Quentin Lacombe

Image 2021

Mémoire de fin d'études

De la caméra au corps, du corps au paysage : esthétiques d'une relation au monde

Sous la direction de Sabine Lancelin, Bruno Delbonnel et Mathieu Giombini

LA FÉMIS

Je souhaite remercier ceux qui m'ont accompagné au cours de la rédaction de ce mémoire et de cette dernière année d'études.

Mes camarades d'image notamment : Claire, Lucas, Elise, Louise et Nader pour ces quatres belles années.
Sabine Lancelin, Bruno Delbonnel, Mathieu Giombini et Pierre-William Glenn pour leur accompagnement et leurs conseils durant ce parcours.

Pascal Martin et Jean-Yves le Poulain pour leur enthousiasme, leur savoir et leurs réponses.
Kola Rousseau et Emilien Houguet pour leurs idées.
Balthazar Piroddi pour avoir été là.

Claire, Etienne, Charlotte, Simon et Justine Lacombe pour leur lecture et leurs conseils, eux qui partagent le rapport au paysage décrit dans ces lignes.

Naomi, pour beaucoup.

1

qui donc voudrait

sentir sur la peau de ses yeux

autre chose que le vide du monde[2]

1 Guillaume Nicloux, *Valley of Love*, photo Cristophe Offenstein, 2015

2 Bernard Noël, *La Chute des temps,* Gallimard, 1993

Introduction

Longtemps, en montagne, j'ai buté sur une question photographique toute simple : comment saisir ce qui, dans ce paysage qui s'étend sous mes yeux, me touche si profondément ?

Je croyais qu'il fallait réussir à tout voir, à tout saisir. Alors, les premières pistes de réponses que j'ai tenté d'explorer – à savoir celles de la focale courte, du capteur chaque fois plus grand, du soleil à l'horizon qui creuse les ombres – me menaient presque toujours à l'écueil de la carte postale, ou au mieux du spectaculaire. En étudiant les films dans lesquels la représentation de la montagne m'a touchée, j'ai peu à peu commencé à cerner comment le traitement du paysage sous-tendait à une vision, à une pensée du rapport que l'homme entretient avec son environnement, et comment les opérateurs et les cinéastes parvenaient à incarner cette pensées dans leurs images à travers la prise de vue. Dans le *Revenant* d'Alejandro Iñárritu par exemple, le paysage est montrée d'en bas, en très courte focale et est donc rejeté très loin du personnage. Il montre une nature menaçante, dont le personnage doit parvenir à s'émanciper, à s'extraire, ou qu'il doit dominer. Cette vision correspondrait sûrement à l'expérience que peuvent avoir certains alpinistes, or la randonnée nous apprend autre chose de la montagne.

Cet autre rapport au paysage, que je trouvais chez Michael Cimino ou Chen Kaige par exemple, était celui d'une montagne vécue comme refuge, et correspondait la plupart du temps à une intégration beaucoup plus forte des personnages dans les paysages, et à des mises en image qui, au lieu de se rapprocher du comédien pour en éloigner le décor, au contraire s'éloignaient du comédien afin de l'inscrire dans son environnement. J'ai commencé à voir comment, chaque fois qu'une véritable vision du monde traversait un film situé dans ce type de décor, la représentation du paysage travaillait très précisément le rapport du personnage au paysage.

La question que j'ai souhaité me poser avec ce mémoire est donc la suivante : c*omment la mise en relation des personnages et des paysages dans les cadres permet-elle aux cinéastes d'exprimer un regard singulier sur le monde ?*

La crise écologique que nous traversons est au fond celle d'une certaine pensée de la place de l'homme dans le monde, c'est donc une crise des imaginaires. En cela, le cinéma acquiert une responsabilité de premier plan, et il me semble crucial pour un opérateur de comprendre ce qu'impliquent des choix de hauteur caméra ou de focale lorsque l'on filme un personnage dans un paysage. J'étudierai ici un corpus de films traitant principalement de lieux relativement iconiques comme la montagne et le désert notamment. La recherche s'ouvrira ensuite sur d'autres paysages plus quotidiens que certains cinéastes ont pleinement intégrés à leurs mises en scènes. Chaque fois, je tacherai de comprendre les idées qui sous-tendent la représentation du paysage afin d'étudier les choix de prise de vue qui ont permis de les traduire en images.

Une première partie sera consacrée à une recherche portant sur la naissance de la notion de paysage dans l'histoire des idées et dans celle de l'Art (en Occident, puis en Chine) et sur la manière dont les techniques cinématographiques permettent ou non de se positionner dans cet héritage. Dans une seconde partie, je proposerai d'étudier différentes esthétiques de la représentation du lien personnage-paysage au cinéma, et dans des propositions de plus en plus radicales. Nous partirons de la montagne pour aller vers l'épure du désert, et nous finirons dans des paysages a priori moins chargés de sens, mais que des grands cinéastes ont su investir de propositions radicales. Cette trajectoire sera également celle d'une image de plus en plus épurée, et dans laquelle le corps se fondra de plus en plus dans l'aplat du paysage.

Sommaire

A. Des Histoires de l'Art aux techniques cinématographiques

I. Naissance du paysage à la Renaissance : Humanisme et perspective

a. Le premier paysage Européen.., p.12

b. ... Et ses héritiers, p.16

II. La perspective dans la peinture chinoise, vers une esthétique de l'aplat

a. En Chine, paysage se dit "Shanshui", ou « les eaux de la montagne », p.22

b. Le Yijing ou l'art comme interface directe entre sujet et objet, p.26

III. Représentation du paysage au cinéma : les outils de l'opérateur

a. La focale, première composante de l'échelle de plan, p.32

b. La distance de prise de vue comme seconde composante, p.34

c. Autres outils : ratios, lumières, repérages, p.39

B. De la caméra au corps, du corps au paysage :

I. La montagne, espace du sacré et du sublime

a. L'héritage du Yijing dans le cinéma de Chen Kaige, p.49

b. Horizontalité : les montagnes sublimes de Michael Cimino, p.54

c. Verticalité : Werner Herzog, quitter le domaine du sacré, p.59

II. Propositions de représentation du désert : géopolitique et métaphore

a. Le paysage comme géopolitique dans les cadres de John Ford, p.66

b. Travellings et longues focales – le temps du désert dans Gerry, p.73

III. Autres paysages : radicalité des aplats

a. La Nuit, *Le jardin d'Antonioni : caméra en hauteur*, p.82

b. Kurosawa, Rêves : *l'espace du rêve est plat*, p.89

C. Conclusion , p.100

D. Filmographie – Bibliographie – Sites internet, p.105

A/ Des Histoires de l'Art aux techniques cinématographiques

I. La Renaissance en Occident : Humanisme et paysages

1

1 Jan van Eyck, *La Vierge du chancelier Rodin*, vers 1436, Musée du Louvre, Paris

« La notion de paysage n'apparaît en Europe qu'au XVIe siècle, c'est-à-dire au début des temps modernes. C'est là plus qu'une coïncidence : il y a en effet un lien organique entre le regard que les Européens allaient désormais porter sur le monde, et la manière dont leur civilisation, petit à petit, allait le transformer. [...] Dans l'alternative moderne, le monde physique n'est pas le monde phénoménal. Le premier, c'est le monde où la planète Terre tourne autour de l'étoile Soleil ; le second, celui où le soleil tourne d'un horizon à l'autre, sur la terre ou sur la mer. Ce n'est que dans le second qu'il peut y avoir paysage ; mais le paysage n'est pas la vérité des choses. »[2]

2 Augustin Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995

a. Le premier paysage Européen

Étudier la représentation du paysage dans l'Histoire de l'Art ne peut se faire sans poser des questions relatives à une certaine histoire des idées – en l'occurrence celle de la place de l'Homme dans le monde, de son lien avec ce que la modernité a qualifié de « nature ». C'est la tâche qu'entreprend Augustin Berque, géographe et philosophe, dans son essai *Les raisons du paysage , de la Chine antique aux environnements de synthèse* (Hazan, 1995). Prenant le relais d'Erwin Panofsky[3] puis Alain Roger[4], il tâche d'étudier le phénomène de l'apparition du paysage (en temps que concept, à la fois dans le langage et dans la représentation artistique) dans le cadre de ce qu'il définit comme *le paradigme occidental moderne classique*[5] :

> « Pour le réduire à un principe, il s'agit de la découverte du monde physique en tant que tel ; autrement dit, le monde de la chose en soi, découplée de la subjectivité humaine. Cette découverte révolutionnaire, qui allait engendrer les sciences et les techniques modernes, introduisait du même pas une fracture inouïe dans l'histoire de l'humanité : désormais, le monde physique - celui de la réalité intrinsèque des choses était posé indépendamment du monde phénoménal - celui de la réalité de ces mêmes choses pour l'homme. »[6]

Dans ce contexte de basculement idéologique, l'esthétique naissante de

3 Erwin Panofsky, *L'histoire de la théorie des proportions humaines*, in *L'oeuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969

4 Alain Roger, *Le paysage occidental, rétrospective et prospective* , in Le débat, n°' 65, mai-août 1991

5 Berque, art.cit.

6 Ibid.

la représentation du paysage ne pouvait être qu'une esthétique de la séparation de la figure et du fond, et plus encore, à la frontière de la toile, du sujet et de l'objet. L'invention de la perspective, en quantifiant (donc en objectivisant) rigoureusement cette séparation, répondait donc parfaitement au problème plastique que posait aux artistes ce nouvel ordre d'idées. Il y aurait donc erreur à considérer l'arrivée du système perspectif linéaire comme un simple progrès technique, qu'il soit scientifique ou artistique : c'est tout un mode de pensée du lien homme/monde qu'il embarque avec lui, et qui va imprégner l'ensemble de la création artistique au moins jusqu'au XXe siècle. Mais revenons à Berque et à la naissance du paysage :

> « Quoi qu'il en soit, le paysage apparaît dans la peinture européenne vers 1420, en Flandre, littéralement par la fenêtre. Dans cette « veduta intérieure au tableau » - par exemple celle qui ouvre sur une ville, au fond de La Madone à l'écran d'osier, de Robert Campin, le Maître de Flémalle »[7]

Berque va suivre l'interprétation d'Alain Roger, qui voit ici « *tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction - extraire le monde profane de la scène sacrée - est, en réalité, une addition : le "age"s'ajoutant au pays »*[8].

7 Berque, art.cit

8 Alain Roger, « Le paysage occidental, rétrospective et prospective », Le débat, n°' 65, mai-août 1991

9

Prenons un instant pour étudier la manière dont cette image se compose : on pourrait qualifier le lien qui s'y tisse entre corps et paysage de *relation figure/contrepoint*. En effet, au sein d'une structure d'image définie par des masses relativement sombres (le décor tout de bois, marbre noir, et damier peu brillant), les corps de la Madone et de l'Enfant, peaux claires – et éclairées – au contact du brillant de la robe, viennent répondre à la plage, claire elle aussi, du paysage situé derrière la fenêtre. Le rapport entre les proportions de ces deux masses lumineuses ainsi que leur disposition dans le cadre fait de leur relation la tension qui à la fois tient l'équilibre de la composition et y génère un mouvement, une ligne de fuite. Ligne soulignée d'ailleurs par l'orientation du livre (autre masse claire et sujet de l'image) ainsi que celle des motifs du damier, connu pour être le premier « truc » mis au service de l'instauration de la perspective linéaire. Cette relation, qui tient à elle seule toute l'image, repose donc par essence sur une séparation – une mise en tension, entre le sujet, représentation du sacré abritée dans l'espace domestiqué de l'intérieur, et le monde extérieur, objet profane privé de sens et donc exempt de toute projection de la subjectivité de l'artiste.

9 Robert Campin, *La Madone à l'écran d'osier*, 1425-1430, National Gallery, Londres

Reprenons le fil de l'apparition du paysage. Berque continue :

« Ce basculement ne s'est produit que dans le courant du XVe siècle. Il suppose deux conditions. La première est ce qu'on peut appeler avec Alain Roger la ''*laïcisation* '' des éléments du paysage, lesquels vont acquérir l'unité d'une configuration intrinsèque, alors qu'auparavant ''soumis à la scène biblique, ils n'étaient que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré, un templum qui, seul, leur conférait une unité. C'est pourquoi, au Moyen Âge, la représentation naturaliste n'offre aucun intérêt : elle risquerait de nuire à la fonction édifiant de l'œuvre[10] ''. [...]

La seconde condition a été l'invention de la perspective linéaire, que les Florentins appelèrent costruzione legittima. Depuis la thèse classique d'Erwin Panofsky[11], on sait que celle-ci a été la ''forme symbolique de l'émergence du sujet individuel moderne. Celui-ci, ''toisant la chose'', a ordonné sous son regard un monde désormais réduit à une collection d'objets descriptibles, mesurables et manipulables, vidés en principe de toute subjectivité. C'est ce que les philosophes appellent le ''retrait du sujet'' ; et ce retrait, ce recul, c'est ce que la perspective a symbolisé, avec

10 Roger, art.cit.

11 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975 (1924)

ses profondeurs illusoires et son point de fuite - la fuite réciproque du sujet et de l'objet dans les deux mondes incompatibles de l'alternative moderne. »[12]

12 Berque, art.cit.

b. … Et ses héritiers

Près d'un siècle après *La Madone à l'écran d'osier*, les artistes du Cinquecento ont abattu un certain nombres de frontières. Comme on le voit ici avec ces deux scènes du Titien et de Giorgione (voir reproductions ci-dessous), les sujets profanes ou allégoriques commencent à émerger : soutenue par les Médicis, la révolution artistique de la Renaissance bat son plein. On voit bien cependant comment la cosmologie décrite par Roger et Berque continue de déterminer la représentation de l'espace et du paysage : l'image est toujours composée selon une logique de séparation entre scène et fond, et dans laquelle la perspective se fait la garante d'une forme d'objectivité du paysage, dont les élements acquierent au mieux une valeur symbolique (la colonne et l'éclair chez Giorgione, typiquement). Notez chez ce dernier l'utilisation de l'axe de la rivière et du chemin (parallèles) comme ligne de fuite, et chez Titien le point de vue bas qui permet d'utiliser la succession des vallons afin de séparer avant-plan et arrière-plan. Il est intéressant à ce titre de constater à quel point dans les deux cas, la direction de la lumière est ajustée dans le but de travailler cette séparation des différentes couches de l'image.

13 14

13 (à gauche) : Titien, *Concert champêtre*, vers 1509, Musée du Louvre, Paris

14 (à droite) : Giorgione, *La tempête*, vers 1505, Galerie de l'Académie, Venise

Il faudrait continuer l'analyse, et étudier ce que les siècles suivants nous apprennent de l'évolution de la renaissance : au XVIIe le paysage arcadien en Italie et le paysage classique en France, l'apparition d'une forme de réalisme plus poussée au XVIIIe, puis le paysage romantique au XIXe, mais cela ne me semble pas nécessaire au cadre de cette étude. En effet, toutes ces représentations héritent de cette esthétique de la séparation du sujet et de l'objet, de « la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, ce monde objectifié dont – au prix d'un décentrement à la fois cosmologique et ontologique – s'est abstraite la conscience du sujet »[15], et les artistes composent leurs spatialités selon des variations de ce principe fondateur. [16]

Le mémoire de Théo Sizun (Fémis, promotion 2019)[17] étudie en détail l'héritage que le cinéma tire de cette représentation de la profondeur. En ce qui concerne le paysage, je crois qu'elle trouve son extrême dans l'utilisation chez Inarritu des très courtes focales et du capteur 65mm[18] dans *The Revenant*. En travaillant toujours plus près du comédien, sa caméra opère une mise à distance extrême du paysage, qui devient cette nature objectivée et menaçante au milieu de laquelle le personnage doit parvenir à survivre. Au vu de l'histoire traitée par le film (un trappeur, laissé pour mort par ses compagnons après avoir été attaqué par un ours, retrouve l'usage de son corps et entre dans une quête de vengeance au cours de laquelle il devra s'extirper d'une nature hostile), le procédé peut faire sens. Néanmoins ce regard que porte Inarritu sur le paysage, et donc sur l'idée de nature ou de sauvage, constitue précisément l'antithèse de l'esthétique cinématographique que je cherche à étudier ici.

