnage dans ses choix, où la relecture de ses multiples projections empêche la possibilité d'une issue. Le personnage refuse de choisir et se laisse envahir par les mirages d'un idéal qui l'éloigne de la réalité.

*La maison nue* est une bande dessinée que l'on m'a prêtée lorsqu'un soir j'ai évoqué mon sujet. Une maison destinée à la démolition abrite trois colocataires qui vont devoir partir sous peu. L'autrice Marion Fayolle y questionne les douleurs qu'on s'inflige à soi, l'attrait pour les gouffres et la peur d'être seul à travers un moment transitoire qu'est l'attente d'un déménagement certain.

J'y ai retrouvé le motif de la fenêtre avec lequel elle joue dans ses dessins, et le point de départ de mon personnage qui a peur de déménager. J'y perçois le paradoxe de l'angoisse du changement mais de la fascination qu'on s'en fait, comme le passage excitant mais vertigineux d'un nouveau cycle de vie. La destruction d'un endroit, d'un état, d'un moment qui a existé et qui est voué à se terminer.



Marion Fayolle, *La maison nue*

## *Déménager*

Quitter un appartement. Vider les lieux.

Décamper. Faire place nette. Débarrasser le plancher.

Inventorier ranger classer trier

Éliminer jeter fourguer

Casser

Brûler

Descendre desceller déclouer décoller dévisser décrocher

Débrancher détacher couper tirer démonter plier couper

Rouler

Empaqueter emballer sangler nouer empiler rassembler entasser ficeler envelopper

protéger recouvrir entourer serrer

Enlever porter soulever

Balayer

Fermer

Partir <sup>27</sup>



28

27. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p70

28. Marion Fayolle, extrait de *La maison nue*

Lors de mes recherches sur l'émotion et l'angoisse de l'indécision que j'avais envie de mettre en scène, j'ai découvert des extraits d'essais du philosophe Kierkegaard, un des premiers à théoriser cette idée, qui voit et décrit le choix comme une angoisse et le décrit comme « une effrayante liberté de pouvoir »<sup>29</sup>. Pour lui, face à la vérité absolue à laquelle l'homme n'aura jamais accès, il ne peut alors qu'angoisser, il n'a aucune garantie que ses choix soient les bons et l'angoisse se trouve dans cette condamnation à choisir. Pourtant la société nous impose en permanence de choisir et c'est alors les multitudes de possibilités qu'il voit comme contrainte éternelle.

Je voulais chercher des écrits sur l'angoisse du choix, pour donner matière à mes recherches dans ma conception de décor, qui devait se construire pour ce sentiment-là. Comme une décoratrice, partir d'une sensation à transmettre pour lui donner corps dans l'espace et la transcrire à l'image.

J'ai voulu mettre en espace l'infinité des possibilités, matérialisée par la fenêtre qui ouvre sur un autre espace.

29. extrait France culture qui cite Ou bien... Ou bien, et Traité du désespoir, de Sören Kierkegaard, Gallimard, « Folio Essais », 1988

Dans mon décor, Ana est à la frontière, dans l'entre deux, dans le déménagement, dans l'attente d'un nouveau chez soi. Ce décor recto verso est construit dans un rapport de dualité : une fenêtre relie les deux espaces, et c'est l'écran de projection de l'un vers l'autre. Le module de chacune des fenêtres s'inscrit dans la même alcove, entre deux feuilles de décor en double peau. Selon la maison dans laquelle on tourne, on fixe l'une ou l'autre fenêtre.

