

Intérieurs jour

Fenêtre : frontière ouverte sur l'intérieur

Mémoire de fin d'études

Département IMAGE Promotion 2016

Sous la direction de Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn

INTRODUCTION

L'intérieur jour, espace statique, en lien avec la mouvance de la lumière extérieure, dégage des atmosphères sensibles, variant en permanence. La façon dont un appartement et ses habitants réagissent à l'unisson lorsqu'un léger nuage voile le soleil, redéfinissant avec nonchalance une zone de lumière à laquelle nous nous étions habituée, ne cesse de nous montrer la richesse esthétique et sensorielle créée par cette rencontre entre Extérieur et Intérieur. L'intervention humaine dans cette opposition entre mouvance et statisme, dehors et dedans, passe notamment par l'exploitation de l'objet fenêtre, permettant par un simple voilage de figer le temps ou de le laisser passer. Nous tirons le rideau lorsqu'un soleil devient trop agressif alors que nous nous rapprochons de la fenêtre transparente pour saisir les dernières lumières du jour.

Lorsque le chef-opérateur aborde une scène d'intérieur jour, il fait appel à ses souvenirs empiriques, à l'influence de l'extérieur et de la fenêtre sur l'intérieur jour pour trouver, à l'aide d'un dispositif technique, l'image la plus juste et traduire ainsi une action, une atmosphère, une tonalité cohérente. Il est évident que les accessoires, les costumes et la direction artistique viennent alimenter l'esthétique donnée à un intérieur jour, mais c'est avant toute chose, un espace statique qui communique par l'interface de la fenêtre, avec l'extérieur. A partir de ces trois éléments, nous pouvons nous imaginer, en les faisant varier, le potentiel esthétique qu'ils permettent dans un intérieur jour et le sens que cela peut apporter à la mise en scène.

L'intérieur jour peut être caractérisé par une lumière du jour, venant de l'extérieur, et entrant par des ouvertures (les fenêtres) dans l'espace intérieur. Il s'agit d'une construction de l'extérieur (la lumière du jour) vers l'intérieur (l'espace qui filtre la lumière). A ce titre, la fenêtre qui nous intéresse est celle de l'architecte, mise en place dans le souci d'amener de la lumière à l'intérieur d'un espace clos. Elle ne fonctionne que dans un sens : de l'extérieur vers l'intérieur. Il nous faudra laisser de côté la fenêtre que l'on pourrait qualifier de l'intime, ou de l'homme, qui est celle du point de vue, de la communication et qui fonctionne de l'intérieur vers l'extérieur. Cette fenêtre ouverte sur le monde serait celle de la littérature ou de la peinture (d'Alberti à Malévitch, qui ferme la fenêtre).

Je souhaite m'intéresser dans ce mémoire à la façon dont ces trois éléments simplifiés (extérieur, fenêtre, intérieur) interagissent, permettant au chef-opérateur de

questionner le rapport à l'extérieur dans les intérieurs jour. Comment construire une lumière de la continuité entre l'intérieur et l'extérieur ? L'utilisation de la fenêtre voilée et de sa matière, permet-elle de définir un rapport plus abstrait à l'extérieur ? Comment représenter des fenêtres qui aveuglent par leur blancheur, éblouissent les personnages retranchés à l'intérieur ? L'espace intérieur peut-il être perçu comme une surface sensible qui imprime sur ses murs toutes les lumières éphémères tendant à disparaître aussitôt photographiées ? Tant de questions qui se résument en une seule. *Comment le rapport du chef-opérateur à l'extérieur et à la fenêtre peut-il influencer l'esthétique de l'intérieur jour ?*

Tout d'abord, nous nous intéresserons à une conception esthétique plaçant l'intérieur jour dans la continuité de l'extérieur. Il s'agit de travailler la confrontation entre la lumière du jour en mouvement et l'architecture statique. Cela passe par l'attention portée à la richesse de la lumière naturelle, tant pour sa qualité et sa complexité, que pour son mouvement. Egalement par la reconstitution précise des effets de masses du hors-champ, permettant d'amener une image de l'extérieur à l'intérieur. Cet intérieur de la continuité amène l'abolition de toute frontière matérielle avec l'extérieur pour se situer davantage dans une interaction permanente avec sa lumière éphémère et sublime. Un intérieur qui se pose comme miroir mais également comme surface sensible des variations de l'extérieur. La frontière intérieur-extérieur se dissout, perd son existence, matérialisée par une fenêtre sans matière, comme un trou entre deux mondes. Nous sommes dans un travail de la continuité et de la transparence, mettant en valeur le lien de dépendance qui unit l'intérieur à l'extérieur.

Dans un second temps, nous nous intéresserons aux intérieurs opaques, qui matérialisent une frontière physique et esthétique avec l'extérieur. Cette dernière, marquée à l'image et au service de la mise en scène, amène un travail de lumière qui se base essentiellement sur les caractéristiques physiques de la fenêtre (sa taille, sa hauteur, son exposition) et sa matière (sa diffusion, sa teinte). La fenêtre est ici un trou mais également ce qui va occulter ce trou. C'est une source de matière qui tend à remplacer l'extérieur. Cette juxtaposition de l'extérieur sur la matière fenêtre amène à questionner la répartition spatiale de la lumière et l'arrivée de l'obscurité. Nous sommes ici dans une esthétique du contraste, de la densité, qui par sa coupure avec l'extérieur, cherche à faire vivre un espace intérieur, expressif.

Avant de commencer, il me semble important de préciser deux choses.

Premièrement, nous ferons une distinction dans ce mémoire entre la lumière du jour, associée à la lumière solaire mais utilisée également pour parler de la lumière issue de projecteurs à 5500 K, et la lumière naturelle qui désigne la lumière solaire sans intervention de l'homme (du moins électrique). Ainsi, nous parlerons beaucoup de chefs-opérateurs qui, à l'aide de la lumière du jour (et donc potentiellement de projecteurs), cherchent à se rapprocher de la lumière naturelle.

Deuxièmement, ce mémoire s'intéresse à la façon dont la lumière évolue en intérieur jour en fonction d'une conception esthétique de l'extérieur et de son potentiel narratif. Il s'agira de questionner les dispositifs techniques mis en place par des chefs-opérateurs pour traiter ce sujet. Le corpus se recentre alors autour de films très contemporains permettant de mettre en évidence différentes conceptions esthétiques et techniques. Même si nous serons obligés pour ouvrir la question du rapport à l'extérieur dans les intérieurs jours, de faire référence aux techniques et méthodes de travail de films antérieurs à cette période, ce mémoire valorise plutôt quelques travaux et sensibilités de chefs-opérateurs actuels.

INDEX

I. De la fidélité au fantasma, l'intérieur jour, continuité de l'extérieur

1. Lumière naturelle, complexe et mouvante	p 7
<i>a. Une lumière chargée de rencontre</i>	<i>p 7</i>
<i>b. Variabilité de la lumière et support d'enregistrement</i>	<i>p 10</i>
<i>c. Lumière naturelle en intérieur jour</i>	<i>p 13</i>
2. L'intérieur jour et son hors-champs	p 19
<i>a. Image et présence de l'extérieur</i>	<i>p 19</i>
<i>b. A l'ombre du hors-champ</i>	<i>p 22</i>
<i>c. Studio et absence de l'extérieur</i>	<i>p 26</i>
3. Surfaces sensibles et lumières éphémères	p 29
<i>a. Le révélateur intérieur</i>	<i>p 29</i>
<i>b. Impressions intérieures</i>	<i>p 30</i>
4. Le refus de l'intérieur-jour	p 35
<i>a. Disparition des fenêtres</i>	<i>p 35</i>
<i>b. L'extérieur, une matière fantasmée</i>	<i>p 39</i>