15 Berque, art.cit.

16 Il faut néanmoins citer le cas particulier du paysage flamand, qui, avec le concept de « paysage-monde », déborde quelque peu le cadre de ce grand principe moderne. Voir les toiles de Joachim Patinir ou Pieter Brueghel l'ancien.

17 Théo Sizun, *La profondeur de l'image cinématographique : étude du rapport figure / espace*, La Fémis, 2019

18 Alejandro Inarritu, *The revenant*, photo Emmanuel Lubezki, 2015

19

Berque nous propose une autre piste, qui, loin des décors du *Revenant*, nous emmène précisément à l'autre bout du monde. Selon lui en effet, dans l'art Chinois le paysage « s'*ingénie au contraire à attirer l'oeil de l'observateur dans la représentation, et donc à ne pas abstraire le sujet de l'objet* ».[20] En passant par la linguistique, il émet une intuition qui semble nous mettre sur des rails prometteurs :

> « En Europe, à la différence de la Chine, les représentations picturales du paysage ont précédé sa représentation verbale. Ce n'est que vers la fin du XVe siècle qu'apparaît le néerlandais landskap. Dans les décennies suivantes se répandent les termes formés sur le même modèle dans les autres langues germaniques (landschap, Landschaft, landscape ...) où la structure du mot exprime l'idée de « configuration du terrain » -, ou sur un modèle un peu différent dans les langues latines (paesaggio, paysage (1549), paesaje ...) - où le

19 Alejandro Inarritu, *The revenant*, photo Emmanuel Lubezki, 2015

20 Berque, art.cit.

suffixe ajouté à « pays » exprime l'idée d'un ensemble, appréhendé d'un seul regard.

Les autres langues européennes suivront des schémas assez voisins, ou bien emprunteront les mêmes termes. Le russe, par exemple, a introduit à la fois paysage et Landschaft. Ces mots sont donc apparus en littérature pour désigner quelque chose que la peinture avait auparavant découvert. Pareil retard n'est pas indifférent, si l'on a en tête le « logocentrisme » de l'Occident. Il pourrait en effet signifier que la raison européenne a eu quelque réticence à reconnaître cette réalité : le (tableau de) paysage, qui néanmoins s'imposait aux sens. Et si ce fut le contraire en Chine, cela n'est sans doute pas étranger au fait que la raison y est restée paysagère, plutôt que physicienne. »

II. La perspective dans la peinture chinoise, vers une esthétique de l'aplat

21

« Émotion incorporée au paysage,

Paysage en germe dans l'émotion. »[22]

21 Shi Tao, *Bruit d'orage au loin*, 1642-1707

22 « Jing zhong qing, qing zhong jing », Wang Fuzhi (1619-1692), dans Qung Shihua, Shangai, 1978

a. En Chine, paysage se dit "Shanshui", ou « les eaux de la montagne »

C'est en effet le premier mot apparu dans la littérature Chinoise pour désigner un équivalent de ce que notre terme de paysage décrit, à savoir "la partie d'un pays que la nature présente à un observateur"[23]. Les termes de Shan et de Shui désignent respectivement la montagne, et le cours d'eau. Utilisés conjointement, ils signifient "les eaux de la montagne". Dans un article dédié à ce sujet[24], Berque étudie les conditions dans lesquelles *Shanshui* acquiert la signification de paysage :

> « Sous les Han (-206/220), les Trois Royaumes (220/265) et jusqu'au début des Six Dynasties, shanshui reste d'usage peu fréquent, et dans la majorité des cas il a ce sens : *les eaux de la montagne*. Katô remarque en outre qu'il n'est pas employé dans la poésie, preuve qu'il n'a pas de connotation esthétique. [...]
>
> En poésie, la première occurrence de shanshui est due à Zuo Si (250 - 305), qui vivait sous les Jin de l'Ouest. Le mot se trouve dans le premier de ses Deux poèmes de l'invitation faite à l'ermite. Pareil thème est classique dans la poésie chinoise : un mandarin, qui a choisi de se retirer loin de la ville et du pouvoir, est prié par celui-ci de revenir, car ses grandes vertus sont nécessaires au royaume. C'est pour Zuo Si l'occasion de décrire le lieu de cette retraite en pleine nature.

23 Dictionnaire Le Robert

24 *Des eaux de la montagne au paysage (la naissance du concept de paysage en Chine)*, Augustin Berque, EHESS, 2012

Pas besoin de fil ni de bambou
Les eaux de la montagne ont un son pur

Où, manifestement, shanshui désigne un torrent montagnard, mais où aussi, non moins manifestement, ce mot est chargé d'une valeur esthétique positive, de même que tout l'environnement décrit par le reste du poème.»

On voit ici comment le terme se charge peu à peu d'une *valeur esthétique positive*[25]. En 353, le *Banquet du pavillon des orchidées*, au cours duquel les convives ont été invités à composer chacun un distique portant sur la nature, lègue à la culture chinoise un recueil dans lequel le terme de Shanshui est à maintes reprises utilisé au sens de paysage, tel que dans ces poèmes de Wang Huizi et Sun Tong :

散懷山水	San huai shanshui	Distrayant mon cœur dans le paysage
蕭然忘羈	Xiaoran wang ji	À moi-même absent, j'oublie mon licou[26]

地主觀山水	Dizhu guan shanshui	Le maître de céans scrute le paysage
仰尋幽人踪	Yang xun you ren zong	Vers les hauteurs cherchant traces d'anachorètes

25 Berque, art.cit
26 Les obligations mondaines

En peinture, le Shanshui s'incarne dans des compositions le plus souvent verticales, et dans lesquelles la représentation de la profondeur est opérée à l'aide d'une succession de couches fortement rapprochées les unes des autres (voir dans la reproduction page suivante comment les pics successifs grandissent en s'éloignant au lieu de se rapprocher).

27

27 Jing Hao, *Vue du Mont Lushan*, vers 900, rouleau en hauteur, Taipei, Nat. Palace Mus. *Note : dans un ratio de cinéma, il faudrait un long panoramique vertical si l'on souhaitait poser un tel regard sur une montagne (voir chapitre «Verticalité ou horizontalité : le choix du ratio en montagne»)*

Notons également le point de vue situé très en hauteur, qui permet au regard de passer au-dessus des barrières visuelles d'une colline ou d'un pic pour atteindre le relief suivant. Les deux maisons situées l'une tout à fait à gauche, l'autre en bas de la composition, seuls éléments anthropisés, sont, elles, obstruées d'arbres et de rochers. Elles ne sont par ailleurs pas représentées sur un éventuel premier plan, mais bien intégrées au reste du décor, qui devient bel et bien le sujet de l'oeuvre. Le paysage n'est pas dérobé à notre regard : il lui est accessible, tout proche, et se constitue de cette succession de strates mises en aplat. Et surtout : aucune ligne de fuite, aucun horizon (occulté par les brumes et les sommets) ne vient mettre à distance le paysage de l'observateur.

b. Le Yijing : *l'art comme interface immédiate entre l'homme et le monde*

Essayons de comprendre le rapport au monde qui a pu donner naissance à ce mode de représentation du paysage. Chantal Chen[28], Sinologue et traductrice, propose une piste de réponse à travers l'étude du terme *Yijing*, qui désigne l'un des ouvrages les plus importants de la culture Chinoise et occupe une place fondamentale dans l'histoire de la pensée en Chine. Il s'agit d'un traité de Cosmologie dans lequel la compréhension du monde se fait au travers de l'observation des changements de la matière plutôt que par la recherche de causes et de conséquences.

> « Conscience (*Yi*, disposition de la conscience subjective) ou émotion (*qing*), paysage (*jing* ou *xiang*, le monde objectif et ses figurations), voici que se trouvent rapprochées, en un raccourci dialectique, deux notions qui ont souvent été tenues pour antagonistes en Occident.
> Yijing, vision/espace poétique - dans l'espace réduit du poème, ou du tableau, se rejoue, avec la même intensité, l'enjeu existentiel qui fut celui du sujet devant l'univers [...] »

Emotion et monde objectif liés par le langage. Repensons au poème de Wang Fuzhi, cité en ouverture de ce chapitre (p22) : l'émotion et le paysage ne naissent pas l'un par l'autre selon une logique de causalité, mais bel et bien dans un même mouvement de complémentarité. Marcel Granet, sinologue également, résume ce mode de pensée : *au lieu de constater des successions de phénomènes, les*

28 Chantal Chen, *Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine.*, In : ExtrêmeOrient, Extrême-Occident, 1983, n°3.

Chinois enregistrent des alternances d'aspects. Si deux aspects leur apparaissent liés, ce n'est pas à la façon d'une cause et d'un effet : ils leur semblent appariés comme le sont l'endroit et l'envers, [...] comme l'écho et le son, ou, encore, l'ombre et la lumière.

Ces deux concepts, liés à la subjectivité de l'observateur d'une part (Yi) et à celle du monde extérieur observé d'autre part (Jing), sont donc vécus comme deux éléments complémentaires, liés et mutuellement dépendants. Plus encore, l'enjeu de la création artistique (et de la méditation) sera d'évacuer tous les éléments parasites qui perturbent leur relation :

> « Aucun obstacle ne vient plus entraver cette vision directe de l'objet par le sujet, du sujet par l'objet : sujet et objet, solidaires comme le sont les deux faces d'une pièce de monnaie, ne peuvent exister l'un sans l'autre. »[29]

Et en poésie :

> « *Je lève les yeux vers le charme des monts,*
> *Intuition: ce sont eux qui me regardent,*
> *Émotion et paysage*
> *Se rejoignent.* » [30]

La conséquence dans la représentation du paysage en peinture sera donc double : on travaillera à la fois une réduction de la distance entre l'observateur et l'espace représenté (par l'utilisation d'un point de vue en hauteur et d'un travail de rapprochement des couches successives), mais également une intégration des corps dans le paysage.

29 Chantal Chen, art.cit.
30 Xin Qfli (1140-1207), He xinlang, Quan Song ci, Traduction de P. Ryckmans dans Revue d'esthétique, 1983, n° 5

31

Ainsi, près de 700 ans après le rouleau étudié en page 25 le travail du peintre Shi Tao (également poète et paysagiste) présente un travail d'espace très similaire : point de vue en hauteur, pics émergeant des brumes (les eaux de la montagne), et mise en aplat du paysage par une succession et un rapprochement des différentes strates qui le constituent. Remarquons également la manière dont, ici aussi, l'édifice anthropisé est masqué par le motif des arbres, plaçant ainsi l'élément dans l'espace du paysage et non dans un éventuel avant-plan.

Mais ce qui retient mon attention ici, c'est la délicatesse avec laquelle la présence d'un personnage est traitée : de très subtiles lignes en ébauchent la silhouette, cheminant sur un sentier qui semble devoir en progressant devenir la montagne elle-même. En ce qui concerne la relation du corps au paysage, cette toute petite silhouette nous place bien loin des corps mis en scène dans les avants-plans de Giorgione, Titien ou Fran Angelico.

31 Shi Tao, *Sur le Mont Huang Shang*, XVIIe siècle

Pour décrire cette relation, le philosophe Alan Watts reprend la métaphore de la pièce de monnaie :

> « L'individu et le monde ne sont que les limites ou les termes abstraits d'une réalité concrète qui se situe « entre » eux, tout comme la pièce de monnaie concrète se trouve « entre » les surfaces abstraites, euclidiennes de ses deux faces » [32]

La pensée cosmologique Chinoise et la représentation du paysage qu'elle a engendrée constituent peut-être le contrepoint que je cherchais à la conception de l'espace de la Renaissance : en travaillant contre la mise à distance des fonds, on peut intégrer les corps aux paysages et donc raconter différemment leurs relations.

En Occident, des artistes comme Paul Cézanne, ou plus tard David Hockney ont exploré en profondeur ce que ces idées pouvaient apporter à leurs pratiques. Cependant le cinéma, hérité des outils de la photographie, représente l'espace selon les principes de la perspective linéaire, et traduit donc la profondeur d'un espace par la convergence de lignes de fuite.

Et pourtant se joue dans le plan en couverture de ce mémoire, extrait du *Mort à Venise* de Visconti, quelque chose de cet aplat, du corps inscrit dans un paysage qu'il semble pouvoir toucher du doigt. Avant de s'intéresser à la manière dont les opérateurs et les cinéastes ont su utiliser leurs outils pour traduire en images de cinéma cette idée d'aplat corps/paysage, il me semble nécessaire de détailler quelque peu ces outils.

32 Alan Watts, Le Bouddhisme Zen, Payot, 1969

III Représentation de l'espace au cinéma : les outils de l'opérateur

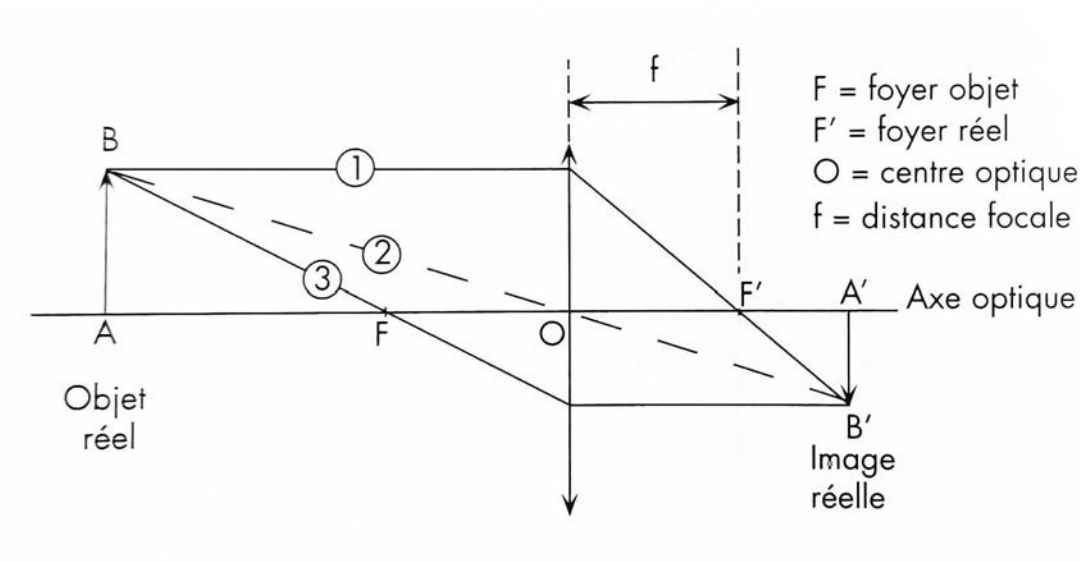
« Il y a des choses qui échappent au pouvoir de la caméra. A force d'être « objective », celle-ci peut parfois passer à côté du monde.[33]»

33 Philippe Rousselot, la sagesse du chef opérateur, JC Behar, 2013

L'enjeu de ce chapitre sera de dresser un panorama des variables sur lesquelles les opérateurs et cinéastes peuvent s'appuyer lorsqu'ils cherchent à travailler le lien entre l'acteur et le paysage. Il s'adresse principalement à un lecteur peu familier des principes de la prise de vue, et ne s'appuiera pas sur les démonstrations optiques des phénomènes étudiés mais sur une explicitation de leurs conséquences dans le cadre de la composition d'un plan. Prenons néanmoins le temps de rappeler la manière dont se forme une image photographique.