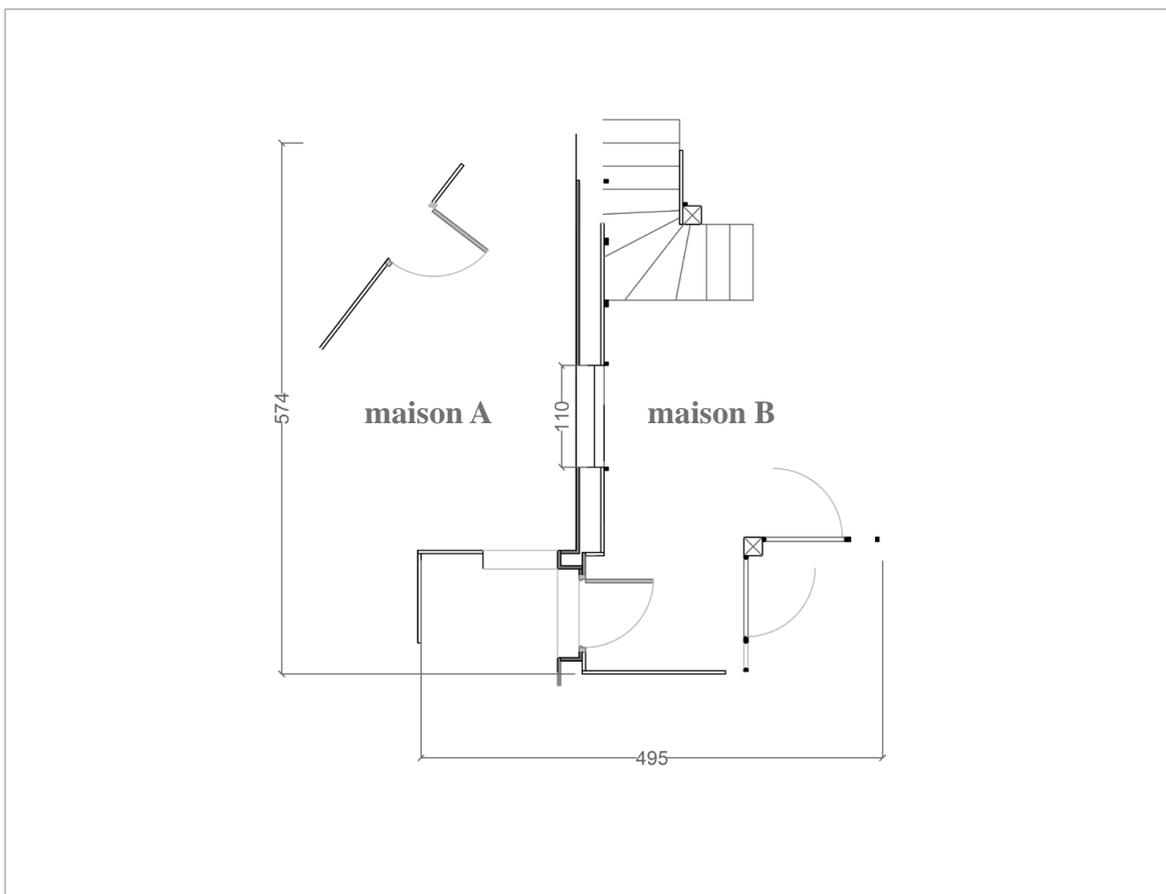


maison A



maison B

30



31

En quatre étapes, la maison A se vide, se remeuble, se détruit :



J'ai voulu créer un décor qui suit son indécision, son envie toujours en mouvance, en évolution. Une maison dans laquelle elle essaye de se revenir mais où le temps l'aurait modifiée. Le chantier, c'est le thème qui m'a fait rentrer dans l'école dans le cadre du dossier d'enquête, où j'observais son aspect éphémère, reflet du temps qui passe.



*Le Soleil d'en face, extraits de la maison A*

En trois étapes, la maison B tente de se construire :



*Le Soleil d'en face, extraits de la maison B*

C'était ainsi que j'ai voulu (réussi à) choisir pour mon décor de reprendre le vocabulaire du chantier, un mouvement en évolution permanente pour exprimer l'immatérialité d'un espace quand il n'est pas fini, qu'il se modifie. Un vocabulaire du changement, de la transformation pour exprimer le changement de vie de mon personnage Ana, à l'image de Gordon Matta Clark qui marque l'épaisseur dans l'architecture par ses percées.

Son désir finalement timide de partir, une fois sa décision prise, sa désillusion face à un espace pas encore tout à fait construit, qui reflète son hésitation à tout quitter. C'est le flou créé par les bâches qui voilent l'espace, lorsqu'elle découvre pour la première fois sa nouvelle maison, qui reflète aussi son indécision. Les travaux ne sont pas terminés, elle n'est pas encore prête à déménager.

Avant le tournage, nous avons visité le backlot en construction en Seine et Marne avec Claude Doare, des rues et façades de Paris destinées à être pérennes pour les tournages. Ces images ont raisonné en moi, et j'ai eu envie d'y retourner avec mon chef opérateur. On y a tourné des plans sans savoir encore comment ils allaient me servir pour mon projet.

Finalement au montage, ces images ont permis de faire lien entre le studio et l'extérieur, lorsque l'on cherchait une transition pour la sortie d'Ana. Ces images exprime son fantasme qui s'écroule. Elles sont ici la représentation du chantier des deux maisons, les squelettes qu'elle laisse enfin derrière elle. L'espace se déconstruit comme Ana déconstruit son trouble dans sa tête. L'air circule enfin sans les murs, la structure de l'angoisse est libérée et rendue lisible. Elle est de retour dans la réalité.