II. Fenêtre, frontière matérielle et infranchissable

1. La fenêtre, l'élément fondamental	p 47
---	-------------

<i>a. Surface et diffusion</i>	<i>p 47</i>
<i>b. Matière de la fenêtre obstruée</i>	<i>p 48</i>
<i>c. Fenêtres éblouissantes et impérieuses</i>	<i>p 54</i>
2. Vers la suppression des ouvertures	p 61
<i>a. Lumière statique, lumière furtive</i>	<i>p 61</i>
<i>b. L'intérieur à la recherche de sa temporalité</i>	<i>p 66</i>
3. Extérieurs théoriques, la fenêtre aveugle	p 73
<i>a. Lumières en aplat et limite du support</i>	<i>p 73</i>
<i>b. Ecrans blancs, un intérieur pour l'intimité des corps</i>	<i>p 74</i>
Conclusion	p 81
Bibliographie	p 84



I. De la fidélité au fantasme, l'intérieur jour, continuité de l'extérieur

1. Lumière naturelle, complexe et mouvante

a. Une lumière chargée de rencontre

L'intérieur jour peut être défini par deux éléments fondamentaux : la lumière du jour et la fenêtre. L'une des questions qu'un chef-opérateur se pose lorsqu'il aborde un intérieur jour est « *qui y a-t-il dehors* » ? Un ciel couvert ? Un temps ensoleillé ? Un paysage d'hiver ? D'été ? Qui-y-a-t-il derrière la fenêtre ? Un champ de blé ? Une barre d'immeubles ? Ces questions concernent certes la narration mais nous montrent surtout à quel point la lumière d'un intérieur jour est étroitement liée à son extérieur. Spontanément nous pourrions dire que l'intérieur jour découle, temporellement et spatialement, de l'extérieur et qu'il faut dans ce sens, travailler une continuité de la lumière, entre ces deux espaces. Il faut alors se demander quelle source de lumière extérieure pénètre dans l'intérieur. Est-ce la lumière du soleil ? Du décor extérieur ? Comment opérer une continuité qualitative de la lumière, lorsqu'elle traverse la fenêtre pour envahir l'espace intérieur ?

La lumière du soleil, source principale d'un intérieur jour, est caractérisée avant qu'elle n'entre à l'intérieur d'un espace architectural par une évolution perpétuelle et une histoire. Cela lui donne toute sa complexité. Sans entrer dans le détail des caractéristiques de la lumière solaire, nous pouvons, pour notre sujet, déterminer trois étapes de l'évolution de la lumière solaire avant qu'elle ne traverse notre fenêtre.

Premièrement, le Soleil est une source directionnelle. Par la rotation de la Terre, l'angle de l'astre par rapport à la surface terrestre se modifie en permanence. Cela amène un rapport ombre-lumière en constante évolution. De plus, la Terre, tournant sur elle-même, crée une rotation des ombres portées autour des objets. Enfin, ce changement d'angle fait varier l'intensité du soleil au cours de la journée (à l'aube, la lumière du jour a une très faible intensité, pour doubler d'intensité environ toutes les 5 minutes afin d'atteindre une intensité allant jusqu'à 100 000 Lux en pleine journée)¹.

Par la suite, le Soleil entre en interaction avec l'atmosphère. La nature initiale de la source (dureté, intensité, colorimétrie) se modifie naturellement au contact d'éléments

¹ Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, p 26

météorologiques translucides. De même, l'épaisseur de la couche atmosphérique fait varier la température de couleur de la lumière solaire en fonction de son angle par rapport à la surface terrestre (par temps clair, 2000°K à l'aube jusqu'à 5400°K au zénith).

Enfin, lorsque la lumière solaire va rencontrer la surface terrestre, chaque objet et surface vont réfléchir dans l'espace cette lumière solaire en modifiant sa nature en fonction de leur teinte (de la partie du spectre qu'ils absorbent), de leur albédo, de leur matière (réflexion polarisée ou non). Par réflexion sur la matière, la source solaire unique va produire une multitude de sources secondaires puis comme une chaîne, ces sources secondaires vont par réflexion, créer des sources tertiaires.

Dans le cas de l'intérieur jour, ce n'est donc pas uniquement la lumière du soleil qui entre par la « fenêtre-trou » mais également une multitude de sources secondaires. Si l'intensité de la source principale (le soleil ou le ciel par temps couvert) est largement supérieure à ces sources secondaires, ce sont elles qui créent toute la complexité de la lumière extérieure entrant en intérieur jour. Nous pouvons logiquement déterminer deux types de lumières secondaires. Les lumières secondaires diffuses qui vont comme le ciel, l'herbe, et la couleur globale de l'extérieur, emplir l'espace intérieur et le teinter sans direction de lumière marquée. Les lumières secondaires dures (réflexion du soleil sur un élément, créant un reflet) qui vont à l'instar du soleil, amener des ombres portées et une direction de lumière marquée.

Le cinéma et son industrie ont créé de nombreux outils pour construire artificiellement cette lumière du soleil. La primauté en revient aux projecteurs H.M.I, développés par Osram au début des années 70². Signifiant Hydrargyrum (mercure), Medium arc length (arc de longueur moyenne), Iode (Iode), cette lampe à décharge a l'avantage d'avoir un spectre qui se rapproche de celui de la lumière du jour (de 5500 K à 6000 K) avec notamment un IRC supérieur à 90. Sans rentrer dans les détails techniques du fonctionnement et du principe du H.M.I, nous pouvons constater que ce type de projecteurs a envahi les tournages depuis les années 70 pour devenir une évidence technique pour tous les chefs-opérateurs. En effet, son rendement lumineux élevé (jusqu'à quatre fois supérieur au tungstène), la suppression des gélamines de correction colorimétrique, et sa gamme de puissance allant de 150 W à 18 KW, permet une certaine légèreté au chef-opérateur pour le travail de la lumière du jour en intérieur. Pour autant, cette source H.M.I, si elle se rapproche du spectre solaire, est victime d'un

2 Bouillot René, *Guide pratique de l'éclairage*, p51

spectre discontinue et instable, qui en fonction du vieillissement de la lampe, dégage des dominantes verte – magenta. D'autres types de projecteurs à lumière du jour existent (les fluos et les L.E.D) avec les mêmes avantages (rendement, suppression des gélamines de conversion...) et défauts (spectre discontinue et sensible à la chaleur), sans dépasser toutefois la puissance des projecteurs H.M.I.

Maintenant que nous avons notre source de lumière, pour créer, malgré quelques concessions, la lumière solaire, il faut nous demander quels outils existent pour reproduire toute la complexité d'une lumière solaire en contact avec l'extérieur. Comme nous l'avons vu plus haut, la lumière du jour entrant dans un intérieur, n'est pas uniquement issue de la source solaire, mais d'une multitude de sources. Pour une simple entrée de jour, le chef-opérateur doit donc faire appel à plusieurs outils différents pour tenter de reproduire une lumière naturelle dans son intégralité. Un projecteur 18 KW peut faire office de soleil, légèrement réchauffé avec une gélamine CTO. Des projecteurs H.M.I sur une toile de Spi feinteront l'effet du ciel qui remplit l'espace intérieur d'une lumière plus froide, diffuse, venant teinter et éclairer les ombres marquées du soleil. Un réflecteur dur argent pourra créer l'effet d'une réflexion parasite, sur un toit métallique par exemple. Des polystyrènes blancs ou teintés de vert, pourront envoyer au plafond une faible lueur verte afin de reproduire la réflexion du ciel et soleil sur la pelouse. Une multitude « d'astuces » sont possibles, plus ou moins encombrantes, pour tenter de reproduire en intérieur la source extérieur. Cela amène dans une direction esthétique naturaliste, ce qui pousse certains chefs-opérateurs comme Roger Deakins à s'en démarquer : *« Je n'ai jamais utilisé de réflexions vertes pour imiter la brillance verte de l'herbe, principalement parce que j'essaye d'éviter les lueurs vertes sur les peaux. Après, cela fait totalement sens si on est à la recherche d'un effet naturaliste »*³.