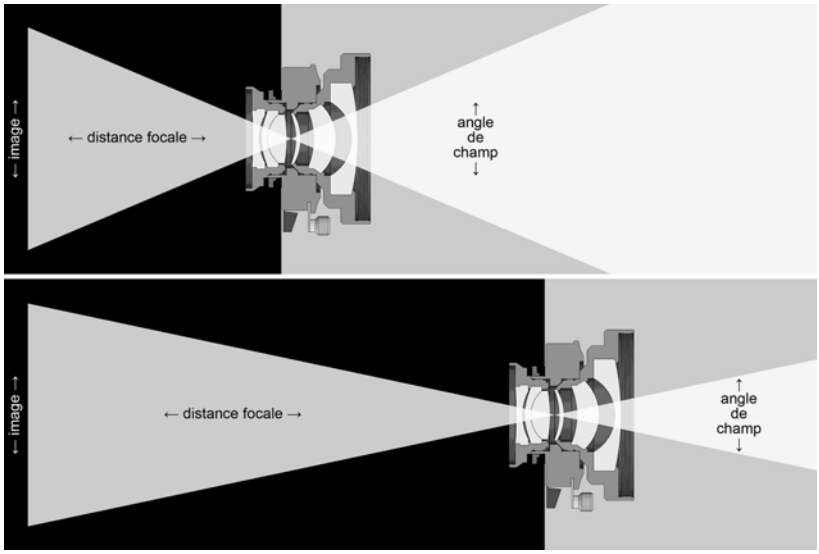
a. La focale, première composante de l'échelle de plan :

[34]



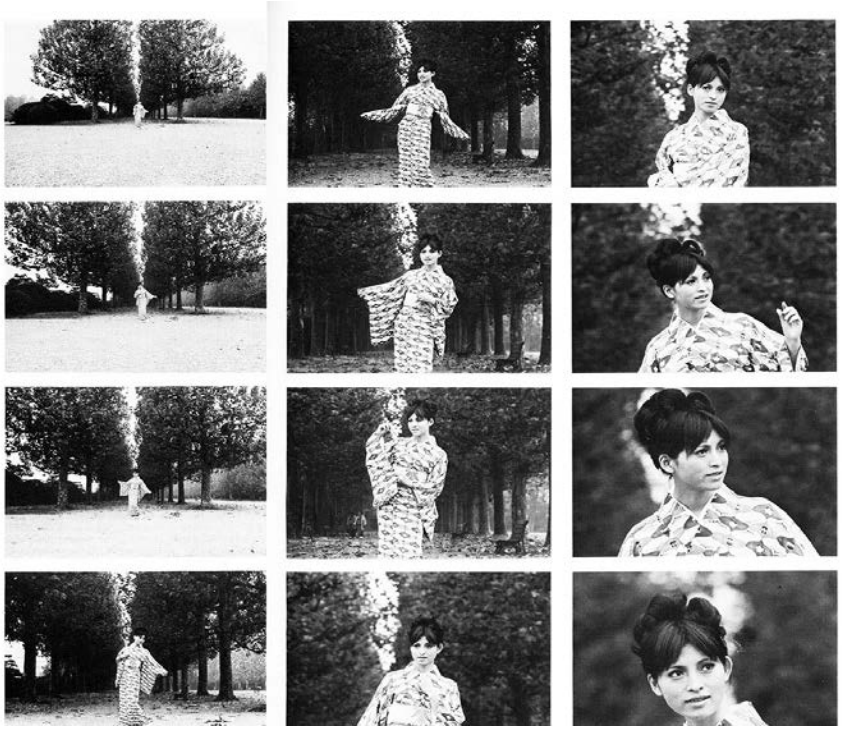
Sur cette figure, l'axe passant par le point O représente l'objectif, les points A et B l'objet filmé et A' et B' l'image formée. Un objectif est un système optique convergent, c'est à dire qu'il fait converger les rayons provenant d'un objet vers une surface d'enregistrement, en l'occurence le capteur, sur laquelle se forme une image. La focale de l'objectif (correspondant à la distance séparant le centre optique du foyer) va dicter l'angle de champs de la prise de vue, c'est à dire la portion d'espace photographiée à une distance de prise de vue donnée.

34 In *Les secrets de l'image vidéo*, Philippe Bellaïche, Eyrolles, 2015



35

On voit sur cette illustration comment, à taille d'image égale[36], une focale plus longue entraîne une réduction de l'angle de champ, et donc, si la distance caméra-objet reste la même, un plan plus serré. Autre conséquence, la profondeur de champs va se réduire elle-aussi lorsque la focale s'allonge, générant un flou d'arrière-plan plus important. La série d'image suivante illustre l'effet conjugué de ces deux phénomènes.



37

35 In *Mise au point et profondeur de champs,* Photo.lenepv.eu

36 Malgré l'émergence récente des caméras à capteur 24x36mm et plus, on utilisera dans ce mémoire comme référence les dimensions standard d'une image Super 35, à savoir approximativement 18x24 mm

37 René Bouillot & André Thévenet, *Les réflex 24 x 36*, Publications photo-cinéma Paul Montel, Paris, 1974.

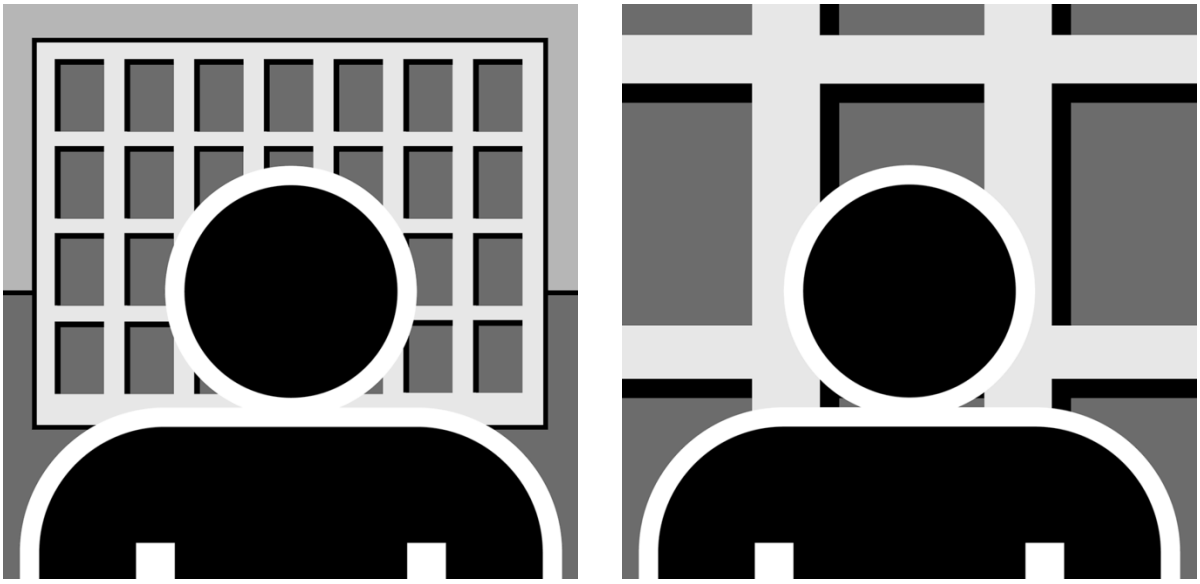
b. La distance de prise de vue comme seconde composante :

Il est important de noter que, contrairement à une idée reçue trompeuse[38], une variation de la focale (et donc un zoom ou un dézoom) n'entraîne aucune modification de perspective, c'est à dire de rapport d'échelle entre avant-plan et arrière-plan. C'est en effet la distance de prise de vue qui génère cet effet, comme le montre Pascal Martin, professeur d'optique à l'ENS Louis Lumière, avec cette série d'images[39] :

38 Les déformations optiques parfois entraînées par les courtes focales ont probablement participé à répandre cette idée

39 In *Le zoom : objectif polyvalent, inducteur de sens, inducteur esthétique*, Pascal Martin, in Angénieux et le cinéma, SilvanaEditoriale, 2019.

La colonne de gauche reconstitue un mouvement de zoom avant, c'est à dire un allongement de la distance focale. Celle de droite mime un travelling avant, donc une réduction de la distance caméra-objet. On voit bien comment dans le second cas la sculpture semble s'allonger, s'étirer dans la profondeur, là où elle reste rigoureusement identique dans le cas du zoom : c'est bel et bien la distance de prise de vue qui régit la sensation de la profondeur. On le voit à l'oeil : si je place une règle d'un mètre juste devant mon oeil, cette distance semblera beaucoup plus importante que si je l'observe depuis le trottoir d'en face. Un mètre séparant deux objets (au hasard, un personnage et un paysage) semblera donc beaucoup moins profond si je filme ces deux objets à dix mètres plutôt qu'à deux. Dès lors, il devient possible de jouer sur la focale pour réaliser un plan poitrine d'un personnage avec un fond plus ou moins rapproché par l'optique :

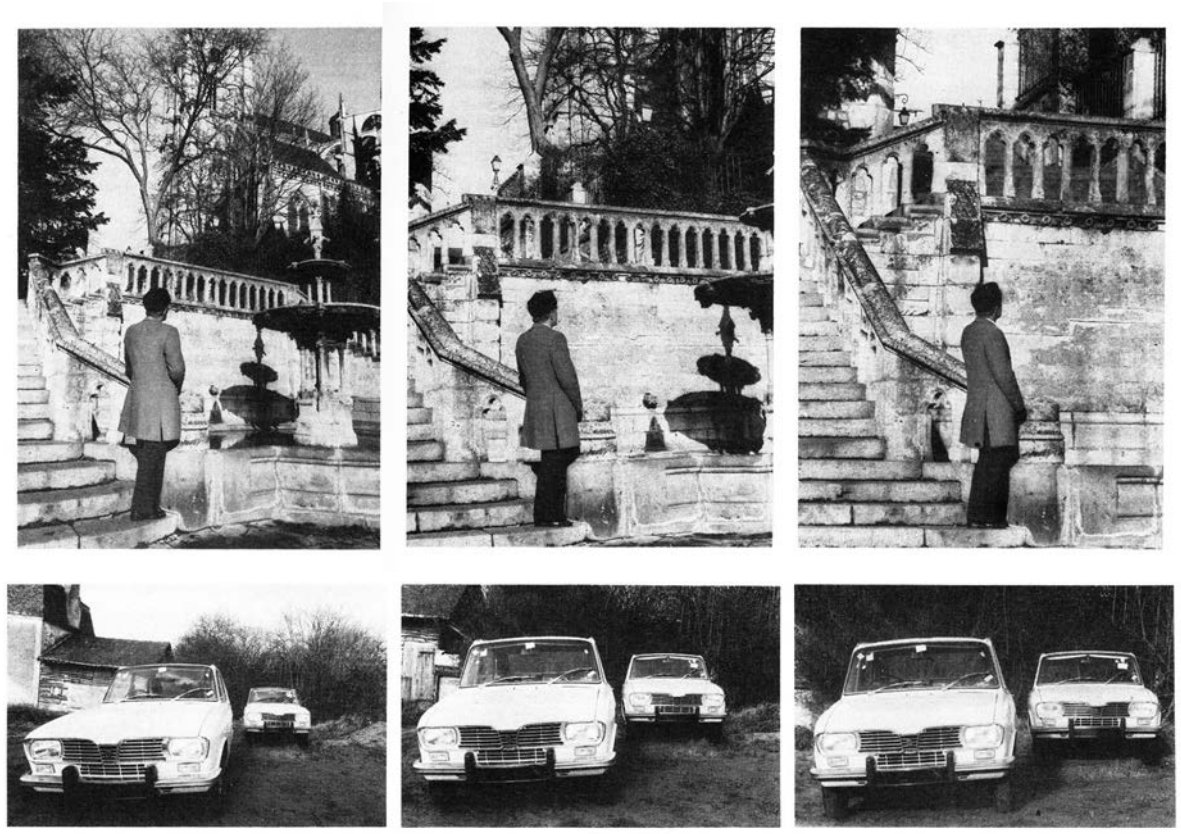


40

Ces deux schémas représentent un plan poitrine, réalisé de près à l'aide d'une focale courte (à gauche), et de loin à l'aide d'une focale longue (à droite). Lorsqu'on dit que les longues focales compressent les espaces et que les courtes les dilatent, c'est à ce phénomène qu'on se réfère. On recourt en fait à un abus de langage car c'est la distance de prise de vue qui génère cet effet. Néanmoins on

40 In *Mise au point et profondeur de champs,* Photo.lenepv.eu

considère qu'en passant une longue focale, on se reculera pour ajuster la valeur, et donc on augmentera la distance de prise de vue : il s'agit donc d'un raccourci plus que d'un abus de langage. Par ailleurs dans les paysages que l'on étudiera ici, on pourra considérer que le recul ne manquera pas et qu'on pourra passer des focales aussi longues qu'on le désire, sans pour autant faire de concession sur l'échelle de plan désirée (qu'on définit par rapport au corps du personnage filmé). Voyons sur des images réelles l'effet d'une augmentation de la distance de prise de vue avec ajustement de la focale.



41

Dans la première série, on observe deux phénomènes : bien que le corps du personnage occupe exactement la même place dans le cadre, l'escalier et le mur en arrière-plan se rapprochent drastiquement de ce dernier. Par ailleurs la portion d'espace inscrite dans le champs est radicalement diminuée (voir la fontaine qui disparaît un peu plus à chaque valeur).

41 René Bouillot & André Thévenet, *Les réflex 24 x 36*, Publications photo-cinéma Paul Montel, Paris, 1974.

La deuxième série illustre la «compression» de l'espace : la voiture à l'avant plan occupe la même place dans le cadre, mais celle du fond se fait plus présente à mesure que la focale s'allonge. A noter aussi le capot de la première voiture qui semble beaucoup plus profond en focale courte, phénomène dû à la divergence des fuyante proches de l'observateur.

Les images présentées en tête de ce chapitre illustrent les conséquences de ce phénomène dans la composition de plans de paysages. Les plans de Terrence Malick (de haut en bas, première et troisième photo), réalisés en focale très courte, accentuent drastiquement l'impression de distance entre les personnages et les fonds : même dans des décors presque dénués de fuyantes, on sent l'espace se dérober et chaque mètre prend une importance considérable – le paysage, magnifié, est ici entièrement investi de la mystique Chrétienne qui infuse l'oeuvre de Malick depuis quelques années.

A l'inverse dans les plans de Gus Van Sant (2ème et quatrième image en tête de chapitre) la longue focale compresse le paysage et y incruste le personnage, qui ne peut littéralement plus s'en extraire (le film raconte l'histoire de deux jeunes hommes perdus dans le désert qui ne parviennent pas à en sortir). C'est l'occasion de noter une autre conséquence du phénomène ici étudié : dans la profondeur compressée de la longue focale, les déplacements (des personnages, de la caméra) sont ralentis car les distances parcourues entraînent une diminution plus faible des proportions. A l'inverse, l'espace dilaté de la courte focale donne à chaque pas une importance considérable.

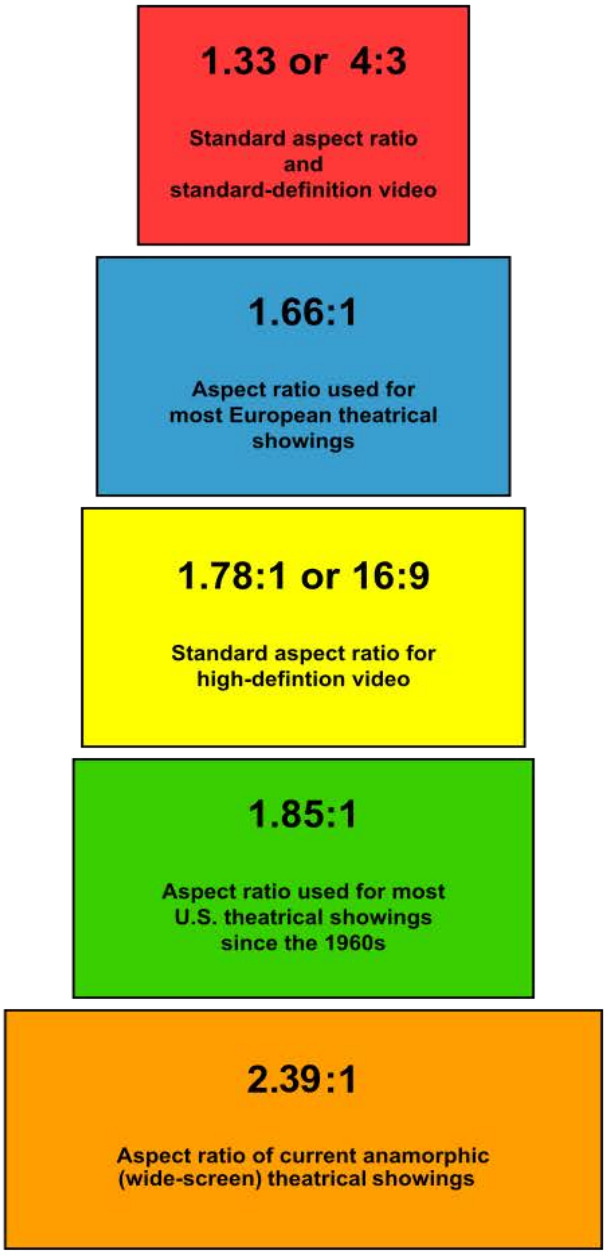
A noter aussi la réduction de la profondeur de champs lié à l'allongement de la focale : il est possible de l'utiliser pour perturber la lecture des fonds ou recréer une séparation, mais si l'on souhaite conserver une certaine lisibilité du paysage, un environnement assez lumineux devient nécessaire afin de pouvoir fermer l'optique de quelques diaphragmes.

c. Autres outils : ratios, lumières, repérages

Nous avons bien sûr d'autres outils à notre disposition lorsqu'il s'agit de travailler la représentation du paysage. Ces variables nécessitant moins d'explications pour être appréhendées, on les étudiera plus en profondeur par la suite dans le contexte d'analyses d'extraits de films. Il convient en revanche d'en dresser un panorama.