*plans montés dans le film, image : Antoine Pirotte*



image : Antoine Pirotte

## b. le cadre de projection d'un passé

Dans mon projet, ma fenêtre inscrite dans une feuille de décor double peau fait lien entre intérieur et intérieur, entre réalité et fantasme. Ana revoit son passé à travers la fenêtre de sa nouvelle maison, un écran où elle projette ses désirs, ses regrets d'un passé révolu. Projection qu'elle veut franchir et revivre.

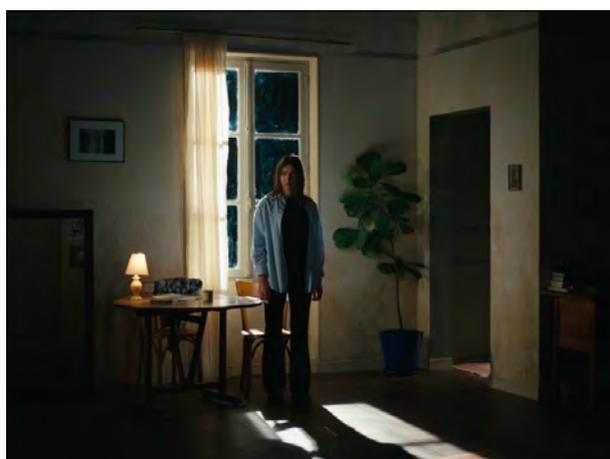


*Le soleil d'en face, mon TFE*

J'ai voulu expérimenter la projection numérique, comme médium littéral de projection de son désir. La fenêtre est alors comme un échappatoire. Au milieu de chacun des deux espaces, on cadre ce cadre qui souligne cette envie de départ, cette envie de repartir à peine entrée dans la pièce. A peine la maison B choisie, Ana regrette immédiatement sa maison A. Incapable de se projeter là où elle se trouve au présent, elle ne sait qu'hésiter, aspirée par sa fenêtre, elle n'arrive à exister nulle part.

Je projette aussi Ana dans son passé dans la séquence où elle perd pied sur sa réalité, et se voit elle-même dans un tableau. Je fais ici référence à cette scène de cauchemar dans le film *Twin Peaks* (1992) de David Lynch, lorsque la réalité se confond aux peurs de Laura Palmer. L'espace vide présenté frontalement ne révélant qu'un passage d'une porte, juste un papier peint et une lumière qui semble artificielle, où elle se voit elle-même dans une mise en abîme, sentant qu'elle se rapproche d'un danger de mort.

*Twin Peaks : Fire walk with me*, David Lynch - décors : Patricia Norris, image : Ron Garcia



*Le soleil d'en face*, mon TFE

C'est un surcadrage très littéral que je voulais expérimenter, par lequel Ana retourne dans sa maison A meublée, dans son état d'avant qu'elle ne déménage. Assise sur l'escalier de sa maison B, elle retrouve cette photo de sa maison A dans son carton. Mais ce n'est qu'un souvenir trompeur : derrière les vitres de la fenêtre la vue est obscurcie, le soleil n'est pas visible bien qu'il laisse une trace au sol. La réalité du temps la rattrape d'un coup, l'espace s'est détruit. Le papier peint fleuri s'est déchiré, laissant à nu les marques du temps dessous.



Francesca Woodman  
*Meshes of afternoon*, Maya Deren

### c. le cadre de la fuite d'une angoisse

Je prends mes pauses à la fenêtre pour détourner mon regard du mémoire, du TFE je veux être ailleurs, disparaître à l'extérieur de ma tête.

*Car c'est dans la fenêtre que réside toute espérance de lumière, de lever du soleil, d'horizon ; c'est dans la fenêtre que se logent les désirs et les aspirations.* Milena Jesenskà



32

Je regarde par ma fenêtre, la maison d'en face de chez moi a toujours les volets fermés. Elle ne vit pas, les ouvertures sont toujours closes. Pourtant à travers les grilles des volets peints en noir je vois de la lumière le soir à l'étage. Le lierre qui recouvre les murs la renferme encore plus. Je me demande qui vit dedans, je ne vois jamais personne y rentrer ni en sortir. J'ai n'ai vu que le portail électrique s'ouvrir quelquefois et se refermer aussitôt. Cette maison pourrait être joyeuse si ces cadres retrouvaient leur transparence, leur passage d'air et de lumière. Elle est belle mais si triste comme ça.