Pour Emmanuel Lubezki, cette complexité de la lumière du jour est au contraire fondamentale : *« Lorsqu'une personne est devant la fenêtre, elle reçoit la lumière réfléchi du ciel et des nuages, mais également de l'herbe, qui réfléchit la lumière du soleil, ainsi que la réflexion du décor intérieur. On reçoit donc des directions, des teintes et des natures de lumières différentes qui amènent de la complexité »*⁴. Ce témoignage nous montre que tout l'intérêt de la reconstitution d'une lumière complexe de l'extérieur vise à séparer les sources et à jouer sur des variations colorimétriques et de dureté. Il faut donc travailler avec de la diffusion, des toiles (par exemple la Toile

3 Site Web de Roger Deakins, deakinonline.com

4 American Cinematographer, *The Tree of Life*, August, 2011

Checkerboard de The Rag Place ou la Blue Sky), des polystyrènes, des réflecteurs durs, pour modifier la source et sculpter indépendamment chaque effet, produits par les multiples sources secondaires. Dans le cas d'un décor naturel, la séparation des sources sont plus ou moins présentes par la réflexion naturelle du soleil sur le décor extérieur. Ainsi le chef-opérateur doit trouver un juste équilibre entre la lumière additive qu'il amène et la lumière naturelle pour impulser une direction de lumière sans briser la cohérence de la source, qui ferait, immédiatement, ressentir le projecteur.

Si nous nous sommes attardé longuement sur l'explication de cette source complexe qui entre à l'intérieur par la fenêtre, c'est parce qu'elle est le point central de cette première partie consacrée à la continuité. Chaque chef-opérateur choisit de traiter cette source complexe de manière différente et c'est justement ce qui nous intéresse. De l'utilisation exclusive de la lumière naturelle, au travail d'une source mixte (lumière naturelle et projecteur) jusqu'à la reproduction totale de la source en studio ou avec des cages de lumières, c'est dans tous les cas, la croyance en la complexité de la lumière du jour qui détermine ces méthodes de travail. Il serait vain de penser que la complexité se suffit à elle-même et qu'elle apporte d'emblée une valeur ajoutée à la lumière. Par contre, le chef-opérateur peut utiliser cette source complexe pour deux choses. Premièrement, témoigner d'un état du monde, du hors champ, grâce à la répartition spatiale des sources secondaires. Deuxièmement, amener la temporalité dans l'espace intérieur et jouer sur l'évolution permanente de la lumière.

b. Variabilité de la lumière et support d'enregistrement

La façon dont nous abordons un espace intérieur, comme être humain, est totalement détachée d'un support d'enregistrement qui impose des choix d'exposition, de contraste. L'oeil s'adapte extrêmement bien aux écarts de luminosité et aborde l'espace intérieur dans une continuité parfaite avec l'extérieur. Comme le dit René Bouillot, « *lorsque nous entrons dans un intérieur où l'éclairement moyen est de 100 Lux, en venant de l'extérieur, où le soleil donne un éclairement 500 fois plus fort de 50 000 Lux, il ne nous fait que quelques dixièmes de seconde pour voir convenablement les objets* »⁵. Ainsi, dans notre quotidien, nous ne subissons que rarement une sensation d'éblouissement en intérieur, de sur-exposition de l'extérieur, ou d'un espace intérieur sombre, d'un effet de silhouette. L'oeil s'accommode, sa réponse étant quasiment

⁵ René Bouillot, *Guide pratique de l'éclairage*, p 23

constante, et notre quotidien suit cette logique. « *La sensibilité de l'oeil augmente en faible lumière et diminue en forte lumière, la réponse de l'oeil étant de cette manière pratiquement constante* »⁶.

Nous pouvons, grâce à la précision de notre vue (certes imparfaite), embrasser un espace intérieur peu ouvert sur l'extérieur et créer visuellement et intellectuellement, une continuité spatiale entre l'extérieur clair, visible à travers la fenêtre, et le peu de lumière entrant à l'intérieur. Il semble un peu vain de chercher à reproduire, avec le support d'enregistrement cinématographique, cette accommodation permanente de l'oeil. Au contraire, c'est la réaction du support à la lumière et la prise en compte de ses limites, qui pousse le chef-opérateur à définir un rapport esthétique à l'extérieur.

A partir d'un même espace éclairé par la lumière naturelle, le chef-opérateur peut d'emblée se positionner par rapport à l'extérieur, grâce à sa caméra. Eric Gautier, lors des repérages, a l'habitude de photographier l'espace intérieur et donc de chercher un rapport juste à l'extérieur pour le film. « *En jouant sur les axes et l'exposition, la lumière de l'espace intérieur change totalement. En choisissant de conserver l'extérieur ou non, l'espace intérieur se densifie ou s'illumine. De même, en fonction de la place de la caméra, on peut avoir une image très douce ou très contrastée, en silhouette* »⁷. Avant même de commencer à éclairer, la façon dont le support répond aux écarts de contraste permet une variété de texture de lumière. Ainsi, dans le cadre cinématographique, on pourrait dire qu'un décor a naturellement des potentiels esthétiques différents. Le chef-opérateur, par sa caméra (support) et son regard (choix des axes), va chercher à mettre en valeur les traits esthétiques propres à chaque décor. Une fois que le rapport à l'extérieur et donc à la lumière intérieure, a été déterminé, le chef-opérateur s'assure de rendre cohérent le lieu en fonction du cadre, notamment avec des sources additionnels. Il va en quelque sorte, figer le potentiel esthétique de l'intérieur jour sur la surface sensible de la caméra.

Travailler avec sa caméra et jouer des limites du support, permet de définir une lumière intérieure en interaction avec l'extérieur. Ainsi le chef-opérateur peut être en mesure de saisir l'aléatoire de la lumière naturelle s'il le trouve justifié pour la scène et de le prolonger artificiellement avec des sources électriques. En évitant de tourner une séquence par axe, Eric Gautier s'offre la possibilité d'intégrer les variations de la lumière naturelle dans la continuité. Ainsi une lumière diffuse peut envahir l'écran puis laisser

⁶ *Ibid*, p23

⁷ Issu d'un entretien effectué avec Eric Gautier

place au sein de cette séquence, à un soleil. Si par la suite il faut conserver ce soleil, il est possible de ré-éclairer pour assurer une continuité. *« Le travail de la lumière sur une base naturelle m'intéresse beaucoup. Je n'aime pas forcément chercher un décor exposé au nord, où la lumière change peu (...) C'est au contraire les changements de lumière dans le décor qui permettent d'amener de la vie, de la surprise »*⁸. Cette idée d'utiliser la lumière naturelle comme base esthétique, qu'il faudra affiner, modifier ou corriger en fonction des moments, permet de garantir au chef-opérateur une cohérence entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Le décor naturel est intéressant dans ce rapport à la lumière mouvante et à son interaction avec l'extérieur. Ce travail sur l'intérieur jour est intégré par le découpage. Ainsi, Eric Gautier, notamment dans son travail avec Patrice Chéreau, tente à limiter un certain classicisme du découpage, reposant notamment sur la loi des 180°.

*« Il n'y a pas de règles dans l'art. On fait ce que l'on veut (...) J'aime beaucoup travailler des sautes d'axes, sans respecter les règles de découpage. On filme l'action sous un axe, puis on cherche un autre axe pour couvrir l'action qui est intéressant, notamment pour la lumière (...) Cela donne au final des coupes moins fluides que lors d'un champ contre champ classique mais au moins la coupe est toujours surprenante et intéressante. Il faut bien sur prévoir des points de montage et s'assurer qu'à un moment, le raccord entre les deux plans sera possible »*⁹.

L'idée de travailler sur un intérieur jour polymorphe, alimenté par le découpage, qui va offrir à la lumière différentes voies pour s'exprimer, permet au chef-opérateur de caractériser un intérieur par rapport à son extérieur et la variabilité de la lumière qui entre. On est ici dans une approche centrée sur l'interaction entre l'extérieur en mouvement, l'architecture statique, le médium caméra et la réponse des acteurs dans cet espace. Le chef-opérateur est moins dans une attitude d'imposer une lumière, un look pensé pour le film, que de travailler sur l'instant du tournage, en direct, pour exploiter la confrontation esthétique entre l'imprévu et le prévisible. La possibilité de ré-éclairer, de travailler la lumière en fonction de son évolution, permet au chef-opérateur de prendre des risques par rapport à la continuité. Il est apte en intérieur jour, à recevoir le hasard, à l'analyser et à l'utiliser.