Ratios :

La première notion à étudier ici est celle du *ratio*. Exprimé en fractions (16/9, 4/3, etc.) ou en valeur décimale (1.85, 2.38 par exemple), il désigne le rapport de longueur entre le bord horizontal du cadre et son bord vertical. On ne reviendra pas ici sur l'évolution des ratios au cours de l'histoire du cinéma, mais il est important de noter que la corrélation très forte entre l'histoire des techniques et les ratios des films fait que le choix d'un ratio aujourd'hui aura un effet très fort sur la réception de l'oeuvre par le spectateur, car il embarque avec lui une connotation liée aux souvenirs des films tournés dans ce ratio (le cinéma des origines ou la télévision pré-numérique pour le choix du 4/3 par exemple). On considérera aussi bien sûr les supports de projection priviligés du film : le choix du cinémascope (ou ratio 2.39, très horizontal) est-il judicieux pour une production qui ne prévoit pas de diffusion en salle et dont le programme sera destiné à être vu sur des petits écrans ?



42

42 *Comparison of several film aspect ratios with the heights forced to be equal,* Andres Conrado

Néanmoins si ces paramètres sont à garder à l'esprit, le choix d'un ratio au moment de la préparation d'un film a tout à gagner à considérer les décors dans lesquels celui-ci sera tourné, et la manière dont on voudra les montrer : dans le *Deer Hunter de* Cimino par exemple, la canopée d'une chaîne de montagnes filmée dans les cadres très horizontaux du cinémascope devient un lieu hors du temps et du monde, un sanctuaire privilégié dans lequel le personnage se retrouve seul avec lui-même. A l'inverse, les sommes des Andes deviennent dans le 4/3 de *Aguirre* de Werner Herzog le lieu d'une descente aux enfers pour ces conquistadors qui quittent le domaine sacré du Seigneur pour aller s'enfoncer dans la jungle le long d'une quête de l'Eldorado déjà vouée à la damnation.

43

44

43 Michael Cimino, *The Deer Hunter*, photo Vilmos Zsigmond, 1978

44 Werner Herzog, *Aguirre, la colère de Dieu,* photo Thomas Mauch, 1972.

Le chef opérateur Philippe Rousselot prolonge cette réflexion sur les différents modes de représentations d'un même paysage :

> « Tout paysage répond à une attente. Entre carte postale, brochure de vacances, et souvenir d'enfance. Les grands espaces américains s'écartent de chaque côté d'une route rectiligne et infinie qui les segmente en gauche et en droite, dans l'étonnement que l'homme ait pu y marquer son empreinte. Le paysage français tranche le ciel d'un clocher de village dans l'espace incurvé entre deux collines. Chacun y reconnaît son origine, sa petite chanson : Charles Trénet pour l'un, Pasty Cline pour l'autre.
>
> Mais que l'on filme l'un comme on filmerait l'autre, la route droite au milieu du désert français, ou l'Irlande sous un soleil du Midi, et on se retrouve dans des paysages inconnus, que même le cinéma de science-fiction ignore [...].»[45]

Nous reviendrons plus tard sur l'analyse de l'utilisation du ratio en montagne chez Herzog et Cimino. Penchons-nous pour l'heure sur cette piste lancée par Philippe Rousselot avec l'Irlande et la question de la lumière, qui est évidemment l'une des premières questions à se poser lorsqu'il s'agit de filmer un paysage : une montagne par temps brumeux deviendra un paysage tout à fait différent si le temps se lève et la change en un pic rocheux écrasé d'un soleil zénithal.

45 Philippe Rousselot, la sagesse du chef opérateur, JC Behar, 2013

Lumières :

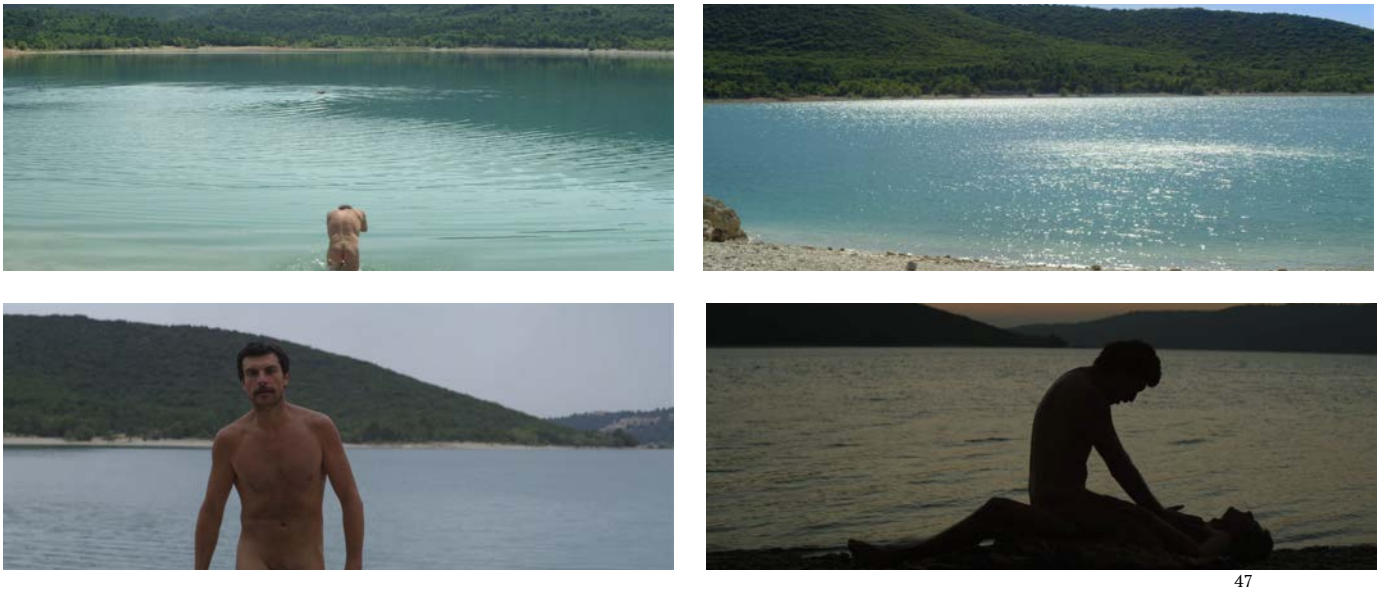
Devant l'évidence qu'un opérateur ne peut pas éclairer une montagne ou un désert, on voit le travail avec l'assistant réalisateur devenir déterminant, tant le plan de travail (séquences tournées aux bonnes heures, possibilité d'échanger intérieurs et extérieurs selon la météo du jour, etc) détermine les conditions dans lesquelles le paysage sera filmé.

Dans *L'inconnu du lac,* Alain Guiraudie tient le paysage de ce lac du Sud de la France pour figure majeure de la narration, faisant de ce théâtre à ciel ouvert, écrasé de soleil, le témoin et le complice de cette histoire de désir et de meurtres. Visuellement, le lac est omniprésent et la lumière qui s'y réfléchit, le vent qui le fait ou non vibrer, deviennent des éléments narratifs de premier plan : le paysage dépasse le statut de fond, et la lumière qui le touche acquiert une importane de premier-plan. Claire Mathon, cheffe-opératrice du film, confie dans un entretien la manière dont elle et Alain Guiraudie ont approché cette problématique :

> « C'est vrai que les tournages sont souvent organisés en fonction du plan de travail, de la présence des comédiens. La lumière est rarement la priorité absolue. Dans l'Inconnu du lac, elle est véritablement mise en scène. On se réjouit de la lumière, c'est un personnage à part entière. Le plaisir de la lumière naturelle, c'est de pouvoir l'utiliser telle qu'elle est. Avec la réalité du tournage, on est obligé de tricher un peu. Mais autant que possible, on a essayé de penser en premier lieu à la lumière. Les envies d'Alain étaient déjà très claires à l'écriture. Chaque séquence avait son moment : début d'après-midi, fin d'après-midi, fin fin d'après-midi, début de crépuscule, milieu de crépuscule, etc.

> Il a fallu ensuite choisir les moments de la journée où nous pouvions tourner pour faire croire que l'action se passait à telle ou telle heure. On avait un tableau des heures rêvées auxquelles on aimerait tourner, qui se réadaptait chaque soir en fonction de la météo. Alain savait que ce n'était pas la même chose de tourner telle scène avec ou sans soleil. »[46]

Un tel désir de lumière naturelle, de la part d'un metteur en scène, permet une gestion du temps sur le plateau propice à accueillir l'imprévisibilité de la lumière naturelle. Alain Guiraudie évoque lui aussi ce rapport au temps particulier « *On a tout mis en œuvre pour faire exister ces durées et ces lumières fugitives dans le film. On attendait parfois plus d'une heure, sans rien pouvoir faire, le moment propice pour tourner. Quand nous avions besoin d'ombre, il faisait plein soleil et puis c'était le contraire. Mais Claire en profitait pour saisir ces instants où le lac se transforme et qui ont beaucoup nourri le montage.* »



47

46 Claire Mathon dans *Au naturel, entretien avec Claire Mathon*, Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippie Tessé, in Les cahiers du cinémma n°702, Paris, 2014

47 Alain Guirudie, *L'inconnu du Lac*, photo Claire Mathon, 2013

Repérages :

Le dernier facteur que j'évoquerai ici est peut-être le plus évident, et pourtant il est facile de sous-estimer le levier qu'il constitue dans l'élaboration de l'esthétique paysagère d'un film. En effet le choix d'un décor peut-être entaché par des temps de repérages trop courts ou une mauvaise organisation de pré-production, ou encore simplement par le fait de se contenter du premier décor visité, délaissant l'exigence visuelle qui permettrait à la scène de prendre vraiment corps dans l'espace ?

Repensons au plan du *Deer Hunter*, présenté plus haut : que deviendrait-il sans la succession de ce petit lac et de cette petite crête qui permet à la silhouette de Robert de Niro de se découper à la fois sur les sommets embrumés au loin, mais également sur fond de ciel dans son reflet à la surface du lac ? L'ouverture d'Aguirre, sans ce sentier escarpé sinuant dans ce flanc de montagne presque en à-pic ? Et comment imaginer le lac d'Alain Guiraudie sans cette couronne de colines qui en font ce cirque, ce théâtre des évènements ?

Le désert de *Gerry*, afin d'accompagner les personnages dans ce long processus de dépouillement qu'ils entreprennent malgré eux, est recomposé à partir de différents décors, transitionnant de l'aridité d'une étendue presque montagneuse au désert de sel dont un horizon asymptotique constitue l'unique élément visuel.

Par ailleurs il faut également considérer l'aspect politique de la question des repérages : peut-on investir un lieu lorsqu'on a pas pris le temps d'apprendre à le connaître, à la comprendre ? Cette réflexion intéressera d'avantage les cinéastes que les opérateurs, mais il semble tout de même important pour nous de la conserver à l'esprit :

> « La plupart des cinéastes ne voient pas ce qu'ils filment. Il faut d'abord voir, ensuite regarder et puis apprivoiser. Et revoir. Avant de filmer un lieu qui nous semble convenir, spatialement et dramatiquement, on y retourne dix fois de suite, en promenant le chien éventuellement. On ne peut pas tourner dans un endroit qu'on n'a pas fait sien, où on n'est pas chez soi, sinon c'est de la colonisation. »[48]

48 Jean-Marie Straub, in *Un seul cinéaste au monde, nous : Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, entretien réalisé par F.Bonnaud et S.Kagan, les inrockuptibles, Février 1997

Il y a une infinie diversité de déserts, de montagnes ou de lacs, et on voit à quel point, navigant entre les contraintes de production, il convient de choisir le bon. En s'intéressant à des extraits de films et à la manière dont les paysages y sont travaillés, on étudiera donc non seulement les solutions de prise de vue mises en place (ratio, focale, distance de prise de vue, hauteur caméra), mais également ce type de choix de repérages, de mode de tournage (gestion de la lumière ou contraintes de productions liées au décor).

B/ De la caméra au corps, du corps au paysage

I/ La Montagne, espace du sacré et du sublime

1

« Prendre le risque de montrer le monde tel qu'il n'a jamais été vu, parce que recouvert à chaque instant par l'image qu'on s'en fait, par l'habitude terrible de ne voir que ce à quoi on s'attend, serait prendre le risque de perdre le spectateur, de lui faire oublier sa petite chansonnette. Mais le perdre serait peut-être le meilleur moyen de le faire revenir au monde. »[2]

1 Chen Kaige, *Le roi des enfants*, photo Gu Changwei, 1987,

2 Philippe Rousselot, la sagesse du chef opérateur, JC Behar, 2013

a. L'héritage du Yijing dans le cinéma de Chen Kaige

L'histoire du cinéma Chinois a été profondément marquée par la révolution culturelle du régime Maoïste. En ce qui concerne les Arts, celle-ci a consisté en une volonté de faire table rase de la culture traditionnelle et de toutes les formes de pensées antérieures au développement idéologique du régime. Les classes lettrées sont désavouées, et les jeunes sont envoyés dans les campagnes afin d'y enseigner aux enfants les préceptes du parti. C'est dans ce contexte que les cinéastes de la génération de Chen Kaige traversent leur adolescence et le début de leur vie adulte.

> « L’expression que trouve dans le cinéma chinois le traumatisme national de la Révolution culturelle est inextricablement liée à la douloureuse expérience personnelle des cinéastes dits « de la cinquième génération » : ceux qui sont sortis de l’Académie du film de Pékin en 1982. Nés au début des années cinquante dans des familles appartenant au monde des arts, des lettres et de l’université, ces hommes et ces femmes étaient des adolescents lorsque le Parti communiste chinois s’en prit à eux et à leurs familles pour leur « mauvaise » appartenance de classe. Même ceux qui, entrés dans les Gardes rouges, ont alors pris publiquement position contre leurs propres parents pour prouver leur loyauté à l’égard du parti ont été tenus à l’écart de la hiérarchie sociale et ont connu une crise d’identité aiguë . […]

> Lorsque, jeunes citadins, Zhang Yimou et Chen Kaige furent envoyés dans des campagnes lointaines, ils découvrirent que la nature soigne les blessures infligées par les autres hommes, et qu'une reconstruction de l'identité peut y prendre naissance. »[3]

Cet exil fut pour ces cinéastes l'occasion de redécouvrir le rapport au vivant proné par les enseignements taoïstes et bouddhistes, sur lesquels la culture Chinoise s'est longtemps construite. Des propres mots de Chen Kaige :

> *« S'il est un lieu où un homme peut trouver le réconfort, la montagne a été alors ce lieu pour moi. [...] La nature a pris pitié de ma tristesse, le calme est revenu dans mon cœur et a répondu à la question "Qui suis-je ? Suis-je satisfait de mon existence ?" J'ai commencé, lentement, à comprendre la gravité de cette question, et je suis redescendu »*[4]

On retrouve ici, résumée dans les mots de Kaige, l'ensemble de la pensée du paysage étudiée plus haut. Rien d'étonnant donc à ce que ses films (du moins ses quatre premiers, jusqu'à *Ma vie sur un fil* en 1991) soient marqués de ce rapport particulier à la montagne : dès l'écriture du scénario, les environnements ruraux dans lesquels l'action prend place jouent un rôle déterminant dans le développement de l'histoire, et, à la prise de vue, il est frappant de constater à quel point les découpages de certaines séquences sont construites autour de la présence du paysage.