Il ne se passe rien alors je retourne travailler.

J'ai découvert les *Liminal spaces*, des photographies et vidéos de lieux vides qui provoquent l'angoisse et la peur. J'ai eu envie de créer cette sensation par mon décor de TFE que j'avais aussi imaginé assez vide, dépourvu de meubles à un moment de l'histoire.

Du latin *limen*, qui signifie le seuil, on peut définir la phase liminale par un rituel, où l'individu perd son ancien statut en attente d'en acquérir un nouveau. On définit aujourd'hui comme liminal, du mot anglais *liminal* qui se traduit par *frontière/bordure*, tout ce qui se situe dans l'entre deux.



*The Backrooms*- Kane Parsons

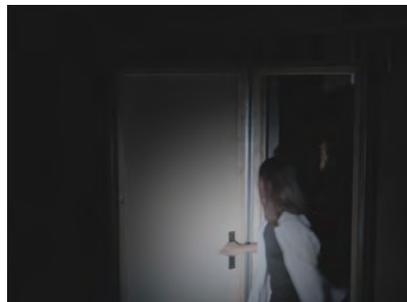
Sur le forum *4chan*, un internaute publie une photo d'un espace vide où la perspective révèle une profondeur inconnue dans l'image, qu'il décrit passerelle vers une autre réalité. Le film court *The Backrooms*- Kane Parsons met alors en scène ces mondes parallèles imaginaires en 2022 en réalisant un film qui reprend les espaces liminaux publiés. On est en point de vue subjectif dans cet espace sans fin, traversant des espaces connectés par l'intermédiaire de fenêtres, de creux, de portes, ou encore des escaliers.

Ces images ont l'intention d'inspirer le malaise, par un sentiment que les choses ne sont plus ce qu'elles ont été, et de l'inconnu de ce qu'il y aura après.

Ces espaces offrent une belle matière de réflexion sur la mise en espace possible de l'expression d'un labyrinthe de pensées oppressantes. J'ai pu m'inspirer des passages de portes, comme un passage d'un état à l'autre, qui amènent Ana vers la profondeur de l'inconnu.



*Le soleil d'en face, mon TFE*



*At Land, Maya Deren*

En effet, dans les dernières séquences de mon TFE le minimalisme est poussé à l'extrême : le décor s'efface presque entièrement. Il n'y a plus que le dessin du cadre des fenêtres qui plonge le personnage dans le noir de l'inconnu et de l'angoisse. Le décor de la maison A se brouille avec celui de la maison B. Les liens n'ont plus de logique, les allers-retours s'accélèrent dans l'obscurité.

Mais ces cadres de lumières dans le noir sont aussi ensuite une ouverture vers un espoir de respiration, et alors la pénombre devient le fond d'une image poétique. J'ai pu utiliser le fond vert pour projeter des images en mouvement par la fenêtre ; ce qui nous permettait de choisir (et de changer d'avis) pendant le montage. Le mouvement du train l'appelle et l'apaise, la vue s'ouvre sur le ciel.



*Le soleil d'en face, mon TFE*



*At Land, Maya Deren*

## **B. à la recherche d'un cadre**

### **a. cadrer avec le chef opérateur**

*L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière, disait Le Corbusier.*

Je parle d'image, car contrairement à la discipline de l'architecture d'où je viens, le décor n'existe pas sans le cadrage qu'on en fait avec la caméra. C'est le dialogue, si on a de la chance, ou en tout cas le croisement des deux départements de métiers – décor et image – qui créeront l'espace d'une histoire.

Quand j'ai rencontré Antoine Pirotte, le chef opérateur, j'ai été captivée par son sujet de mémoire qu'il était en train d'écrire. Il m'expliquait son obsession du motif du trou, qu'il a suivi instinctivement par un croisement de recherches et d'expérimentations dans son TFE. Ces surcadrages de fenêtres dans des tableaux clairs obscurs très contrastés ont énormément croisé mes idées de cadres, de fenêtres et ont motivé mon choix d'un film expérimental, comme un terrain d'expérimentations.



*recherches*

Nos recherches sont expérimentales. On parle surcadrage tout le temps, on en recherche partout. On cherche à surcadrer et diviser le plan. En trois parties ? En deux parties pour exprimer la dualité de Ana ? Ana d'ailleurs, est un palindrome qui fait sens.

On s'encadre, on se surcadre, on se surpasse.  
On s'égare parfois dans la profondeur de nos cadres.  
Mais on en tire toujours au moins une idée solide.