Pourtant, certains chefs-opérateurs font le choix de la lumière naturelle exclusive, malgré les nombreuses contraintes logistiques que ce choix amène. Il faut

⁸ Issu d'un entretien effectué avec Eric Gautier

⁹ *Ibid*

nous demander si ce positionnement esthétique permet d'accentuer le sentiment de continuité entre l'intérieur et l'extérieur, en conservant strictement la même nature de lumière entre les deux espaces. De quelle manière le chef-opérateur peut par cette volonté, amener un sentiment de vérité à la narration ? Mais également, quel posture adopter face à cette radicalité esthétique ? Le chef-opérateur se retrouve-t-il volontairement démuné, dans une posture de passivité attentive à la lumière naturelle ? Doit-il au contraire se situer dans une anticipation totale de l'effet naturel, pouvant parfois amener à supprimer toute idée d'accident ?

c. Lumière naturelle et intérieur jour

Spontanément, la lumière naturelle semble intéressante à utiliser pour son potentiel d'accident. Ainsi, l'intérieur jour statique peut s'émanciper d'une rigidité trop forte grâce à la lumière naturelle, se voyant imposer le rythme aléatoire de l'extérieur. Lorsque que la lumière en mouvement rentre en confrontation avec la narration, un sentiment de grande justesse peut émaner de cette rencontre. Ces deux espaces, liés et construits par la lumière naturelle, semblent être l'essence même d'une continuité totale.

Dans un plan séquence du film *Les Baisers de secours*, Jacques Loiseleux utilise la lumière naturelle en intérieur jour pour chorégraphier son plan et jouer de la variabilité de la lumière : « *La lumière devient protagoniste, comme elle l'est dans la vie lorsque ses variations incontrôlables accompagnent nos humeurs ou influent sur notre état d'esprit.(...) Cela donne des moments magiques comme celui où A. hésite et qu'une fausse teinte se lève au même moment sur son visage, ou que le soleil disparaît sur le profil de B.S pendant un long silence* »¹⁰. Ce qui est émouvant dans cette utilisation, ce n'est pas tant la variation de la lumière mais sa synchronicité avec l'action du personnage. L'intérieur est perméable à ces variations et le réalisateur, doit les saisir pour alimenter sa mise-en-scène. Ainsi, s'invitant comme un personnage à part entière, la variabilité de la lumière, atténuée, sculpte, appuie une intention, un geste, une idée de mise en scène. Le chef-opérateur et le réalisateur acceptent ainsi avec humilité de ce soumettre au caractère aléatoire de la nature, espérant que jaillisse, une vérité sensible. Jacques Loiseleux raconte une autre anecdote dans *La lumière en cinéma*, concernant un choix d'exposition sur *Soigne ta droite* (1987) de Jean-Luc Godard dans un intérieur jour tourné en lumière naturelle dans un train.

¹⁰ Jacques Loiseleux, *La lumière en cinéma*, p 83

« Le réalisateur m'avait demandé de n'utiliser que la lumière naturelle, sans aucune lumière d'appoint. Dans l'image ainsi constituée, j'avais des écarts de 11 diaphragmes entre les larges portions de ciel bleu et les parties les plus sombres à l'intérieur du compartiment. La pellicule à l'époque supportait quand même 7 diaph d'écart de brillance, mais 11... Devais-je laisser la sur-exposition envahir l'image pour tenter d'avoir du détail sur les personnages à l'intérieur, ou bien exposer pour l'intérieur et mettre les personnages en silhouette ? J'optais pour la solution des personnages légèrement denses. Ce qui m'inquiétait le plus, c'était les grandes variations de niveau de lumière, mais aussi les variations chromatiques au grès des couleurs du décor traversé par le train. Tout cela était assez excitant (...) Cela rendait encore plus inconfortable voire violent, le voyage d'un réfugié politique reconduit à la frontière de son pays par un flic sans état d'âme »¹¹.

Avec ce témoignage, on a l'impression que le chef-opérateur, par son travail exclusivement en lumière naturelle, développe un rapport d'attirance-répulsion avec la lumière. Attirance pour la beauté naturelle en mouvement qui peut entrer en interaction avec la mise en scène et créer ainsi des moments de grandes justesses à la lumière. Répulsion pour une matière qui se dérobe aussi rapidement qu'elle se révèle et qui peut être difficile à travailler dans une continuité.

Yves Cape relativise cet aspect « d'accident » dans la lumière naturelle en intérieur jour notamment par rapport à l'envie des réalisateurs. « Le choix de la lumière naturelle est souvent amené par le réalisateur. Le chef-opérateur sait alors qu'il va prendre en compte les contraintes qu'impose cette lumière. Mais parfois, le réalisateur veut utiliser la lumière naturelle de manière naïve, en se disant que ça sera plus léger et plus rapide. C'est complètement faux. Tourner en lumière naturelle c'est très compliqué, avec beaucoup de contraintes, notamment pour garder sa continuité lumière »¹². Dans un dispositif où la mise en scène s'adapte totalement à la lumière naturelle, son utilisation peut permettre de gagner du temps et de jouer de cette fameuse continuité entre les deux espaces. Ainsi, le chef-opérateur doit progressivement amener la mise en scène, vers la lumière. Le souci majeur de la lumière naturelle semble être cette continuité lumière qui, au fur à mesure que le soleil avance dans sa course, est de plus en plus difficile à conserver. Yves Cape, dans son travail en lumière naturelle sur *La Vie Sauvage* (2014) de Cédric Kahn, évoque l'importance de l'anticipation. « A

¹¹ Ibid, p23

¹² Issu d'un entretien avec Yves Cape

*partir du moment où on travaille en lumière naturelle en intérieur jour, les placements des acteurs sont à anticiper car ils correspondent à un temps de tournage possible. Si l'acteur se positionne à telle marque, on perdra la lumière au bout d'une heure. S'il se met là, on peut tourner 3h. Il faut ainsi réfléchir dans ce sens »¹³. Le chef-opérateur n'est plus dans une attitude passive, submergé par la magie de la lumière en mouvement mais au contraire, dans une anticipation totale. « Dans les fermes où l'on tournait les séquences intérieurs dans *La Vie Sauvage*, les fenêtres étaient très petites et profondes. Ainsi, le placement du mobilier de jeu avait beaucoup d'importance. (...) De même, lorsqu'on préparait un plan large, il fallait toujours aller vérifier les fonds des plans serrés à venir, pour s'assurer que les placements étaient bons »¹⁴. Ainsi l'anticipation nécessaire du chef-opérateur peut amener progressivement à questionner la part d'interaction conservée entre l'espace extérieur et intérieur.*

« L'interaction en lumière naturelle, et donc les changements de lumière dans le plan ou la continuité, est à mon sens, difficile à prendre en compte en intérieur jour. Pour une question de continuité, on est souvent tenté d'aller vers des décors davantage exposés au nord. Ainsi, les changements de lumière à l'extérieur, atténués par le diaphragme naturel de la fenêtre, ne sont pas suffisamment marqués pour le ressentir et que cela soit intéressant à exploiter »¹⁵.

Alors que l'évolution du contraste au cours d'un plan ne pouvait pas être maîtrisée par l'étalonnage traditionnel (la fausse teinte de Jacques Loiseleux dans *Les baisers du secours*), la post-production numérique permet au chef opérateur de rectifier ces évolutions. Ainsi, on peut imaginer l'étalonnage numérique comme un outil de rupture entre l'intérieur et l'extérieur. Outil paradoxal car il permet à la fois, d'aller récupérer des fonds, des découvertes et ainsi de donner un sentiment de continuité de matière entre l'intérieur et l'extérieur, mais également, de supprimer les petites respirations, variations, qui font vivre, légèrement certes, l'intérieur jour en fonction de l'extérieur. Les variations de la lumière naturelle en intérieur jour, seraient ainsi, par l'utilisation de l'étalonnage numérique, reléguées au rang d'effets.