3 Woei Lein Chong, *La chine par elle-même*, in Critique internationale, 2003 n°3

4 In Silhouettes : histoire du cinéma chinois et avant-garde des années 80 et 90

Le roi des enfants constitue le troisième film de Chen Kaige. Pour la première fois, il retourne dans les montagnes du Yunnan où il fut envoyé au début du mouvement « vers les montagnes et les campagnes ». Le personnage, Lao Gan, est un jeune instruit suivant la même trajectoire que Kaige, et il arrive dans cette région reculée en tant qu'instituteur (malgré un faible bagage scolaire), avec pour mission de transmettre aux enfants les enseignements maoïstes. Peu à peu, il entrera en lutte contre le savoir formaté du petit manuel rouge qui lui est fourni, et enseignera aux enfants, en même temps qu'il l'apprend lui-même, à penser par eux-mêmes, à bouger et à rire, à ne pas recopier ni réciter aveuglément.

La montagne sera pour lui le lieu d'une redécouverte de l'affirmation de soi en même temps que celui d'un dialogue entre l'égo et le paysage, qui permet le développement d'une sagesse à transmettre. Le début du film montre Lao Gan dans son unité de travailleurs le jour où il reçoit son affectation. Après une séquence de périple à travers une forêt brumeuse, il arrive au pied de la colline où se situe l'école dans laquelle il enseignera. L'ascension de cette dernière est filmée dans un plan qui rappelle beaucoup les toiles de Shanshui étudiées plus tôt.

5

5 Chen Kaige, *Le roi des enfants*, photo Gu Changwei, 1987,

La première chose à noter ici est la valeur du plan et la distance choisie pour réaliser ce dernier : la largeur du plan est étudiée pour embrasser uniquement cette colline (par ailleurs isolée des autres par les brumes), et fait des personnages les humbles silhouettes cheminant dans le paysage qu'on trouvait dans les peintures, entre autres, de Shi Tao. Afin d'isoler cette colline, on réalise ce plan large depuis un point de vue éloigné avec une focale relativement longue (on aurait pu se rapprocher et choisir une focale plus courte). Notons également la hauteur choisie pour cette prise de vue, qui rappelle évidemment les montagnes de la peinture de paysage traditionnelle. Mais surtout, ces deux choix (caméra haute et distante) permettent de ne pas accentuer la profondeur du décor et d'embrasser l'ensemble de cette colline d'un seul regard, d'en faire le lieu d'une sérénité qu'un long cheminement méditatif permettra d'atteindre (et ce sentier légèrement sinueux nous rappelle à quel point la randonnée est un exercice de méditation).

Imaginons ici une caméra basse, située plus proche des personnages avec une focale courte, et l'on se retrouve avec une montagne dominante, dont l'ascension devient une épreuve : la montagne est pour l'homme une occasion de défier la nature et de dépasser ses propres limites. Il ne s'agirait plus, en somme, d'un plan de randonneur ou de méditant mais d'un plan d'alpiniste, loin de la vision de la montagne proposée par Kaige et son opérateur.

On voit bien ici à quel point les choix de prise de vue peuvent traduire une relation au paysage propre au regard d'un metteur en scène. Il convient également de souligner à quel point la connaissance du terrain de Kaige, héritée de ses trois années passées dans ces collines, aura permis le choix d'un décor parfaitement adapté à la mise en oeuvre de cette vision.

En effet, la topologie de l'endroit permet d'accéder à ce point de vue haut (la caméra est probablement posée au sommet d'une colline mitoyenne) et situé dans un axe qui permet à la fois de faire de ce sentier un élément narratif d'une extrême précision autour duquel le plan se compose (la fonction du plan étant de raconter l'arrivée du personnage dans cet endroit), mais également de filmer le coucher du soleil derrière les montagnes situées au fond du cadre, dans les brumes, au cours du plan d'introduction du film.

Cette installation de la figure de la montagne constitue non seulement une exposition narrative de première importance (on fait d'emblée de cette colline un lieu protégé, de sérénité), mais également un manifeste politique du film : en investissant une représentation du paysage aussi proche de celle de la peinture Shanshui, Kaige réaffirme des valeurs que le parti de Mao a longtemps cherché à invisibiliser. La Chine n'est, bien sûr, pas le seul pays à éveiller les énergies contestataires des cinéastes. Certains Occidentaux également ont parfaitement su utiliser la montagne comme le lieu d'un geste politique.

6

6 Chen Kaige, *Le roi des enfants*, photo Gu Changwei, 1987,

b. Horizontalité : les montagnes sublimes de Michael Cimino

> *« Si vous voulez comprendre mon cinéma, il faut que vous voyiez les paysages de mon Amérique, les endroits où j'ai tourné, il faut que vous regardiez les ciels immenses du Montana et les premières neiges sur les montagnes du Colorado. »*[7]

Trois ans après la fin de la guerre du Vietnam, Michael Cimino revient avec *The deer hunter* sur cet épisode traumatique de l'histoire des Etats-Unis. Robert de Niro et Christopher Walken incarnent deux meilleurs amis issus d'une petite ville de Pennsylvanie. Pétris d'idées patriotiques, ils s'engagent dans la guerre du Vietnam dont seul reviendra Robert de Niro.

Le début du film voit ces deux amis et leur bande célébrer le mariage de l'un d'entre eux. A l'issue des noces et après une nuit bien arrosée, ils partent chasser le daim dans les montagnes. Cette première scène de paysage sera l'occasion d'ancrer, sur fond de choeurs mystiques, le caractère allégorique du territoire montagneux dans lequel va se jouer au cours de la partie de chasse l'ensemble de la relation liant les deux personnages : on y voit Robert de Niro, droit et déterminé, traquer l'animal avec une concentration sans bornes. Derrière-lui, Walken peine à le suivre, et son jeu respire l'innocence, incarnant en lui une certaine figure de petit frère. Bien sûr, c'est de Niro qui clôt la scène en abattant l'animal, Walken étant laissé en retrait.

7 Micheal Cimino à Jean-Baptiste Thoret, in *Michael Cimino, les voix perdues de l'amérique ,* JB Thoret, Flammarion, 2013

Cette scène revient dans la troisième partie du film selon une construction en miroir, et c'est cette dernière qui nous intéressera le plus ici. Robert de Niro rentre seul du Vietnam, sans savoir ce qu'il est advenu de son ami : capturés par l'ennemi et forcés à s'adonner à un jeu de roulette russe (la scène constituant le coeur traumatique du film), ils se sont enfuis et se sont retrouvés séparés au cours de la manoeuvre. Après une scène de retrouvaille avec ses amis de Clairton, il part à nouveau avec eux chasser le daim, et la scène le montre cette fois seul, sans Christopher Walken derrière-lui.

Ces trois images constituent en un long panoramique le premier plan de la séquence. On l'a vu plus tôt, ici le cadre horizontal du cinémascope permet de couper cette canopée de montagne de leur dimension verticale (on ne filme ni les fonds de vallée, ni le ciel) et donc de faire de ces crêtes nuageuses un lieu coupé du monde, du chaos de la guerre comme de ses stigmates visibles jusqu'à Clairton. Pour la première fois depuis son retour du Vietnam, le personnage se retrouve seul avec lui-même, et nul besoin d'une analyse symbolique pour ressentir à travers ce reflet le fait que la séquence sera le lieu du constat de ce qui s'est perdu chez lui (l'innocence, en l'occurence). On devine aux taches de soleil en arrière-plan au début du panoramique que Zsigmond, l'opérateur de Cimino, a probablement attendu le passage d'un nuage au-dessus du décor afin de laisser la silhouette de de Niro se découper en ombre sur le fond brumeux, à la fois sur la crête et dans le reflet à la surface du lac. La caméra a par ailleurs dû être placée suffisamment en hauteur pour ne pas masquer les sommets au loin derrière la crête au premier plan, sans quoi le décor aurait perdu sa dimension d'étendue infinie, qui résonne avec les choeurs de la bande son et crée selon moi cette impression de sublime qui donne toute son ampleur à la scène.

En fin de panoramique, de Niro disparaît derrière la ligne de crête et s'enfonce dans les sapins à la poursuite de l'animal. Après un passage le long d'un flanc escarpé, seul plan dans lequel Cimino travaille la dangereuse verticalité de la montagne (au détour d'une chute de pierre suivie par un panoramique oblique dans lequel le scope oblige d'ailleurs Zsigmond a effectuer un important dézoom pour parvenir à filmer la pente), il émerge des sapins pour un premier et fugitif face-à-face avec l'animal. Ici aussi l'emplacement de l'action, le point de vue et le moment du tournage sont bien choisis : la caméra légèrement en hauteur permet de plonger sur les lignes de crêtes au loin, et la mer de nuage coupe véritablement ces hauteurs du reste du monde, mettant encore une fois le décor à distance de la guerre et de ses deuils. Le soleil d'après-midi permet également d'opérer cette séparation au niveau de la mer de nuages en donnant de la lisibilité à l'ensemble.

Enfin, le personnage émerge à nouveau des frondaisons et se retrouve nez-à-nez avec le daim. Il le tient en joue, et détourne son fusil pour donner le coup de feu dans le vide. « *Okay ?*», lance-t-il à l'animal puis, plus fort, à la montagne et à lui-même. L'ensemble des enjeux de la scène et du film se cristallisent ici : l'absence de Walken, petit frère et double complémentaire de de Niro, la compréhension désormais intime de ce qu'implique le fait de tenir une arme, et avec elle la perte de la dangereuse innocence du rêve Américain. Chez Cimino les montagnes sont vécues comme le témoin de cet échec, et il est frappant de voir combien le plan est composé comme un face-à-face de l'homme et de la montagne autant que du daim : la caméra est légèrement abaissée afin d'aligner le sommet lointain avec la silhouette de Robert de Niro sans pour autant perdre complètement les pattes de l'animal, et l'axe choisi ne nous place pas dans le dos du personnage avec le daim au fond du plan, mais bien dans une composition en triangle entre les trois éléments (homme, animal, montagne). Notons également la lumière plus tardive, qui confère à la scène un caractère plus iréel encore.

Le choix du cinémascope ne s'intégre donc pas seulement dans le contexte de production du Nouvel Hollywood, qui lui fait la part belle. L'horizontalité du territoire etats-unien constitue le coeur du cinéma de Cimino, qui en cela s'inscrit dans l'héritage désanchanté de celui des derniers films de John Ford. Une montagne n'est pas un défi à relever, mais un sanctuaire, un lieu dans lequel pourront décanter et se révéler les transformations subies au contact du monde (et de la guerre), ce en quoi Cimino n'est finalement pas si loin des considérations des sages Chinois. Il n'est donc nullement surprenant de voir le travail du cadre et des échelles opérer cette inscription du personnage dans le paysage au sein de chaque plan : toute la séquence est construite autour de plans très larges ou américains, et les seuls gros plans sont ceux du champs-contrechamps entre de Niro, le fusil en joue, et l'animal.

En tant que nom masculin, le sublime peut se définir comme étant *ce qu'il y a de plus élevé dans l'ordre moral, esthétique...*[8] Il me semble que c'est précisément ce qui est en jeu ici dans le regard que pose Cimino sur la montagne, et sur la fonction que lui et Zsigmond accordent à cette dernière dans la mise en oeuvre de leurs plans. A peu près au même moment, toujours en amérique mais de l'autre côté de l'équateur, Werner Herzog filmait la montagne avec un tout autre regard.

8 Dictionnaire Le Robert

c. Verticalité : Werner Herzog, quitter le domaine du sacré

> « *Après la conquête et le pillage du Royaume Inca par les Espagnols, les Indiens, misérablement opprimés, inventèrent la légende d'un royaume doré, Eldorado. On situait ce royaume dans les impénétrables tourbières des affluents de l'Amazone.*
> *Le seul document, témoin de cette expédition disparue, est le journal d'un moine, Gaspar de Carvajal.»*[9]

Werner Herzog a réalisé un certain nombre de films sur la montagne, dont certains d'ailleurs suivent la trajectoire d'alpinistes[10], fasciné qu'il est par l'hubris que portent en eux certains hommes. Fascination qui, avec *Aguirre, la colère de Dieu,* explique certainement sa propension à travailler avec Klaus Kinsky, lequel est une incarnation vivante d'une certaine folie de la démesure, ou encore à placer ses tournages sous le signe d'une extrême difficulté logistique (et à ce titre emmener un acteur aussi instable que Klaus Kinski au milieu de la jungle Amazonienne constitue probablement un acte de démesure digne de ses personnages les plus fous).

Néanmoins si le film traite bel et bien de cette folie de la démesure, cette dernière s'incarne cette fois dans une forme d'anti-alpinisme, c'est à dire dans le fait de *redescendre l*es montagnes. Le lieu de la folie est ici la jungle dans laquelle se déroulera le film, et la montagne n'est filmée que dans cette scène d'introduction, sa descente constituant la transgression première du film, l'expédition franchissant alors la barrière sacrée des Andes et s'enfonçant dans cet enfer dont ils ne reviendront pas.

9 Cartons d'introduction d'*Aguirre, la colère de dieu* de Werner Herzog, photo Thomas Mauch, 1972
10 *Cerro Torre, le cri de la roche* en 1991 ou encore *Gasherbrum, la montagne lumineuse* en 1985

11

> *« Le jour de noël de 1560, nous atteignîmes le dernier col des Andes. A nos pieds, pour la première fois, nous pouvions voir la jungle. Le matin, je dis la messe, puis nous descendîmes dans les nuages. »*[12]

La dernière phrase de la voix off instaure bel et bien l'idée que l'expédition quitte le domaine de Dieu. Sur une bande son de choeurs au moins aussi mystiques que ceux du *Deer hunter*, un premier plan très large (voir image ci-dessus) présente une masse montagneuse noire, engloutie par le nuage dense du premier plan. Techniquement, j'ai du mal à comprendre comment Mauch a obtenu ces noirs collés sur la façade de la montagne tout en conservant une certaine richesse dans les nuages et le ciel. Peut-être le négatif est-il sous-exposé puis contrasté au développement, c'est difficile à dire. Toujours est-il que cette masse

11 *Aguirre, la colère de dieu* de Werner Herzog, photo Thomas Mauch, 1972
12 *Aguirre, la colère de dieu*, premiers dialogues en voix off

noire, parcourue par une traînée blanche sinueuse descendant le long de son flanc, est traitée dans toute sa verticalité grace au ratio 4/3 : l'impression de hauteur est prenante, et la hauteur choisie pour la caméra ainsi que son angulation ne laissent au ciel qu'une petite portion de cadre, donnant leur pleine mesure aux 2770m du Huayna Picchu. Du ciel clair, l'image s'enfonce dans les brumes opaques et menaçantes qui émanent de la Vallée en contrebas, dont le premier carton nous a indiqué qu'il s'agissait de la jungle Amazonienne.

Le second plan est un long zoom dirigé vers le flanc de montagne, perçant les nuages pour révéler la colonne d'hommes et de bêtes qui le descendent le long d'un sentier sinueux et escarpé. Le troisième travaille sur un mode assez similaire, et descend la colonne en un panoramique vertigineux et rapide (accentué d'un léger dézoom). Mais c'est le quatrième plan qui nous intéressera le plus ici :

13

13 *Aguirre, la colère de dieu* de Werner Herzog, photo Thomas Mauch, 1972

Le versant que descend l'expédition y est d'abord filmé à peu près à hauteur, sans réelle plongée ou contre-plongée : à ce stade, on imagine que la caméra est placée sur le flanc d'en face. Tout le cadre se construit autour de la ligne d'à-pic qui le dévale du tiers gauche-haut au tiers droit-bas, et le tranche net en deux parties presques égales : à gauche, la montagne dont le relief est encore à peu près lisible, et à droite, le paysage se perd dans la densité des brumes – il devient le territoire de l'inconnu, du danger. Et bien sûr, la colonne d'hommes descend la montagne de bas en haut, mais également de gauche à droite.