J'aime cadrer avec lui, il recadre mes idées, les resserre, les ouvre en plus grand. Ma grammaire s'enrichit de nos motifs croisés.

A la recherche de la lumière, cette photographie d'Alix Cléo Roubaud nous inspire. Je dessine ma fenêtre à partir de celle-ci, et c'est notre référence pour la lumière de la première séquence.



*Si quelque chose noir*, épreuve argentique, Alix Cléo Roubaud



dessins extrait du storyboard, *Le soleil d'en face*

Dans mon TFE, dans la séquence 3 et 4, j'ai placé du polyane blanc derrière les vitres pour créer l'inconnu derrière la vue de la fenêtre. Ana ne sait plus comment se projeter, une lumière blanche a remplacé la vision de son autre maison. Cette lumière blanche permet aussi de déréaliser l'espace, on ne sait plus où on est géographiquement non plus.

Comme les rideaux qui rendent la vue voilée dans *Persona*, qui matérialise le flou, le mystère de personnalité d'Elizabet qu'Alma aimerait bien déchiffrer, mais dans laquelle elle se perd elle-même. Le voile qui blanchi les ouvertures désancre aussi la géographie de l'endroit pour perdre et isoler les deux femmes. Dans mon projet, Ana ne sait plus vraiment où elle veut se projeter.

## b. démultiplier les cadres par le miroir

Le miroir est un moyen cadre intéressant à développer pour transformer, agrandir, dédoubler l'espace. Il peut ajouter un décor dans la même image, comme je l'ai fait dans la maison A, dans les premières séquences où une porte s'y reflète et prolonge l'espace. Il peut aussi isoler un personnage en le dédoublant, voir en démultipliant son reflet.



C'est une idée survenue lors de nos tests, le miroir sans tain, pour recréer ce dédoublement, pour troubler la vision de Ana.

La fenêtre dans laquelle elle regarde dès le début du film, lui donne sa direction. D'abord s'inscrit l'image de sa maison rêvée, ensuite celle de sa maison regrettée, puis, elle n'y voit plus qu'une lumière blanche à travers qui brouille toute vision, tout horizon. Quand l'indécision prend la place de la raison et que l'angoisse monte, ces fenêtres ne sont plus que des trous noirs où la lumière n'existe plus. La perte de repère totale finit par se matérialiser par la disparition de l'architecture, le cadre des fenêtres A et B n'existent plus, il n'y a plus que son reflet, sa propre angoisse démultipliée. Elle fait face à ce qui lui fait le plus peur, l'image d'elle-même.

33. *Camélia, un rêve plus long que la nuit*, Niki de Saint Phalle, 1976

34. *Un homme qui dort*

35. *essais photographiés*

36. *Le soleil d'en face*, mon TFE

### c. un cadre vers le soleil d'en face

Ana hésite à partir ou rester, comme j'ai pu le faire. Entre l'architecture et le décor, c'est ce doute qui m'a habitée. Le doute de l'architecture par la fenêtre du décor, quand je suis entrée à la Fémis après une semaine à peine entamée à L'école d'architecture de Belleville.

J'ai découvert un monde que je ne connaissais pas, mais qui m'attirait. Une hésitation en boucle. Partir ou rester ?

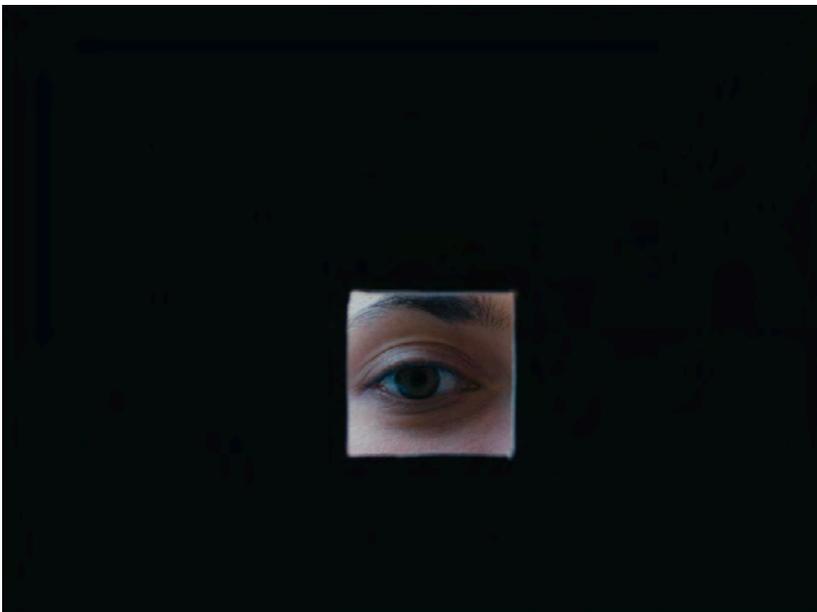
Qui de mieux placée alors pour suivre mon projet en tant que tutrice qu'Iris Morlat, diplômée de la Fémis l'an dernier, qui m'a aidée à rester, quand j'hésitais à quitter cette école, pour m'aider aujourd'hui à en sortir ?