L'utilisation de la lumière naturelle en intérieur jour semble davantage liée à une volonté d'accroître une sensation naturaliste que de chercher une interaction totale, en mouvement, entre l'intérieur et l'extérieur. Le développement du numérique avec des

¹³ *Ibid*

¹⁴ *Ibid*

¹⁵ *Ibid*



capteurs à grande dynamique, permet d'amener une liberté au réalisateur, dans un contexte économique parfois difficile pour le cinéma d'auteur.

« *La lumière naturelle est très belle et il faut énormément de moyen pour reconstituer cette qualité. Il faut travailler en bounce avec de grosses puissances. Cela devient très cher et prend beaucoup de temps. Grâce au numérique, nous pouvons travailler de manière plus légère, permettre au réalisateur de filmer les fenêtres sans avoir toute une installation lumière à déplacer à chaque fois* »¹⁶. Il ne faut pourtant pas se méprendre sur le rôle du chef-opérateur en lumière naturelle. L'idée n'étant pas d'être démunie et d'enregistrer toute les informations dans le négatif de manière arbitraire. La lumière naturelle n'est pas tout le temps intéressante en l'état. Le travail du chef-opérateur reste le même, si ce n'est que les moyens techniques se déplacent vers plus de légèreté. Yves Cape s'exprime sur ce thème dans un entretien au sujet du film *Chronic* (2015) de Michel Franco : « *Avec les possibilités techniques actuelles, je pouvais me contenter de tourner sans rien rajouter, de jour comme de nuit. La question à ce moment-là a été : est-ce que ça nous plaît, et est-ce qu'on estime que c'est adapté à la scène ? Si oui, très bien, moteur ! Si non, plutôt que de rajouter des projecteurs, je préfère jouer avec ce que j'ai, le soleil, les lampes de jeu, des draps blancs ou noirs, des diffusions sur les fenêtres et, en dernière solution, du matériel très léger* »¹⁷. L'utilisation de réflexion, de diffusion, du négatif fill, permet de sculpter la lumière naturelle tout en garantissant le respect de sa complexité, notamment au niveau colorimétrique. Ainsi, avec des outils simples, le chef-opérateur peut développer une méthode de travail économique en termes de temps, pour travailler l'intérieur jour et être ainsi, au plus proche de la source extérieure.

« *Pour travailler les fenêtres étroites et en profondeurs des fermes de La Vie Sauvage, on mettait des polys blancs à droite et à gauche, dans la profondeur des fenêtres, pour élargir le spectre de la lumière entrant à l'intérieur. J'utilisais des draps blancs par le bas de la fenêtre pour envoyer un niveau au plafond. J'utilisais aussi des miroirs pour ré-envoyer le soleil systématique sur la fenêtre (...) C'est une légende de croire qu'il n'y a rien à faire. Si Lubezki cherche avec Malick à avoir un décor qui tourne autour du soleil, amenant presque une configuration de studio, c'est bien la preuve que la lumière naturelle n'est pas toujours bonne* »¹⁸.

¹⁶ *Ibid*

¹⁷ AFC, Article sur *Chronic*, 21 Mai 2015

¹⁸ Issu d'un entretien avec Yves Cape

Emmanuel Lubezki en effet, fait le choix de l'anticipation et du contrôle total pour saisir le sublime de la lumière naturelle. Cela se fait dans une économie très luxueuse avec des temps de tournage importants, ce qui est inaccessible pour une production française. Par les moyens techniques dont il dispose, Lubezki va chercher à tout prix l'interaction avec l'intérieur jour et l'extérieur, par le prisme du décor. Un espace intérieur jour apte à être éclairé en lumière naturelle serait un décor qui a un potentiel révélateur, notamment par son orientation. Les espaces intérieurs choisis par le chef-opérateur ne fonctionnent que pour un aspect de la lumière naturelle. Sur le film *The Revenant*, Jack Fish et le chef-opérateur vont choisir l'emplacement des décors en fonction d'une orientation précise correspondant à chaque fois à une intention esthétique. « *Pour les intérieurs, nous avons construit par exemple, le Fort avec des fenêtres exposées au sud, pour avoir le soleil en direct à certaines heures. Jack construisait des décors brillamment conçus, qui s'éclairaient d'eux-même* »¹⁹. Le chef-opérateur prend une réelle prise de risque en développant un intérieur, totalement soumis aux aléas de l'extérieur. Le résultat peut être magnifique comme nous le verrons plus tard avec Terrence Malick mais nécessite d'imposer au réalisateur des contraintes fortes (de temps notamment). Ce travail de préparation minutieux de l'espace intérieur, détermine un cadre propice permettant à la variabilité de la lumière naturelle de s'exprimer en intérieur jour. Cela est possible par l'économie du film qui rend le travail de la continuité beaucoup plus facile. Ainsi, une séquence peut être tournée sur plusieurs jours, durant des horaires très précis.

Pour finir sur la lumière naturelle en intérieur jour, nous pouvons relever ce que serait l'opposition entre l'utilisation qu'en fait Yves Cape et Emmanuel Lubezki. Le chef-opérateur mexicain détermine toute l'esthétique du film et sa méthode de travail dans l'optique de recevoir à l'intérieur, la lumière naturelle la plus riche selon lui. Cela passe par le choix de l'orientation du décor, des périodes de tournage, des largeurs d'ouvertures. La lumière naturelle est utilisée principalement pour ses lumières rasantes, ombres portées, dans l'optique de dévoiler une lumière éphémère. L'aspect solaire de la lumière de Lubezki amène progressivement la lumière naturelle au rang d'effet. Yves Cape se situe dans une opposition esthétique. « *Avoir des flaires sur toute une séquence, je trouve cela ennuyeux. Au final, on ne voit plus que la lumière et ça me dérange. (...) Un coucher de soleil qui entre dans un intérieur jour, ça se mérite. Ce n'est pas parce*

¹⁹ American Cinematographer, *The Revenant*, Mai 2016

qu'on fait de la lumière naturelle qu'il faut faire de la lumière à effet »²⁰. L'utilisation de la lumière naturelle en intérieur jour par Yves Cape est recentrée davantage sur l'idée d'économie de moyen, qui grâce au numérique et l'apparition de nouvelles technologies (L.E.D par exemple), permet de donner une liberté au réalisateur tout en conservant une source extérieure de grande qualité. « L'utilisation de la lumière naturelle me permet de faire l'esthétique que j'aime. Une lumière douce, qui entre par la fenêtre, issue d'un projecteur éloigné (le ciel). Il faut faire attention de ne pas être trop rigide. La lumière naturelle, il faut également la travailler en amont de son entrée dans l'intérieur jour. On peut décider de couper la réflexion du soleil sur l'herbe, sur un bâtiment, pour ne garder que la lumière du ciel, douce, diffuse »²¹. Ces oppositions quant à l'utilité de la lumière naturelle, liées en partie à l'économie différente des films et la qualité de lumière qui baigne les pays d'origine des chefs-opérateurs (très solaire au Mexique, Californie et lumière diffuse, froide en Belgique) reposent cependant sur une confiance commune en la qualité de la source extérieur.

Nous avons durant cette première partie, évoquée l'importance de la lumière extérieur, entrant dans l'espace intérieur. La qualité de cette lumière complexe peut amener un sentiment de continuité entre les deux espaces. Le chef-opérateur, par le support d'enregistrement, le choix des axes de caméras mais également le travail d'un décor, peut développer un intérieur jour en interaction permanente avec son extérieur.

Il faut maintenant nous intéresser à la fenêtre de l'intérieur qui va, sélectionner et déterminer la répartition de cette source extérieure complexe, dans notre espace intérieur jour.