Le plan se prolonge avec un panoramique haut / bas qui parcourt l'expédition dont les silhouettes se précisent à mesure que la distance qui les sépare de la caméra diminue. Puis, en bas à gauche du cadre surgissent des premiers casques, et on comprend que le sentier remonte pour passer juste en-dessous de la caméra. Le plan de paysage dans lequel s'inscrivait une toute petite chenille de silhouettes devient un plan de groupe détaillant en plongée des individus cheminant péniblement le long du sentier. La caméra est à l'origine du mouvement, mais elle ne s'est pas rapprochée : c'est la colonne qui vient à elle, révélée avec une légère surprise dans le panoramique. Pour raconter la pénétration des personnages dans un environnement hostile, difficile de faire plus expressif, et c'est l'utilisation de la topologie particulière du paysage qui permet la mise en place d'un tel plan.

Une fois ce rapprochement opéré, la caméra passe à l'épaule avec une focale relativement courte, et s'insert le long du chemin dans la colonne d'homme qu'elle décrit dans un style beaucoup plus documentaire, tant dans la forme de la prise de vue (épaule heurtée, personnage passant près de la caméra) que dans l'objet du plan (les conquistadors et les indiens à leur service, les fonctions de chacuns, leurs costumes, etc). En quatre plan, Herzog et Mauch ont laissé leurs personnage venir à la caméra, et ont annoncé leur damnation en filmant la verticalité de la montagne comme un espace frontière, le lieu d'une transgression sacrée qui ne leur sera pas pardonnée.

Il est passionnant de voir combien la fonction narrative du paysage montagneux peut brusquement changer avec un choix de ratio. Bien sûr, un certains nombre d'autres facteurs déterminants entrent en jeu (les questionnements traités par le scénario, la chaîne de montagnes dans laquelle l'action se déroule...) mais ces extraits montrent néanmoins comment le ratio d'un film de paysage témoigne de manière très directe du regard que son réalisateur porte sur le monde. Néanmoins la montagne constitue un terrain très polarisé car elle appelle à la fois à un regard sur son étendue et sur sa hauteur. Il paraît donc crucial d'étudier maintenant des paysages plus dépouillés, qui appellent *a priori* à des représentations beaucoup moins diversifiées.

14

14 De haut en bas : Gus Van Sant, *Gerry*, photo Harris Savides, 2002
John Ford, *La prisonnière du désert*, photo Winton C. Hoch, 1956

a. Le paysage comme géopolitique dans les cadres de John Ford

Il y aurait tant à dire sur la fonction du désert dans les films de John Ford. Une des idées majeures réside dans le fait de voir en Monument Valley *« un lieu de mémoire, ou plus exactement un théâtre de la mémoire »*[15]. On sait combien son cinéma est l'endroit d'une réflexion sur l'idée même de l'Amérique, de son héritage et de son avenir. Après L*es raisins de la colère* et la Seconde Guerre Mondiale, cette réflexion acquiert un tournant plus critique, et c'est dans ce contexte que Ford tourne *La prisonnière du désert.*

Le film, bien que tourné à Monument Valley à la fontière entre l'Arizona et l'Utah, se déroule dans le désert Texan. John Wayne y incarne Ethan Edwards, un ancien confédéré lancé avec son neveu Martin à la recherche de Debbie, respectivement nièce et soeur des deux hommes, enlevée par une tribu Indienne après l'attaque du ranch de son frère, tué dans l'assaut. Plus que de la quête, l'ensemble du film est frappé du sceau du meurtre et de la vengeance. Néanmoins Ford parvient (et c'est là toute la force de la seconde partie de son oeuvre) à dépasser ce manichéisme pour en faire une histoire de territoires : ce sont effectivement des enjeux géopolitiques qui sous-tendent l'agression première des Indiens, et l'entièreté des relations entre Blancs et Indiens. Dès lors, le questionnement de Ford devient celui de la possibilité de la constitution d'une communauté et d'un espace commun[16] (et on reconnaît ici l'héritage légué à des cinéastes comme Clint Eastwood puis Michael Cimino). L'enjeu pour nous sera ici de comprendre comment les choix de prise de vue et le traitement du paysage permettent à Ford de faire du cadre le lieu de ce partage du territoire.

15 Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, « John Ford – Monument Valley », Transversalité, n°6, Bordeaux, 1993

16 Rappelons que Monument Valley constitue une réserve Navajo.

Cette géopolitique du cadre s'appuie sur une mise en tension de son centre et de sa périphérie, des personnages (blancs) et des paysages dont les Indiens surgiront tout au long du film : les replis du désert, ses collines, ses immenses rochers de schistes rouges. Les fonds des cadres constituent véritablement le territoire des Indiens. Bien sûr, la mise en scène participe énormément de cette idée – je pense ici notamment au célèbre faux raccord tapis de la première séquence : John Wayne fait son entrée dans le film en plan très large, arrivant depuis la profondeur du désert et bordé de deux gigantesques roches au loin, à gauche et à droite du cadre. Une couverture Indienne est pendue à un étendoir en avant-plan (le plan est un raccord regard de la mère de Debbie depuis le perron de sa maison), bien visible, et on la retrouvera à différents endroits du décor dans les axes suivants, mais elle disparaîtra complètement du contrechamps qui constitue le dernier plan de la séquence et qui voit Ethan et sa famille retrouvée entrer dans la maison.

17

17 John Ford, *La prisonnière du désert*, photo Winton C. Hoch, 1956. Ici le champs, et son contre-champs.

On pourrait peut-être considérer que ce genre de geste de mise en scène s'adresse d'avantage à l'analyse qu'au spectateur (mais n'oublions pas la place évidente accordée à cette couverture puis à son absence dans les cadres), mais cette esthétique du faux raccord se tisse sur l'ensemble du film, et fait véritablement des interstices du montage un des lieux de la présence Indienne. Néanmoins c'est aussi dans le hors-champ (donc dans la périphérie du cadre) que cette dernière se déploie, et c'est ici que le travail de la prise de vue relative au paysage devient crucial.

Tout au long du film, on les retrouvera derrière chaque repli du désert, chaque colline, chaque rocher, émergant depuis la profondeur du cadre pour évoluer dans les bords hauts, gauches, ou droits. C'est particulièrement pregnant lors de la première expédition qui suit la découverte du massacre de la famille Edwards. Il semble nécessaire ici de détailler l'ensemble du découpage de la séquence (visible en page suivante).

Dans le premier plan, un panoramique gauche-droite suit la caravane cheminant à cheval le long d'un sentier. En milieu de panoramique, une silhouette surgit de derrière la colline, au fond du cadre (images 2 et 3). C'est la première apparition des Indiens à l'écran, et elle sera appuyée d'un gros plan du chef de tribu ainsi que de deux plans montrant la tribu se mettre en mouvement dans une file indienne (précisément) qui escortera les personnages à quelques dizaines de mètres à leur gauche tout au long de la séquence (image 9). Une deuxième colonne d'Indiens surgira à leur droite par derrière une colline également, les encerclant depuis les côtés. Le dernier plan de la séquence, dans lequel s'amorce la course poursuite, se positionne en face des trois groupes, délimitant très précisément cette répartition de l'espace : les personnages Blancs évoluent comme ils peuvent dans le centre du cadre, et les Indiens dirigent leur trajectoire depuis les côtés du cadre.

Images numérotées de 1) à 13), de gauche à droite et de bas en haut

Il est fascinant de voir comment la prise de vue ici travaille la séparation des blancs et du paysage, et l'assimilation de ce dernier par les Indiens. D'une part en se placant relativement près des chevaux du groupe de personnages, la caméra renvoie les collines et les rochers de Monument Valley au loin, dans un territoire qu'ils n'investissent pas (le leur se limite à ce sentier qu'ils arpentent, bien visible en images 1 et 2). Le face-à-face, qu'il s'agisse des plans larges ou des plans serrés, n'est pas accentué par une longue focale qui opèrerait un rapprochement entre les deux groupes, mais au contraire on vient distancier le premier plan de celui des Indiens. Observons également combien la file indienne épouse les courbes du paysage et répond à celles des rochers dominants (c'est particulièrement prégnant sur l'image 11). Rochers qui par ailleurs s'inscrivent dans la quasi totalité des plans de la séquence (et du film, du moins dans les scènes de désert), autre avantage de cette focale relativement courte qui permet d'embrasser un large champ vertical et horizontal dans les arrière-plans.

L'utilisation du ratio 1.85, par opposition aux formats beaucoup plus allongés caractéristiques des années 50[18], permet également d'inscrire la dimension verticale et menacante des rocs de schiste rouge dans les cadres relativement horizontaux que demande ce traitement de l'image par le rapport de son centre et de sa périphérie, en plus de ménager une belle portion de cadre pour les ciels (on connaît l'importance chez Ford du dialogue entre ciel et terre).

Tout au long du film, on verra la présence indienne émaner des bords du cadre, du hors-champs et intervenir depuis les replis des collines en fond ou en bord de plan. Si l'on repense au questionnement premier de Ford, à savoir la possibilité d'un espace commun au sein d'une nation née sur la spoliation du territoire d'un peuple par un autre, la représentation d'une minorité opprimée qui se déploie dans les interstices et la périphérie du regard de la classe dominante constitue un véritable geste politique au sein de l'Amérique du maccarthysme.

18 Cinémascope et au delà, voir notamment le 2.55 de *Ce n'est qu'un au-revoir*, tourné par John Ford un an avant *La prisonnière du désert*

Dans leur *Traité de nomadologie*[19], Gilles Deleuze et Félix Guattari développent les concepts d'*espace strié* et d'*espace lisse* :

> « C'est la différence entre un espace lisse (vectoriel, projectif ou topologique) et un espace strié (métrique) : dans un cas « on occupe l'espace sans le compter », dans l'autre cas « on le compte pour l'occuper »[20]

L'espace strié est mesuré, parsemé de repères, de frontières qui permettent d'identifier un territoire. Les deux philosophes en font l'espace de l'Etat, par opposition à celui de la société nomade. Sans surprise, le désert de Ford relève de cette spatialité-là : les nombreux rochers balisant le terrain (et on comprend en quoi le décor de Monument Valley s'impose absolument), mais aussi les maisons et auberges blanches, les camps indiens, constituent ces lieux dont l'agencement au sein du territoire définit le rythme du film. Film dont l'enjeu sera de réunir les communautés au sein d'un même espace, et c'est d'ailleurs précisément ce qui caractérise le cinéma de Ford d'après Deleuze :

> « L'originalité de Ford, c'est que seul l'englobant donne la mesure du mouvement, ou le rythme organique. Aussi est-il le creuset des minorités, c'est-à-dire ce qui les réunit, ce qui en révèle les correspondances même quand elles ont l'air de s'opposer, ce qui en montre déjà la fusion pour la naissance d'une nation »[21]

19 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schyzophrénie 2*, Paris, Editions de Minuit, 1980

20 Ibid.

21 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Editions de Minuit, 1983

Ce rythme, cette dynamique de déplacement d'un lieu à l'autre et qui permet à cette dimension géopolitique d'exister dans le film est rendue possible notamment grâce à la courte focale, qui en dilatant l'espace dans la profondeur accroît la vitesse avec laquelle les personnages traversent celui-ci. Associé à celui des fondus enchaînés, ce procédé participe de la construction d'un paysage que le déplacement permet d'appréhender, et donc de cartographier, de compter. *Lawrence d'Arabie*[22], qui raconte l'assimilation du désert par un homme blanc, travaille avec les focales courtes cette même dimension de désert *rapide*, qu'il est possible de traverser en un plan (voir images plus bas). Bien qu'il traite de communautés bédouines et donc nomades, le film dessine un espace aussi strié que celui de Ford : puits, trains à détourner, campements et champs de bataille constituent une cartographie géopolitique au coeur des enjeux du film.

La question qui reste à poser est celle de la possibiltié d'un désert lent, lieu du temps étiré, et qui répondrait à l'idée d'un espace lisse, *qu'on occupe sans compter* : le véritable désert du nomade.

23

22 David Lean, *Lawrence* d'Arabie, 1962, photo Freddie Young

23 Ibid

b. Travellings et longues focales – le temps du désert dans Gerry

Dans *Gerry*, Gus Van Sant et Harris Savides filment le parcourt de deux jeunes hommes (Gerry et Gerry, incarnés par Matt Damon et Casey Affleck) perdus dans le désert. En cherchant à retrouver le parking sur lequel ils ont garé leur voiture, ils s'y enfoncent de plus en plus et leur environnement se dénude un peu plus à chaque séquence jusqu'à devenir l'étendue blanche et infinie d'un désert de sel. Il s'agit d'une fable absurde, au sens le plus beckettien du terme. Le paysage, dans la manière dont il est filmé et mis en scène, répond parfaitement à la définition d'un espace lisse par Deleuze et Guattari : il est décidément *vectoriel et projectif*, car aucun repère n'en construit une cartographie et sa seule caractéristique spatiale est celle de la direction empreintée par les deux personnages (un vecteur donc, ou une projection) un peu au hasard, parce qu'il faut bien aller quelque part pour avoir une chance d'en sortir. C'est également un espace qu'on *occupe sans compter* : les tentatives d'estimation métrique de l'espace tombent très vite à l'eau dans le film.

Van Sant filme le désert comme un espace impossible à cartographier, mais il ne s'agit certainement pas ici d'un geste politique, d'une remise en question de l'appropriation de l'espace par l'homme. Au contraire il en fait le lieu d'une métaphore, encore une fois d'une fable absurde : tout au long du film il travaille l'idée que les deux Gerry ne sont en fait qu'un, et Matt Damon ne trouvera son échappatoire qu'en laissant derrière-lui un Casey Affleck mort de fatigue. Le film questionne une certaine expérience du monde, et la manière dont cette dernière nous transforme (et ce qu'on y laisse derrière nous). Tout cet appareil métaphorique se construit sur la base d'une représentation de l'espace très simple : le désert est un espace de l'infini et de la lenteur. Le temps étant le rapport d'une distance sur

une vitesse, de fait celui du film se dilatera lui-aussi à l'infini.

24

On a vu en première partie de ce mémoire comment les longues focales (ou plus précisément les prises de vue éloignées du sujet) atténuent la perception du mouvement des personnages dans la profondeur : un personnage filmé en plan pied au 500mm ne semblera s'éloigner que très peu s'il parcourt trente mètres, alors qu'avec 25mm ses proportions diminueront à grande vitesse. Le plan ci-dessus dure une trentaine de secondes. Cette durée est relativement courte si l'on pense aux sept minutes du plan qu'on étudiera par la suite, mais il est néanmoins frappant de constater à quel point les deux acteurs, dont la démarche ne trahit pas une vitesse extraordinairement réduite, semblent marcher sur place : leurs proportions n'évoluent pas dans le cadre, ils piétinent dans cet espace compressé dont ils ne peuvent s'extraire. Cette séquence se situe à la moitié du film et l'horizon n'est pas encore le seul repère, mais ces montagnes, qui semblent pourtant très proches au cadre, sont vécues précisément comme un horizon inateignable. Il aura fallu pour cela trouver un décor sufisamment lisse et dénué d'éléments de repères (comme les grands rochers de Monument Valley), et avec des montagnes assez lointaines pour ne pas remplir l'ensemble du cadre une fois la longue focale passée sur la caméra. Notons également le choix d'un tournage en heure bleue (avant ou après que les premiers/derniers rayons de soleils aient passé l'horizon) sur un grand nombre de

24 Gus Van Sant, *Gerry*, photo Harris Savides, 2002

séquences : le désert baigne dans un espace diffus, sans contrastes, les montagnes comme les personnages ne marquent pas leurs ombres, et les costumes, globalement sombres, se perdent dans le décor. Henri Alekan[25], assez opposé au principe de la lumière diffuse, en disait qu'elle était *la mort du temps*[26]. Une certaine récupération de la lumière diffuse par la publicité lui donnera certainement raison, mais ici l'utilisation qu'en fait Savides s'appuie véritablement sur ce phénomène de mort du temps.