Ana est indécise. Je l'ai rencontrée en première année, elle avait répondu à mon annonce pour mon casting des 44 films dans laquelle je cherchais deux comédiennes danseuses. Nous nous comprenions bien, je crois par nos ressemblances dans notre énergie et nos doutes.

Quand j'ai écrit le scénario pour un personnage féminin, j'ai assez vite pensé à elle, qui cherche, parfois aussi, un cadre dans lequel s'inscrire pour s'aider à choisir.



*Le soleil d'en face, mon TFE*



*Le soleil d'en face*, mon TFE

Dans la séquence finale, j'ai envie de lui promettre qu'elle va avancer. En ouvrant la dernière fenêtre sur son regard, qui se dirige pour la première fois vers l'intérieur, et pas sur un ailleurs. De surcadrer son regard qu'elle porte vers son intériorité, sur ce qu'elle veut vraiment, ce qu'elle est vraiment. Elle va de l'avant, par l'action, se libérer du poids du passé, sans l'oublier puisque la forme de la maison est là, elle en garde la trace. Le bois de cet archétype de la maison, c'était pour moi la page de tous les possibles, mais cette fois, sans angoisse du trop de choix car libérée, avec cette légèreté de ce matériau fin.

Elle laisse la ruine de ces constructions comme une trace, l'abandon d'un passé révolu pour avancer vers l'inconnu et ne plus avoir peur. Elle regarde vers *Le soleil d'en face*, le vrai.

C'est lors de mes recherches de films pour inspirer mon ce projet qu'on me parle d'*Un homme qui dort* de Goerges Perec et Bernard Queysanne, introduit plus haut dans le mémoire. Au premier visionnage, je suis absorbée, un peu même hypnotisée. Je note des fragments de texte, qui me parlent très fort.

Des sensations résonnent avec celles que j'ai voulu mettre en scène :

*Tu ne veux que durer  
Tu ne veux que l'attente et l'oubli  
Tu ne rejettes rien tu ne refuses rien  
Tu as cessé d'avancer*

*Les fissures du plafond dessinent un improbable labyrinthe*

*L'indifférence dissout le langage  
Brouille des signes  
Tu es patient et tu n'attends pas  
Tu es libre et tu ne choisis pas.  
Nulle hiérarchie, nulle préférence*

*Tu glisses tu te laisses couler*

Parfois, je me fige.. Je suis immobile, et moi aussi je cesse d'avancer.

*Tu es libre car tu ne choisis pas.*

*Comme un prisonnier, comme un fou dans une cellule, comme un rat dans le dédale cherchant l'issue. Tu parcours Paris en tout sens. Comme un affamé comme un messenger porteur d'une lettre sans adresse.*

J'ai rêvé souvent de n'avoir qu'un choix à suivre, simple. Ne plus réfléchir, qu'on me dise quoi faire, qu'on m'impose, qu'on me propose et que je ne dise que oui ou non. Ne pas choisir. Dans la série *Fleabag*, écrite et jouée par Phoebe Waller-Bridge, il y a une phrase me revient souvent en tête :

*Je veux que quelqu'un me dise quoi porter chaque matin. Je veux que quelqu'un me dise quoi manger, quoi aimer, quoi détester, pourquoi me mettre en colère, quoi écouter, quel groupe aimer, de quoi plaisanter, de quoi ne pas plaisanter. Je veux que quelqu'un me dise en quoi croire, pour qui voter, qui aimer, et comment le leur dire. Je pense juste que je veux que quelqu'un me dise comment vivre ma vie, Père, parce que jusqu'à présent, je pense que je me suis trompé.*

Je tombe aussi sur cette phrase, dans une interview qui évoque ses 10 mois de montage du film *Anatomie d'une chute*.