2. L'intérieur-jour et son hors-champ

a. Image et présence de l'extérieur

Si nous devons définir la notion de fenêtre, de façon simple et pragmatique, nous parlerions d'un trou. Le mot n'est certes pas le plus élégant mais répond à un problème connu par tous les architectes, celui de faire pénétrer de la lumière à l'intérieur d'un espace clos. Le mot *ouverture* ne serait pas le plus approprié car il amène l'idée

²⁰ Issu d'un entretien avec Yves Cape

²¹ *Ibid*

d'un espace réduit qui s'ouvre vers l'infini ; d'un intérieur qui s'ouvre vers l'extérieur ; d'un regard. Notre sujet est beaucoup plus pragmatique : pour voir en intérieur, il faut de la lumière venant de l'extérieur. Un trou²², c'est donc une surface sans matière, sans regard.

Notre fenêtre est un trou car elle n'a pas toujours été vitrée, comme a pu s'en plaindre Montaigne lors de ses voyages en Italie au XVI^e siècle²³. Même lorsqu'elle était vitrée elle n'a pas toujours été transparente²⁴ (utilisation de parchemins, papier huilés, pierres polies très fines pour isoler l'intérieur du vent) ni à hauteur de regard (à partir de la Renaissance environ). Nos préoccupations sont loin de la fenêtre moderne d'Alberti qu'il définit dans son traité *De Pictura* (1435). Une fenêtre, assimilable à un tableau, permettant à l'homme, par une forme carrée ou rectangle, de se représenter le monde, une histoire. La définition de notre fenêtre-trou serait plutôt : une surface, ôtée d'un mur, dans le but de faire entrer la lumière extérieure à l'intérieur, sans modifier la nature de cette lumière. Cette fenêtre sans matière, consiste uniquement en un passage, une frontière invisible. Au risque de fâcher Zola qui parle de la fine surface de la vitre comme « *si clair, si mince (...) elle n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque (...) qui teint les objets et les réfractes* »²⁵ pour se moquer de l'illusion de neutralité de la peinture réaliste, nous parlerons de fenêtre-trou sans matière, pour toutes les fenêtres vitrées qui ne sont pas obstruées ou diffusées et qui donc, ne changent pas par leur présence la nature de la lumière entrante. Une fenêtre primitive en quelque sorte.

Que permet cette frontière imperceptible dans la recherche d'une lumière de la continuité? Est-ce uniquement un diaphragme qui va diminuer la quantité de lumière de l'extérieur, entrant à l'intérieur ?

La camera obscura, comme nous le savons, permet de former une image sur une surface plane en s'appuyant sur le principe de l'optique géométrique. La formation d'une image nette vient de la petitesse du trou qui permet à chaque point de l'extérieur (de l'objet), de garantir un unique point image sur la surface. Le trou donne ainsi dans un espace intérieur (la boîte dans ce cas précis), l'image inversée de l'extérieur. Si nous élargissons progressivement le trou, la netteté et définition de l'image s'amoindriront

22 « *Espace libre, vide dans quelque chose* » Définition Larousse 2015

23 Gérard Wajeman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, p 28

24 Andrea Del Lungo, *La Fenêtre, Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, p 11

25 Lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864 dans *Oeuvres complètes*, E. Zola, Cercle du livre précieux, Paris 1962-1970

progressivement jusqu'à disparaître totalement. A la place de l'image inversée, nous avons sur la surface une lumière blanche, créée par l'addition de toutes les sources de lumière, qui, auparavant isolées par la petitesse du trou, se voient se mélanger et se contaminer entre-elles. Sans pousser l'analogie entre la camera obscura et l'intérieur jour réel, ce principe optique nous permet d'imaginer l'importance d'une fenêtre-trou pour un chef-opérateur.

Si elle ne sert pas à projeter une image sur le mur de l'intérieur, cette fenêtre sans matière crée une image, un résidu d'image, l'idée d'une image de l'extérieur. Pourtant, ce qui intéresse le chef-opérateur, est davantage le trajet des rayons de l'image que l'image elle-même. C'est à dire, la lumière traversant l'espace. L'utilisation de ce principe d'image inversée, d'une vraisemblance géométrique entre l'extérieur et l'intérieur, amène à projeter les effets de masse de l'extérieur ou du hors-champ, dans l'espace intime, témoignage direct de la présence physique de l'espace extérieur. Ce que nous appelons effet de masse dans ce cas précis, c'est le potentiel de l'extérieur à absorber ou à renvoyer de la lumière, à obstruer ou à permettre l'accès de l'intérieur au soleil. Ainsi, nous ne nous intéressons pas uniquement aux variations de teintes pénétrant à l'intérieur, produites par les sources secondaires mais également à la quantité de lumière entrant à tel ou tel endroit.

Considérons un extérieur comme un espace totalement vide et exposée au nord. La lumière, entrant dans l'intérieur jour, est issue principalement du ciel. Nous avons accès de n'importe quel endroit de la pièce à la vue du ciel et donc à sa lumière. Si nous construisons un bâtiment devant, une masse opaque va projeter une découpe diffuse du ciel. Si la construction est loin ou basse, elle ne nous importe peu. Si au contraire elle se rapproche, l'ombre se marque de plus en plus et l'écart de luminosité entre le ciel et ce bâtiment se fait sentir davantage. Nous avons ainsi une sorte de soustraction de la luminosité en fonction de l'extérieur et du hors champ. De même, l'extérieur étant situé au nord, le soleil peut se réfléchir sur la façade du bâtiment et amener une addition de luminosité à l'intérieur.

De façon empirique, nous ressentons la présence à l'extérieur de masses importantes par le jeu des lumières. Un sol sombre nous indique la présence d'un vis-à-vis important qui obstrue la lumière du ciel, un mur clair induisant l'inverse. Un plafond dense nous fait comprendre que l'appartement est en hauteur et qu'il ne bénéficie que très peu de la réflexion du sol. On peut parler dans ce cas d'un rapport à l'extérieur par

reflet. Grâce à la lumière entrant dans l'intérieur jour par la fenêtre trou, nous pouvons imaginer et surtout ressentir la présence d'un hors-champ. En d'autres termes, l'extérieur se superpose à l'intérieur et la lecture que l'on a de l'intérieur, nous réfère, systématiquement, par sa lumière, à l'extérieur. Le rapport intérieur / extérieur est donc à double sens. L'extérieur crée la lumière de l'intérieur mais l'intérieur rend visible l'extérieur.

b. A l'ombre du hors-champ

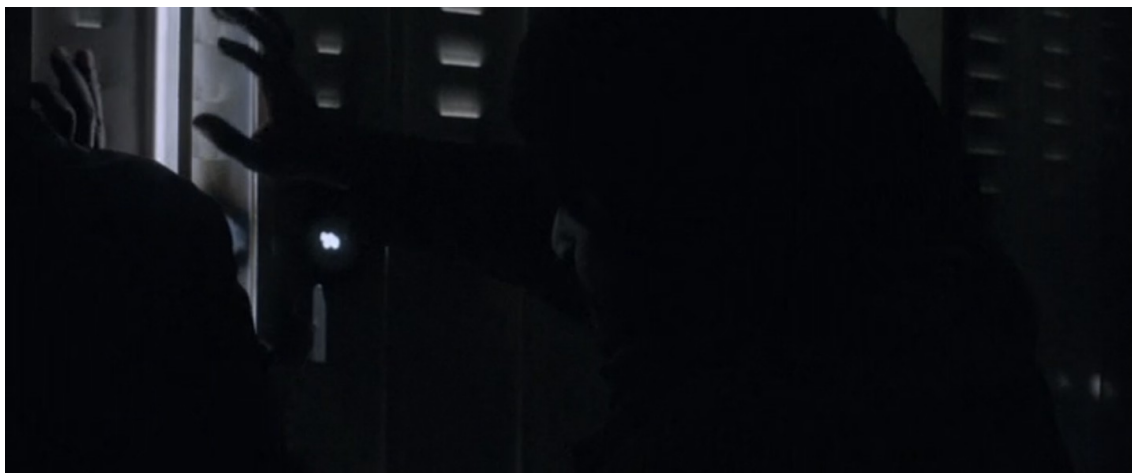
Afin de caractériser l'importance de la lumière, pour révéler le hors-champ, grâce à la fenêtre-trou, nous pouvons nous arrêter quelques instants sur *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard, photographié par E. Momenceau. Ce film est intéressant dans son traitement des intérieurs jour qui donnent un reflet de l'extérieur. Chaque espace, par sa lumière intérieure, donne à voir ce qu'il y a dehors.