Une autre utilisation intéressante de la longue focale est le long travelling circulaire qui marque le début de la dernière partie du film, plus épurée encore (voir images en page suivante). Ce plan de plus de trois minutes trente décrit un mouvement à 360 degrés autour de Casey Affleck, qui reste d'une immobilité parfaite tout du long, le regard fermé. La lumière est basse, les ombres s'allongent (et en cela l'augmentation de la distance de prise de vue permet à la caméra de ne pas ombrer le visage en passant entre lui et le soleil), et l'ouverture du diaphragme est choisie de manière à abstraire le paysage dans un flou relatif, tout en lui conservant une forte lisibilité. L'enjeu en effet n'est pas de séparer le personnage du fond, mais de continuer à construire cet espace dénué de repères stables, où l'on perd pied. Il faut voir en effet combien, en décrivant l'ensemble de l'espace autour du personnage, Van Sant montre l'absence absolue d'échappatoire. Notons tout de même la présence d'une colline derrière Affleck qui permet probablement de cacher l'ensemble de l'équipe technique et leurs quelques camions. A ce propos il est intéressant de constater la présence d'un léger débouchage de lumière en réflexion sur la face ombrée du visage, qui a probablement dû obliger l'électricien à se retirer lorsque la caméra est passée du côté éclairé.

On remarque également l'absence de rails, (qui auraient nécéssairement été dans le champ à cette distance), et on imagine que le chemin de la dolly a dû être fortement déblayé afin d'offrir une certaine stabilité au plan.

25 Chef opérateur Français ayant travaillé entre les années 1930 et 1980 avec des metteurs en scène comme Jean Cocteau ou Marcel Carné, puis, plus tard, Raoul Ruiz, Wim Wenders ou Amos Gitaï.

26 Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Sycomore, 2004

Mais le plus intéressant ici est la manière dont la longue focale et le dosage du flou *imposent* l'arrière-plan au spectateur, qui ne peut que ressentir ce constat d'impossibiltié, d'infini. Le fond défile derrière lui, implacable, et devient un vecteur narratif de première importance. Plus tard dans le film, un autre travelling, droit celui-ci, travaille non plus sur le défilement du fond autour de la fixité du comédien, mais au contraire sur la fixité du fond autour du comédien en mouvement. Il s'agit du fameux plan-séquence de sept minutes[27] au cours duquel la caméra suit les deux Gerry marchant l'un derrière l'autre. Van Sant lance l'action juste avant que le soleil n'émerge de l'horizon, et le plan voit le jour se lever, le temps défiler sans qu'aucune altération du paysage ne donne de sens à la marche interminable des deux personnages (et aux dizaines de mètres de rails posés par les machinistes – difficile d'imaginer un tel défi logistique être accepté sur un film moins libre que celui-ci en termes de production).

A ce stade du film, il reste encore une très légère ligne de montagnes à l'horizon, mais déjà le décor ne se résume qu'à une plage blanche comme sol, et à une ligne au loin pour toute séparation avec le ciel. La caméra, placée en légère plongée (et déportée sur une grue pour échapper les rails sans trop s'éloigner de l'axe des comédiens), observe le sol défiler sous leur pieds, identique à lui-même. Le diaphragme, qui ne semble pas varier dans le plan, est probablement réglé pour l'exposition mais il génère une profondeur de champ tout juste assez courte pour emporter légèrement Matt Damon dans le flou. Cet effet, couplé à la répartition des deux corps dans le cadre et dans la profondeur (d'où l'axe caméra proche de celui des comédiens), travaille l'assimilation de Matt damon par le paysage, et acte la séparation des deux Gerry dans cet espace métaphorique. Cette fois la caméra se place plus près des comédiens avec une focale plus courte, car on cherche justement à établir une ligne de fuite entre les deux comédiens (voir comment les lignes reliant leurs deux têtes et leurs deux pieds convergent vers un même point à l'horizon).

27 A propos du tournage de cette séquence, voir le passionnant *Gerry, behind the scences* tourné par Félix Andrew et disponible sur Youtube.

Les derniers plans du film (si l'on excepte le plan-séquence en voiture après le sauvetage de Damon par un automobiliste) condensent les effets de cette utilisation des longues focales. Les Gerry sont étendus dans un cadre désormais parfaitement nu (seul le sol blanc du désert de sel et un immense ciel empli de nuages le composent), puis Matt Damon seul se relève et commence à s'éloigner de la caméra. Un contrechamps le reprend de face, à une trentaine de mètres probablement, au sein desquels lui faudra 45 secondes pour arriver au plan taille de fin (encore une fois, chaque pas est minimisé par la forte distance de prise de vue). Puis la caméra repasse dans son dos, et on distingue un léger mouvement sur la ligne d'horizon légèrement floue au loin. Ici aussi le choix très précis du diaphragme permet de travailler l'exacte profondeur de champ nécessaire à la mise en scène de l'effet : le point bascule au fond, et les formes en mouvement deviennent des voitures sur une autoroute. La ligne d'horizon, légèrement floutée depuis le début du film par une judicieuse combinaison du diaphragme et de la focale, nous apprend qu'elle contenait bien l'échappatoire rêvé, vers lequel pointait le vecteur qui constituait l'ensemble de l'espace métaphorique mise en scène par la caméra de Van Sant et Savides.

Ces deux exemples témoignent de la manière dont à valeur égale le choix d'une focale, c'est à dire d'une distance de prise de vue, permettent d'accompagner la mise en scène dans le développement de spatialités propres aux questionnements de fond des cinéastes : pour un même plan pied, un désert devient un espace rapide si l'on se place près des comédiens, lent si l'on s'en éloigne. On remarque aussi comment cet espace lisse (au sens de Deleuze mais également au sens plastique), filmé en longue focale, permet de travailler un véritable aplat du personnage au paysage. Mais si le film de Gus Van Sant fait preuve d'une véritable radicalité par bien des aspects, on verra que d'autres grands cinéastes on su proposer certaines formes extrêmes d'aplat du paysage dans des lieux a priori nettement moins impressionnants.

III/ Autres paysages : propositions radicales

a. La *Nuit, Le jardin chez Antonioni : caméra en hauteur*

> *« Cent fois approché, jamais traversé, le sens – chez Antonioni — se peaufine à mesure que les situations se répètent et que les choses s'imposent aux hommes au gré d'une surprenante ontologie des objets, des constructions et de l'utilisation de l'espace. »*[28]

29

28 René Prédal, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir* , cerf, 1991

29 Michelangelo Antonioni, *La Nuit*, photo Gianni Di Venanzo, 1961

Dans *La nuit*, Marcello Mastroianni et Jeanne Moreau sont Giovanni et Lidia, un couple d'intellectuels bourgeois (Giovanni est un écrivain à succès) dont l'amour s'est étiolé sans qu'ils ne se l'avouent mutuellement et à eux-mêmes, les enfermant dans une réelle incapacité à communiquer. Dans un article dédié à l'utilisation du paysage chez Antonioni[30], le géographe Guy di Méo rapporte quelques mots qu'Antonioni aurait prononcé à propos du film, juste avant la sortie de celui-ci :

> « Avec La Nuit, j'arriverai à un résultat de compromis. Le compromis que l'on retrouve, aujourd'hui, dans la morale et même dans la politique. Les personnages, cette fois-ci, se sont trouvés, mais ils ont du mal à communiquer, parce qu'ils ont découvert que la vérité est difficile, elle demande beaucoup de courage et des résolutions irréalisables dans leur milieu. »[31]

Le film travaille en effet, comme très souvent chez Antonioni, une forme d'incommunicabilité aigüe entre les êtres, ici liée à leur environnement social. Lors de la dernière séquence, ils parviendront néanmoins à se parler : la veille, ils se rendent à une fête donnée chez lui par un riche entrepreneur, et après une longue nuit marquée par l'ennui, il trouveront au petit matin le chemin du silencieux jardin (ou parc, étant donné ses dimensions) du manoir déserté. L'ensemble de la séquence, à l'image du plan présenté en tête de ce chapitre, octroie au paysage une place non négligeable dans le cadre, allant jusqu'à proposer des coupes peu conventionnelles sur les corps des personnages. L'impression ici est flagrante : ce jardin a décidément quelque chose à voir avec l'apaisement final que rencontre la relation de ces deux personnages.

30 Guy Di Méo, *Espace acteur et « drame paysager » : le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Annales de géographie, vol. 695-696, no. 1-2, 2014

31 Ibid.

Comment donc le paysage serein du jardin permet-il à une communication auparavant imossible de voir le jour ? Ou plutôt, comment le paysage se fait-il le signe (et non le symbole, au sens où il s'adresse à une logique de réception beaucoup plus diffuse, ou poétique) d'une situation apaisée permettant au dialogue de s'établir, et témoignant ainsi de la désensibilisation provoquée par l'espace urbain et le mode de vie bourgeois qui lui est associé dans le film ?

> « Celui-ci se caractérise par un jeu paysager (un « drame paysager » comme l'a dit Jean-Luc Godard), infiniment plastique, fusionnant le corps des acteurs et leur espace/paysage d'action : jeu créateur de proximité, de distance, de séparation, porteur de charges symboliques ou simplement de signes. [...] Dès lors, l'espace/paysage intervient dans les films comme le véritable protagoniste. » [32]

En ce qui concerne la prise de vue, il semble que cette mise en regards des corps et du paysage s'opère principalement par le biais d'un point de vue situé relativement en hauteur, et près des acteurs avec une courte focale. Les images en page suivante montrent comment, peu importe la valeur de cadre et les axes de prise de vue, le rapport de la hauteur caméra, de la distance et de la focale est ajusté pour maintenir une égale (omni)présence de cet aplat gris sombre d'herbe (dont la nuance de gris est précisément placée entre celle des peaux et celle des costumes). Notons également comment les dernières lignes droites du décor (l'escalier, la ligne de jonction des deux pelouses) s'effacent à mesure que le cheminement du couple progresse. Ils quittent l'espace strié de la maison d'architecte de leur hôte pour se réfugier dans celui, beaucoup plus dépouillé, de cet immense jardin.

32 Di Méo, art.cit

Plastiquement, cette utilisation de la pelouse relève d'une véritable logique d'aplat. Néanmoins un nombre restreint d'éléments minutieusement choisis viennent répondre aux corps dans les compositions. Selon Di Méo toujours, « *[La technique d'Antonioni] consiste à fusionner, dans une même substance spatiale, paysages, objets et personnages (notamment au travers des spatialités de leur corps), conférant aux uns et aux autres une même valeur sensible de signe.* [33]

Les arbres que l'on découvre dans la dernière image de la page précédente relèvent très précisément de cette fonction de signes accordée aux éléments du paysages. En effet on voit dans les images ci-dessous comment ces deux silhouettes sombres répondent très directement, visuellement, aux deux corps de Moreau et Mastroianni. On parle de signe ici car ils n'embarquent pas de fait un sens à la manière d'un symbole, mais comment ne pas ressentir et comprendre les deux solitudes que constituent ces personnages en voyant ces deux silhouettes végétales qui leur répondent dans la composition ? Les deux axes (arbre/arbre et corps/corps) se répondent presque selon une construction en miroir, et en ce sens le découpage est encore plus éloquent : le champs contre-champs, dont la valeur demeure sufisamment large pour faire entrer le paysage dans le cadre, fait se répondre les deux silhouettes des personnages, centrées, et les deux contrepoints que constituent ces arbres présents dans le fond du cadre. Il ne fait aucun doute que les axes ont été ajustés à chaque plan de manière à retenir dans le cadre chaque tronc d'arbre, à l'endroit où il doit l'être. La mise en regard poétique des personnages et des éléments du paysage se construit donc dans le cadre de manière très précise et délibérée.

33 Di Méo, art.cit

L'ensemble de la construction esthétique de cette séquence converge ainsi vers une omniprésence de cette calme pelouse dans les fonds des plans, et sur une mise en relation des arbres (en tant qu'éléments du paysage) avec les corps des personnages. Difficile, en voyant ces deux plans de champs-contrechamps, de ne pas ressentir à la fois le vide existentiel et la solitude que travaille le film, mais également la grande sérénité qui se dégage de cet espace enfin dépouillé de ses lignes, de ses quadrillages, ses foules, etc. Concernant cette utilisation des paysages par Antonioni, les mots de Di Méo sont très justes :

> « Ils sont en résonance avec les sentiments et les comportements des acteurs qui s'y meuvent et dont ils répercutent l'intériorité, comme un écho tantôt fidèle, tantôt déformé et inversé. [...] Dans les moments les plus intenses de ce rapprochement ou de cette contradiction le bruissement des feuilles des arbres suffit alors à établir ce lien fusionnel entre l'intériorité humaine et l'extériorité paysagère. [...] En somme, M. Antonioni est parvenu à traduire l'indicible des rapports humains par le recours à l'espace et aux spatialités ».[34]

Le paysage fortement quotidien que constitue le jardin est donc ici représenté avec une véritable radicalité, qui tient dans la place qui leur est accordée dans les cadres, et dans la manière dont la caméra en hauteur, en dirigeant la majeure partie du cadre vers la pelouse, travaille le fond en aplat. De telles propositions, dans le cadre de relatif réalisme qui est celui du film, témoigne de la grande maîtrise qu'a Antonioni de la forme qui fait son cinéma. Il paraît judicieux, à présent, d'étudier les représentations qu'un grand cinéaste peut construire lorsque celui-ci s'affranchit complètement des contraintes de réalisme.

34 Di Méo, art.cit.

b. Kurosawa, Rêves : *l'espace du rêve est plat*

35

Rêves consiste en une série de huits courts-métrages, chacun mettant en scêne un *rêve-cauchemar* vécu par Akira Kurosawa lui-même. Chaque fois, le paysage joue un rôle déterminant dans la construction de l'identité particulière du rêve, il devient un univers à part entière sur lequel le personnage est littéralement plaqué : les représentations, très plastiques, se font sur un mode d'aplat souvent extrême sur lequel se fonde toute la déréalisation de ces espaces. Les techniques employées pour y parvenir vont de la prise de vue en longue focale et en hauteur aux intégrations sur fond de peinture en effet spéciaux, en passant par l'utilisation de fonds peints en studio. Voyons comment Kurosawa parvient à créer ces aplats si radicaux.

35 Akira Kurosawa, *Rêves*, photo Takao Saito, 1990

Dans le deuxième court-métrage, intitulé *Le verger au pêchers*, le jeune Kurosawa pénètre dans un décor de verger au sien duquel tous les pêchers ont été coupés (première image ci-dessus). Il y rencontrera une troupe de poupées à échelle humaine dont on comprendra, après une conversation qui sera pour lui l'occasion de leur prouver sa valeur, qu'il s'agit en fait d'une personification des pêchers coupés par la famille du garçon. Ceux-ci, convaincus de l'amour qu'il porte aux arbres en question, acceptent de le laisser voir une dernière fois leur floraison. Commence alors une somptueuse chorégraphie à l'issue de laquelle les poupées se transforment en pêchers en fleur, laissant le garçon ému aux larmes.

D'emblée le décor frappe par son absence de profondeur : le verger, organisé comme peuvent l'être certaines vignes ou oliveraies en Occident, s'agence en une succession de strates creusées dans la profondeur d'une colline. Mais ce plan large, réalisé de loin avec une longue focale, atténue grandement la perception de cette profondeur, et, renforcé par la hauteur caméra choisie qui fait disparaître le sol de chaque butte derrière sa propre hauteur, cet effet crée une forte impression de mise en aplat qui participe grandement du sentiment d'irréalité qui émane de la séquence dès le premier plan. Par la suite, le positionnement très ordonné des personnages non seulement continue de construire la picturalité très poussée de la séquence mais crée un lien très fort entre ces poupées et les arbres coupés très bas apercus plus tôt : l'identification se fait sans que le dialogue n'ait eu besoin de le faire savoir. Cette association des personnages et des éléments du paysage rappellent les arbres solitaires du parc de *La Nuit*, mais ici elle ira jusqu'à travailler la transformation de l'un en l'autre entre deux plans. Ce processus de sublimation est accompagné par la présence croissante des fleurs de pêchers volant au vent au fil que la chorégraphie des poupées-arbres progresse. Encore une fois, la compression de l'espace par la longue focale crée l'impression très forte que les fleurs et les silhouettes se mélangent, s'hybrident jusqu'à ce que la transformation opère.