*Comment avez-vous su que c'était fini ?  
Parce qu'on m'y a contrainte. Sinon je serai toujours dessus! (rires). Mais chez moi, c'est le cas pour tout. Les histoires d'amour, les interviews, je ne sais pas finir les choses !* <sup>37</sup>

Justine Triet non plus ne sait pas arrêter les choses, alors tout va bien.

37. Le 25/05/2024 Thierry Cheze, pour Première, numéro 543

Il m'a fallu me battre tous les jours pour me convaincre que j'allais trouver des réponses à toutes mes questions. Que j'allais réussir à trier dans mes références, hiérarchiser mes idées, légitimer mes pensées. Laisser des pistes de côté. Et puis tout a réussi à reconnecter. A force de chercher, chercher je le croyais sans trouver, tout est sorti de terre car tout était là.

La genèse du projet, la maison : emblème de l'architecture, sujet dont j'avais profondément le désir de traiter.

Le choix, de l'architecture.

La fenêtre, le cadre que je cherche, mon manque de cadre. Mes yeux hors-cadre, autour des choses ou dans leur détail, en dehors parfois.

Les travaux, le chantier : mon sujet de dossier d'enquête qui m'a ouvert la porte de la Fémis.

L'indécision, qui m'a accompagnée du début à la fin, sur tous les points. .

Comme en première année, Iris est arrivée et elle m'a aidé à avancer, retenant ma structure pour qu'elle ne s'effondre pas.

Dans nos échanges pour la réflexion du décor, pour ne pas revenir en arrière. Je choisis, j'avance et elle me dit,

*Tu tiens ton cadre.*

*Ne pas retourner dans la maison A  
Reconstruire dans l'autre espace  
S'élever par l'escalier  
Faire du porte à porte  
Et en refermer certaines  
En ouvrir une qui débouche  
Sur le soleil  
Le vrai  
Avec quelques reflets de celui d'en face si tu veux  
Toujours là à titiller <sup>39</sup>*



38. *Boxes*, Jane Birkin, 2007

39. *message poétique d'encouragement*, Cédric Le Guen

# Conclusion

Finalement, le motif de la fenêtre dessine une infinité de sens et de sensations, jouant constamment de l'opposition de l'ombre et de la lumière. Qu'elle s'ouvre en grand ou qu'elle voile la vue qu'elle pourrait offrir, ce cadre fait partie du langage de nos architectures. Il rythme nos façades et attire notre regard autant de l'extérieur que de l'intérieur. Dans les images que l'on fabrique dans la photographie ou au cinéma, ce surcadrage nous attire et nous questionne d'autant plus sur le mystère qu'il renvoie. Son motif crée un cadre qui éclaire certes, mais qui ouvre surtout vers une profondeur infinie.

Au fil des recherches, cet élément d'architecture qui s'est retrouvée à éclairer beaucoup la solitude au cinéma. Une solitude qui se met en scène par le regard d'un personnage, qui traverse ce cadre qu'il envie de rouvrir, de regarder à nouveau. Coincé à l'intérieur de lui-même, la fenêtre devient le tableau du fantasme d'un ailleurs dans lequel il voudrait plonger. La fenêtre d'un échappatoire infranchissable, qui n'oblige qu'en fait, comme j'ai voulu le provoquer dans mon TFE, qu'à se regarder soi et se confronter à son reflet. Elle est ainsi une ouverture, vers la profondeur de l'âme qui s'y trouve hors-champ, qui paraît se trouver en nous-même.

Le besoin de cadre, ma fascination pour ces lignes droites, ces perspectives qui se joignent en un point parfaitement défini, elles savent où elles vont. C'est peut-être ça qui me fascine, je les admire pour leur direction qui ne fléchit pas, qui n'hésite pas. Ce cadre je le cherche depuis que je fais de la photo. Toujours ces lignes, ces cadres, ces surcadrages.

La conception de ce mémoire et du TFE m'a inéluctablement contrainte à trier mes envies. Mais plus j'ai resserré, plus mon sujet s'est précisé, et plus j'ai eu l'impression de faire aboutir mes idées. Finalement, choisir, surcadrer, m'a fait progresser. La déambulation à travers ces fenêtres a enrichi mon rapport à l'espace dans sa force narrative, en expérimentant des plans séquences silencieux, où le décor parle plus que le personnage.

Notre corps mouvant et organique demande paradoxalement la rigidité de structures architecturales, l'encadrant en son sein. Les cadres de l'architecture nous sont essentiels. Mais on peut regarder plus loin dans ce cadre, comme dans une ouverture de soi. De notre fenêtre, on ne peut s'empêcher de regarder les autres, regarder ce qu'ils regardent. Depuis l'obscurité, ne cherche-t-on pas toujours une lumière pour nous guider ?