Ce film, qui évoque l'arrivée de réfugiés tamouls dans une banlieue isolée d'Ile-de-France, questionne de manière plus ou moins explicite la notion de frontière. La famille sri-lankaise, passive au début, regarde l'agitation de l'extérieur à travers leur fenêtre, « *comme au cinéma* » dit un personnage. L'extérieur, avec toute sa violence, surgit en permanence dans l'appartement familial et c'est de manière sous-jacente que l'image nourrit la notion de frontière, de séparation et de contamination de l'intérieur par l'extérieur. Le travail de la lumière, de l'entrée de la source complexe à travers le trou sans matière de la fenêtre, va permettre d'illustrer cette idée.

Dheepan et sa famille logent au rez-de-chaussée dans un appartement sombre, à la vue obstruée par une barre d'immeuble. La lumière pénétrant à l'intérieur est donc exclusivement en réflexion. Le soleil, réfléchi par le bâtiment grisâtre, se perd rapidement dans les pièces de l'appartement, jusqu'à laisser les couloirs dans une quasi-obscurité. La chef-opératrice arrive à tirer parti de cet effet de masse pour créer une lumière en lien direct avec la narration. L'appartement, nouveau, a un caractère labyrinthique et les réfugiés s'y perdent, sans parvenir à s'y habituer. « *Nous souhaitons que la loge de Dheepan conserve cet aspect mystérieux, labyrinthique. Les petites pièces et la disposition spatiale de l'appartement était très intéressantes pour illustrer cela* »²⁶. La visite de l'appartement se fait dans la pénombre. Les personnages se perdent plus qu'ils ne découvrent, avant que s'ouvrent les volets. Paradoxalement, cette

²⁶ Issu d'un entretien avec Eponine Momenceau

ouverture n'inonde pas l'intérieur de lumière, délimitant plutôt un espace éclairé de quelques mètres. *« Jacques Audiard ne voulait pas tout voir. La pénombre, le sombre était un élément important pour caractériser cet espace. Il m'a poussé à éclairer par tache, créer un sentiment de visibilité sans inondé l'espace de lumière. L'idée était de garder des espaces dans l'obscurité, des vrais noirs »*²⁷.



Cet intérieur, imperméable à la lumière, gardera tout au long du film, un aspect étranger, déroutant le spectateur dans ses repères spatiaux. Cette volonté de travailler sur une lumière diffuse, qui se perd rapidement, victime d'une source réfléchie trop peu éloignée, amenant de la grande densité dans les arrières plans, permet de créer une spatialisation de la lumière intéressante. Ainsi les personnages, au lieu d'aller chercher la lumière près des fenêtres, restent d'avantage dans une zone de demi-pénombre. La lumière du jour est ici clairement associé à sa source extérieur, à savoir les bâtiments, le cloisonnement, l'encerclement de la bulle sri-lankaise. *« Lorsque que la famille sort de sa bulle pour aller rejoindre d'autres sri-lankais au temple, nous avons envie de soleil dans l'appartement. Ainsi dans la cuisine, je fais une entrée de jour solaire, ce qui n'est pas le cas dans les autres séquences »*²⁸. La lumière de l'intérieur a ici un vrai pouvoir de référence au hors-champs, donnant plus à voir au spectateur que ce qui se situe dans le cadre.

²⁷ Ibid

²⁸ Ibid



A l'opposé de cet appartement sombre, isolé dans l'ombre d'un bâtiment, le deuxième appartement du film, celui du « caïd », est situé au sommet d'une barre. Les pièces y sont claires, l'appartement n'ayant pas de vis-à-vis. Les portes vitrées laissent passer la lumière dans les couloirs. Les fenêtres, plus nombreuses, permettent au jour d'inonder les pièces relativement spacieuses, laissant parfois passer des raies de soleil marquées. *« Cet espace était tourné en hauteur et donc il nous fallait suspendre des projecteurs depuis le toit. Au final, j'ai de moins en moins éclairé cet espace car progressivement, le soleil naturel qui inondait l'appartement nous plaisait »*²⁹.

L'espace du caïd est ici un lieu de passage, de communication. Ses amis viennent passer des deals dans le salon ; sa position en hauteur permet de contrôler par la fenêtre la cour où se passent les petits trafics. L'intérieur et l'extérieur communiquent en permanence. La fenêtre n'est plus la « *fenêtre-écran* » comme dans l'appartement de Dheepan mais au contraire un lien ouvert entre l'intérieur et l'extérieur. Pour marquer cette idée à l'image, Eponine Momenceau va amener le hors-champ et l'absence d'effet

²⁹ *Ibid*

de masse à l'intérieur ; un espace de clarté pour illustrer un appartement qui domine les autres. « *La clarté de l'appartement vient de la teinte des murs, de la grandeur des pièces et de la manière dont les fenêtres donnent sur le ciel. Le soleil qui pénètre à l'intérieur, je l'ai laissé vivre, évoluer, même si parfois, cela freine la continuité lumière* ».



Le rapport de la lumière à l'extérieur et sa volonté d'imposer le hors-champ à l'intérieur amène dans Dheepan, deux styles de lumière totalement différents. Un rapport anxiogène, de mise à distance, d'écran, a permis à la chef-opératrice de développer une lumière extérieure, qui entre difficilement à l'intérieur, travaillant sur des images denses, des pénombres. Au contraire, un rapport de continuité, d'échange et de communication entre l'intérieur et l'extérieur crée un intérieur clair, plus doux, avec parfois des entrées solaires en direct.

Ce travail d'image caractérise l'intérieur jour comme reflet de l'extérieur. La situation spatiale, l'effet de la lumière naturelle et sa complexité, sont utilisés pour

témoigner d'un état du hors-champ, permettant d'enrichir la narration.

c. Studio et absence du hors-champ

Si la fenêtre-trou permet par l'image inversée qu'elle produit à l'intérieur, de donner un état de l'extérieur, nous pouvons questionner le cas du studio et l'absence d'un extérieur physique. Comment garantir alors une continuité entre les deux espaces et amener à l'intérieur, l'image de l'extérieur, sans l'avoir physiquement sur le plateau ? L'utilisation du fond vert permet-il au chef-opérateur de travailler une image de la continuité ? Est-il préférable d'amener physiquement sur le studio, une image de l'extérieur, avec une retro-projection ou la technique des Translights ? Ce travail de maîtrise ne nous coupe-t-il pas de la vibration qui anime la lumière naturelle ?

Le travail effectué en fonds verts, sur *Amour* de Michael Haneke, par le chef-opérateur Darius Khondji est particulièrement intéressant pour illustrer la question de l'extérieur et de la continuité en studio. Le réalisateur, pour amener un confort aux acteurs, décide de tourner ce huis-clos dans un décor construit. Attentif à la *vérité*, à l'aspect *réel* des choses, le tournage en studio ne libère en aucun cas la lumière, qui pourrait entretenir dans ce cadre, un rapport plus distant à l'extérieur. « *Michael a un désir de vérité. Tout doit être dans le "vrai" ou le "réel". Ce sont des mots qu'il utilise tout le temps. Mon équipe et moi employions ce vocabulaire sur le plateau et mon gaffer T. Baucheron, et key grip Cyril Kuhnholz proposaient des choses en disant "ça, c'est plus vrai" »*³⁰. Ainsi, Darius Khondji va chercher à re-crée en studio une lumière complexe, basée en totalité sur un extérieur absent. Le chef-opérateur doit donc imaginer un trajet de la lumière avant qu'elle ne pénètre à l'intérieur, une histoire. Cela passe premièrement par l'implantation du décor par rapport au soleil. « *Dans le choix de l'orientation de l'appartement, nous avons décidé que les fenêtres de la chambre et du salon seraient exposées au nord afin de n'avoir aucun rayon de soleil en direct. Ces pièces sont éclairées par la lumière réfléchie par le bâtiment de l'autre côté de la rue ; celui visible par la fenêtre. La cuisine est le seul endroit où la lumière du soleil entre directement le matin*³¹ ».