A la fin du court-métrage précédent (le premier du film), le jeune personnage s'en va chercher une famille de renards supposés habiter au pied d'un arc en ciel. Ici encore, l'espace relève d'un relatif aplat mais cette fois les techniques de prise de vue étudiées plus tôt sont complétées par divers trucages. Sur l'image présentée en tête de ce chapitre, un champs de fleur est reconstitué dans un studio et filmé en longue focale, mais les montagnes au second plans semblent être réalisées grace à un matte-painting (une peinture incrustée dans l'image grâce à un trucage optique effectué à la prise de vue ou au tirage). Derrière elles, les monts embrumés au loin relèvent probablement de la projection d'images filmées, car on distingue un léger mouvement dans les nuages. L'arc en ciel est le résultat d'un trucage supplémentaire, et le résultat de cette succession de couches rappelle étrangement la profondeur de certains paysages dans les peintures du XVIIe siècle en Occident : une perspective commence à naître de la succession des couches de paysage, mais celles-ci semblent si proches les unes des autres que l'oeuvre paraît assumer complètement son statut d'objet en deux dimensions. Le plan de la déambulation du personnage dans le champs de fleurs, cadré en pied, cumule les effets d'une légère plongée et d'une très longue focale, et fait du sol fleuri un fond sur lequel il semble parfaitement « collé ». Les couleurs de ce parterre de fleurs sont par ailleurs en faux raccord total avec celui du plan large. Ce faux raccord n'est pas celui d'une séquence tournée en partie en décor naturel, car la lumière qui tombe sur le garçon est d'une artificialité assuée, et relève donc sûrement d'un travail en studio.

Plus tard dans le film, Kurosawa travaille plus intensément encore cette artificialité picturale assumée et construite à l'aide d'effets spéciaux. Le personnage, désormais adulte, observe au musée une série des toiles les plus renommées de Van Gogh. En découvrant la vue du pont de Langlois à Arles (peint en 1888), il plonge dans l'univers du tableau à la faveur d'un raccord dans l'axe surprenant : la valeur large est un plan du tableau avec à l'avant-plan le personnage, de dos, en train de l'observer, et la valeur serrée est une reconstitution de la toile. L'image est d'abord figée, puis elle se met en mouvement et l'alter ego du cinéaste pénètre dans le champs. Pour le suivre, la caméra ne se déplace pas dans la profondeur du champs mais effectue un mouvement de zoom : la grande distance au sujet demeure constante, et l'espace filmé devient véritablement celui d'une toile dans la profondeur de laquelle le regard ne peut se déplacer.

Dans les plans suivants, le paysage est traité selon le même mode d'aplat, puis le personnage finit par rencontrer Vincent Van Gogh (campé par Martin Scorcese). En tâchant de le suivre, il se perd dans les esquisses puis dans les toiles du peintre, dont les oeuvres originales deviennent par incrustation les paysages dans lequels a lieu sa pérégrination. Une rotoscopie poussée et des ombrages recréés le positionnent véritablement à l'intérieur de l'espace des peintures : il passe derrière des arbres, marche entre des fleurs, etc. Il parcourt les sentiers esquissés par le peintre, révélés par des mouvements de dézoom dont l'ampleur est décuplée par l'échelle « maquette » que génère ce procédé. La lumière qui l'éclaire, souvent rouge vive, relève d'une interprétation poussée de celle qui émane des oeuvres du maître. Les toiles, elles, sont éclairées par une lumière neutre mais très rasante, qui rend sa matière extrêmement palpable.

Dans le dernier plan utilisant ce procdé (ci-dessus), l'intégration du personnage dans un paysage à plat est poussée à son paroxysme, aidée par une toile dont le point de vue frontal travaille exactement la représentation du paysage en couches successives étudiée plus tôt : on baigne pleinement dans l'espace plat du rêve qui est celui des toiles hallucinées de Vincent Van Gogh. Dans un raccord dans l'axe qui rappelle le premier de la séquence, Kurosawa nous transpose subtilement dans un espace filmé, mais à nouveau représenté en aplat. L'effet, pourtant à priori radical, déroute par sa transparence tant les couleurs du paysage et la profondeur de l'espace sont raccord avec celles de la toile. La suite du plan voit une nuée de corbeaux (intégrés par trucage) envahir le cadre alors que la silhouette du peintre disparaît au loin derrière le champs devant les yeux ébahis du personnage.

Ces corbeaux seront l'occasion d'une nouvelle apparition du tableau, mais il s'agira cette fois d'un retour au réel, à la toile vue par les yeux du personnage éveillé, révélé par un zoom arrière et situé non plus à droite du cadre, mais à gauche : le temps a bien suivi son cours dans l'espace du musée, cette incartade dans celui de la toile aura bien été un cheminement mental se déroulant en parallèle. Incrustations, longues focales et plans larges : la représentation du paysage pictural fait appel aux mêmes procédés que celle des autres paysages rêvés, et on pourrait considérer, à l'inverse, que la construction du rêve chez Kurosawa puise son rapport à l'espace dans celui de représentations picturales, comme la peinture ou ses propres dessins de storyboard (dont il cherchait à retrouver quelque chose de la déréalisation d'une profondeur aplatie ou déséquillibrée).

Quoi qu'il en soit on voit comment la radicalité dans le traitement en aplat des paysages, qu'il passe par une utilisation des longues foales et une picturalisation importante (*Rêves),* ou au contraire par un travail de minimalisme spatial et de courtes focales (le jardin aux deux arbres de *La Nuit),* permet aux cinéastes de créer un contexte extraordinaire (un rêve à part, une matinée privilégiée) dans lequel l'espace raconte les enjeux aussi bien que ne le font les personnages. Sur le tournage de *Profession : reporter* en 1991, antonioni aurait confié à Jack Nicholson ces quelques mots[36], qui accordent à l'espace du paysage et à ses objets un statut d'élément de composition à part entière.

> *« En tant que figures apparaissant à l'écran, les acteurs doivent moins être employés pour leur valeur humaine intrinsèque que comme des éléments de la composition. Ils doivent fonctionner de la même manière que les autres éléments du décor, c'est-à-dire en termes de lignes, de volumes, de formes, de couleurs et d'intensité lumineuse enregistrés par la caméra. »*

36 René Prédal, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir* , cerf, 1991

37

qui donc voudrait
sentir sur la peau de ses yeux
autre chose que le vide du monde

l'aile a le même besoin
d'abîme et nous passons dans
l'air oubliant
que la vérité se tue elle-même[38]

37 Luchino Visconti, *Mort à Venise*, photo Pasqualino de Santis, 1971
38 Bernard Noël, *La Chute des temps,* Gallimard, 1993

Conclusion

La montagne vue verticalement comme un sanctuaire ou horizontalement comme le lieu d'une transgression sacrée, le désert représenté comme l'endroit d'un partage géopolitique du territoire ou bien celui d'une métaphore existentielle, le jardin ou le verger qui deviennent la condition de l'émergence d'un dialogue ou du merveilleux d'un rêve de pêchers en floraisons, tous ces paysages sont bien des vecteurs essentiels de la traduction en images des regards que leurs metteurs en scène portent sur le monde. Chaque fois les opérateurs ont pu, à partir d'un contexte spatial donné par un choix de rapport focale/échelle de plan, développer à l'aide des outils de caméra ou de lumière des représentations de l'espace-paysage permettant de donner corps à cette traduction d'un regard en images. Un choix de ratio peut faire basculer une montagne d'une dimension à l'autre, la proximité ou non de la caméra et des personnages peut en faire un lieu de conflit ou d'abandon, une caméra légèrement en plongée dans le dos de deux comédiens faisant face à un jardin transforme ce dernier en réceptacle de leurs sollitudes, etc.

Quelque part, si l'on repense à Gilles Deleuze, qui conçoit l'art comme étant *ce qui résiste*[1], on pourrait voir ces propositions de représentation du paysage, chacune porteuse à sa manière d'un sens et d'une fonction dans la mise en œuvre de la séquence, comme un acte de résistance à l'idée tout à fait occidentale de l'émancipation par l'homme de son environnement, dont la forme la plus contemporaine fût déconstruite par l'anthropologue Philippe Descola dans *Par delà nature et culture*, et résumée à merveille dans ces quelques lignes du philosophe Baptiste Morizot « *cette cosmologie occidentale qui postule qu'il y a les humains d'un côté qui vivent en société fermée, face à une nature objective constituée de matière de l'autre côté, comme un décor passif pour les activités humaines* ».[2] En effet le cinéma a cette capacité de faire dialoguer ses personnages avec les paysages, voire même d'élever ces derniers au rang de sujet de l'oeuvre.

1 Gilles Deleuze, *Qu'est ce que l'acte de création ?*, conférence à la Fémis en 1986

2 Baptiste Morizot, *Sur la piste animale, Actes Sud,* 2018

Tous ces extraits témoignent en effet de la manière dont l'espace nous fait, et dont nous sommes faits par lui. Dans la dernière séquence de *Mort à Venise*, dont les images ouvrent ce mémoire et cet extrait, Luchino Visconti développe une toute autre manière d'utiliser le rapport du corps au paysage. Le film se déroule en 1911. Gustav von Aschenbach, vieux compositeur séjournant à Venise, se trouve profondément troublé par la beauté Adrogyne d'un jeune adolescent polonais nommé Tadzio. La dernière scène du film montre le personnage s'éteindre sur la plage alors qu'il observait la silhouette de Tadzio se perdre dans la profondeur de la mer.

Le garçon, dont la silhouette se découpe en ombre sur une mer éclairée à contre-jour, devient en se perdant dans le fond à la fois l'image de la perte de soi, de l'insaisissable objet du désir, et de ce qui est déjà perdu au monde. En cela l'espace-paysage de la mer offre une possibilité de mise en image redoutable, qui d'une part permet l'évanouissement dans la lumière liquide (le soleil rasant, qui tombe sur l'eau à contre-jour), et d'autre part recoupe les puissances de disparition du désert et de la montagne, car en s'éloignant le corps s'enfonce à la fois dans l'horizon (désert), et dans la couche opaque du paysage (montagne). La longue focale, dans ce découpage construit autour du raccord regard, devient l'expression d'une distance infranchissable par le déplacement (à fortiori celui du corps mourant du personnage), et à travers laquelle seul le regard permet encore de saisir quelque chose du mirage vacillant de Tadzio.

Ici, le paysage ne relève plus d'un regard sur la manière dont l'espace transforme nos manières d'habiter le monde, mais est utilisé afin de traduire en image la mort du personnage, le vacillement d'une existence troublée et remise en question par l'apparition du mirage qu'est ce jeune garçon, incarnation de la beauté que le compositeur a passé sa vie à chercher dans ses créations. La mer, filmée comme l'élément dans lequel disapraît Tadzio, devient en effet à la fois l'image de

l'au-delà et celle de l'irréalité de ce mirage. En utilisant la mer pour filmer l'irréel de cet instant décisif, Visconti ouvre une piste radicalement différente de conception et de représentation du paysage au cinéma, qui utiliserait ce dernier pour sa puissance d'abstraction.

Néanmoins cette abstraction se construit visuellement toujours sur la même base, c'est à dire sur un travail des échelles (donc de distance focale et de prise de vue) rigoureux et expressif, soutenu par une utilisation correlée des lumières et des autres choix de cadres. Pour un opérateur, accompagner de telles visions de mise en scène des corps dans le paysage relèvera donc toujours d'une compréhension précise des spatialités associées à ces visions, et de celles proposées par les différents décors repérés : nos yeux devront travailler en aller-retour constant entre l'espace de jeu et celui des fonds, et dans la porosité de leur frontière.

RESSOURCES

Filmographie :

- Guillaume Nicloux, *Valley of Love*, photo Cristophe Offenstein, 2015
- Alejandro Inarritu, *The revenant*, photo Emmanuel Lubezki, 2015
- Michael Cimino, *The Deer Hunter*, photo Vilmos Zsigmond, 1978
- Werner Herzog, *Aguirre, la colère de Dieu,* photo Thomas Mauch, 1972.
- Alain Guirudie, *L'inconnu du Lac*, photo Claire Mathon, 2013
- Chen Kaige, *Le roi des enfants*, photo Gu Changwei, 1987,
- John Ford, *La prisonnière du désert*, photo Winton C. Hoch, 1956
- David Lean, *Lawrence* d'Arabie, 1962, photo Freddie Young
- Gus Van Sant, *Gerry*, photo Harris Savides, 2002
- Michelangelo Antonioni, *La Nuit*, photo Gianni Di Venanzo, 1961
- Akira Kurosawa, *Rêves*, photo Takao Saito, 1990
- Luchino Visconti, *Mort à Venise*, photo Pasqualino de Santis, 1971

Oeuvres picturales :

- Jan van Eyck, La Vierge du chancelier Rodin, vers 1436, Musée du Louvre, Paris
- Robert Campin, La Madone à l'écran d'osier, 1425-1430, National Gallery, Londres
- Titien, Concert champêtre, vers 1509, Musée du Louvre, Paris
- Giorgione, La tempête, vers 1505, Galerie de l'Académie, Venise
- Shi Tao, Bruit d'orage au loin, 1642-1707
- Jing Hao, Vue du Mont Lushan, vers 900, rouleau en hauteur, Taipei, Nat. Palace Mus.

Bibliographie :

- Bernard Noël, *La Chute des temps*, Gallimard, 1993

- Augustin Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995

- Erwin Panofsky, *L'histoire de la théorie des proportions humaines, in L'oeuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969

- Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975 (1924)

- Alain Roger, *Le paysage occidental, rétrospective et prospective* , in Le débat, n°' 65, mai-août 1991

- Théo Sizun, *La profondeur de l'image cinématographique : étude du rapport figure / espace*, La Fémis, 2019

- *Des eaux de la montagne au paysage (la naissance du concept de paysage en Chine)*, Augustin Berque, EHESS, 2012

- Chantal Chen, *Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine.*, In : ExtrêmeOrient, Extrême-Occident, 1983, n°3.

- Alan Watts, *Le Bouddhisme Zen*, Payot, 1969

- Philippe Rousselot, *La sagesse du chef opérateur*, JC Behar, 2013

- *Les secrets de l'image vidéo*, Philippe Bellaïche, Eyrolles, 2015

- René Bouillot & André Thévenet, *Les réflex 24 x 36,* Publications photo-cinéma Paul Montel, Paris, 1974.

- In *Le zoom : objectif polyvalent, inducteur de sens, inducteur esthétique*, Pascal Martin, in *Angénieux et le cinéma*, Silvana Editoriale, 2019.

- Woei Lein Chong, *La chine par elle-même*, in Critique internationale, 2003 n°3

- *Michael Cimino, les voix perdues de l'amérique* , JB Thoret, Flammarion, 2013

- Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *« John Ford – Monument Valley »*, Transversalité, n°6, Bordeaux, 1993

- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schyzophrénie 2*, Paris, Editions de Minuit, 1980

- Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*. Cinéma 1, Paris, Editions de Minuit, 1983

- Henri Alekan, *Des lumières et des ombres,* Sycomore, 2004

- René Prédal, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir* , cerf, 1991

- Guy Di Méo, *Espace acteur et « drame paysager » : le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Annales de géographie, vol. 695-696, no. 1-2, 2014

- Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, 2018

Sites Internet :

- *Mise au point et profondeur de champs*, Photo.lenepv.eu

- *Comparison of several film aspect ratios with the heights forced to be equal*, Andres Conrado

- *Gilles Deleuze, Qu'est ce que l'acte de création ?*, conférence à la Fémis en 1986 (youtube)