# Filmographie :

ANDERSSON Roy, *Nous les vivants*, 2007

BERGMAN Ingar, *Persona*, 1966

BERTOLUCCI Bernardo, *The Dreamers*, 2003

COEN Joel, *The Tragedy of Macbeth*, 2021

COPPOLA Sofia, *Lost in translation*, 2003

DEREN Maya, *Meshes of afternoon*, court métrage, 1944

ERICE Victor, *L'Esprit de la ruche*, 1973

GAN Bi, *A short story*, 2022

HITCHCOK Alfred, *Fenêtre sur cour*, 1954

LYNCH David, *Eraserhead*, 1977

LYNCH David, *Lost Highway*, 1997

LYNCH David, *Twin Peaks* 1991, film et série

PEREC Georges et QUEYSANNE Pierre, *L'homme qui dort*, 1974

SCOTT Fred, *Being a Human Person*, 2020, Documentaire

TATI Jacques, *Playtime*, 1967

TATI Jacques, *Mon Oncle*, 1958

SULEIMAN Elia, *Intervention Divine*, 2002

SULEIMAN Elia, *The time That Remains*, 2009

# Bibliographie :

PEREC Georges, *Un homme qui dort*, Éditions Denoël, 1967

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974

SIMOND Clothilde et PAVIOL Sophie, *Cinéma et architecture ; La relève de l'art*, éditions Aléas, 2009

PUAUX Françoise, *Architecture, décor et cinéma*, Editions du Cerf-Corlet et de la collection cinémAction, 2008

BERTHOME Jean Pierre, *Le décor de film*, 2023

AILLAUD Emile, *Désordre apparent - Ordre caché*, éditions Fayard, 1975

MATTA-CLARK Gordon, *Open house*, Sophie Costes, Thierry Davila, Lydia Yee, MAMCO, 2020

DEREN Maya, *écrits sur l'art et le cinéma*, Editions Paris expérimental, 2004

LEITHER Saul, *Photo poche*, Actes Sud Editions, 2023

JACOBS Stevens, *The Wrong House of Alfred Hitchcock*, Editions 010, 2007

RAHM Philippe, *Histoire Naturelle de l'Architecture*, Livre d'exposition Pavillon de l'Arsenal, 2020

*Les sens de la maison (n°2)*, Revue Sensibilités, Editions Anamosa, 2017

FAYOLLE Marion, *La maison Nue*, bande dessinée, 2022 - illustrations en promenade dans les pages

# Vidéos :

*liminal spaces*, Arte - <https://www.arte.tv/fr/videos/110955-016-A/gymnastique/>

*La Fenêtre au cinéma*, Blow up, Arte - <https://www.youtube.com/watch?v=aHZ5AYVJjys>

# Surcadrages annexes

## L'ESPACE (SUITE ET FIN)

*J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources :*

*Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts..*

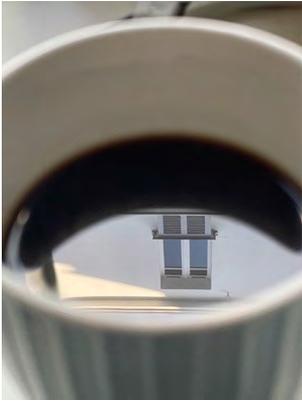
*De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.*

*Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : « Ici, on consulte le Bottin » et « Casse-croûte à toute beure ».<sup>40</sup>*

40. *Espèces d'Espaces*, Georges Perec, p. 167



## Surcadrer le quotidien, pour se souvenir



Photographies personnelles, Iphone, 2023 - 2024



## **Je remercie**

Mes parents, qui ont toujours maintenu la fenêtre ouverte,  
Mon frère, ma sœur qui l'ont traversée avec moi,  
Inès Guelfucci et Zoé Spahis qui l'ont désembuée,  
Luisa Lebrao Sendra, qui l'a partagée sous notre toit,  
Cédric Le Guen, Tifenn Lemarchand, Nadhir Bouslama, qui l'ont regardée avec moi  
Iris Morlat, Antoine Pirotte, qui l'ont recadrée  
Philippe Pengrech, qui en a construit le châssis.

Anne Seibel et Nicolas de Boiscuillé,  
Claude Doare et Simon Ranson,  
Barbara Turquier, Tania Press, Stéphanie Pouech,  
Et tous les gardiens qui m'ont ouvert, eux, les portes de la Fémis.