Alors que le studio peut libérer le chef-opérateur des contraintes du décor naturel et permettre ainsi de *tricher* avec le soleil, Khondji et Haneke vont faire le choix

³⁰ American Cinematographer, *Amour*, Janvier 2013

³¹ *Ibid*

inverse. Pour éclairer un décor intérieur en studio, il faut définir un cadre extérieur fixe, rigide, et c'est par cette méthode qu'ils vont appréhender le travail de lumière en intérieur. Ainsi, une fois l'implantation du décor choisi, amenant une répartition fixe du soleil dans les pièces différentes, supprimant toute liberté, le chef-opérateur va s'appliquer à décliner chaque atmosphère lumineuse en fonction de la météo et des saisons. *« De plus il n'y a jamais la même lumière selon les scènes. Il y a les jours ensoleillés, les jours nuageux, pluvieux, etc... Nous suivions les directives de Michael, ainsi nous changions continuellement l'éclairage selon le moment de la journée, la météo, la saison. Comme nous savions tout à l'avance, nous avons installé différents réglages de lumière et nous pouvions déterminer le rapport de la lumière entrante par les fenêtres par rapport aux lampes de jeu »*³².



Il est amusant de remarquer que par la suppression de l'extérieur, le chef-opérateur sent le besoin de créer un cadre, très contraignant, pour justifier et appréhender l'intérieur. Cette obsession de la vérité se développe également dans le rapport de la lumière aux acteurs. Haneke, souhaite que les acteurs puissent ressentir la véracité de la lumière dans l'espace. *« Michael me dirait par exemple: "L'éclairage que tu as fait ici est joli, mais je ne peux pas lire un livre dans cette lumière ; donc elle n'est pas vraie. Je veux qu'ils (les acteurs) soient capables de lire dans la lumière de la lampe de jeu" »*³³. Ainsi Darius Khondji, basant l'intensité de sa lampe de jeu, sur un ressenti humain, ne peut utiliser le studio pour *tricher* l'intérieur jour, devant à tout prix, définir un contraste entre la lampe de jeu et l'entrée de jour et se rapprocher d'une

³² Ibid

³³ Ibid

sensation réaliste. On comprend bien avec cet exemple, à quel point l'intérieur jour en studio a besoin d'un extérieur, précis et déterminé à l'avance, pour travailler une lumière de la cohérence, et toucher l'idée de la continuité, une fois les fonds verts incrustés. Si la rigueur de travail d'Haneke a permis au décor intérieur de se projeter dans un espace infini avec un extérieur matériel, qui induit la lumière, nous pouvons nous demander si le fond vert est vraiment la solution la plus cohérente pour travailler la continuité esthétique entre intérieur et extérieur.



L'utilisation de la rétro-projection permet au chef-opérateur d'amener directement l'extérieur sur le plateau et de pouvoir ainsi, travailler en direct une image de la continuité. Il s'agit ici de réduire en un plan l'espace extérieur en trois dimensions et cette technique permet, si elle est suffisamment définie et lumineuse, d'amener d'emblée une lumière complexe dans l'intérieur jour. Le cas d'*Oblivion* (2013) réalisé par Joseph Kosinski et photographié par Claudio Miranda, illustre bien cette idée d'amener directement sur le plateau, une image de l'extérieur pour travailler par la suite, la continuité entre les deux espaces. Afin de tourner les intérieurs d'une tour de verre, située dans les nuages, Miranda va utiliser la rétro-projection pour travailler une lumière en cohérence. Avec 21 projecteurs étalonnés, il va amener en direct, une vision de l'extérieur sur près de 270 degrés. Ce confort ne peut que plaire aux acteurs qui peuvent ainsi, comme le souhaitait Haneke, s'abstraire du studio pour avoir une sensation de réalité. Miranda utilise la lumière issue de ces projecteurs pour éclairer une partie de l'espace intérieur. *« J'ai utilisé la lumière provenant des projecteurs comme lumière principale pour la séquence de la tour dans le ciel. Cela nous donnait une source très*

*large et assez puissante qui se rapprochait de la lumière naturelle. Parfois, nous ramenions de la lumière en réflexion, pour renforcer cette lumière sur un acteur mais jamais plus »³⁴. Nous sommes ici proche d'un tournage en décor naturel où l'extérieur fait rentrer en intérieur, une lumière complexe. L'extérieur étant dans le cas de *Oblivion*, réduit à un soleil et des nuages en mouvement, ce travail l'aide à composer une lumière cohérente, difficile pour le coup à imaginer sans présence de l'extérieur (tout comme a pu le faire Emmanuel Lubezki pour Gravity avec sa boîte à lumière). « Avec toutes les séquences chargées sur un serveur, nous avons la possibilité de contrôler le ciel. Si nous voulions changer la direction du soleil, il nous fallait simplement prendre un clip différent, ou emprunter une partie de la scène de l'autre côté de la projection. Nous pouvions changer les formations des nuages à notre gré pour atteindre un certain dynamisme, et le tout sur caméra en temps temps réel ». ³⁵ On comprend bien ici le réel intérêt d'amener sur le plateau, une image de l'extérieur pour sculpter l'intérieur jour.*

Nous nous sommes intéressés à la présence du hors-champ et à la façon dont l'intérieur jour peut donner à voir, par sa lumière, une image de l'extérieur. Que cela se fasse en décor naturel ou en studio, le décor extérieur et la lumière qu'il amène dans l'espace intérieur, par soustraction ou addition, transcrit un état du monde. Le rôle de la fenêtre est fondamental car c'est elle qui permet de projeter ce reflet de l'extérieur dans l'espace l'intérieur. Nous pouvons maintenant nous poser la question inverse. Comment l'extérieur peut-il traduire un intérieur jour ?

3. Surfaces sensibles et lumières éphémères

a. Surfaces sensibles

Nous pouvons imaginer l'intérieur jour, dans son rapport à l'extérieur, comme une surface sensible, semblable à la pellicule d'un appareil photo, qui va impressionner dans sa matière (l'architecture), les variations de la lumière du jour et ses effets éphémères (coucher de soleil, aube...). L'intérieur jour n'est plus le miroir de l'extérieur, mais un espace qui a la possibilité de figer dans le temps, une lumière qui disparaît vite, qui se perd. Il va jouer le rôle de révélateur d'une lumière changeante. Il est très difficile de tourner une longue scène lors d'un coucher de soleil car la lumière évolue

³⁴ American Cinematographer, *Oblivion*, Mai 2013

³⁵ *Ibid*

rapidement. L'espace intérieur, par la possibilité qu'il offre au chef-opérateur de maîtriser la lumière du jour, permet ce type de prise de risque.

L'intérieur jour, dans son rapport à l'extérieur, peut filtrer la réalité et ne sélectionner qu'une lumière en mouvement, rare et choisi à cet effet. L'espace et son atmosphère vont être définis esthétiquement par ces changements de lumières radicaux. Ce n'est plus la lumière intérieure qui traduit l'extérieur et le hors-champ (comme dans *Dheepan* par exemple) mais bien l'inverse. La complexité de la lumière n'est utilisée que pour sa capacité à percer et à alimenter l'espace intérieur en termes d'intensité esthétique.

« *Il faut bâtir dans le soleil, il faut bâtir dans la lumière* »³⁶. La lumière a été perçue, durant le 20ème siècle et notamment avec l'architecture moderne, comme le révélateur de l'architecture. L'espace intérieur et ses formes sont soulignés par la lumière solaire. « *L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière* »³⁷. Cette phrase de Le Corbusier montre l'importance de la lumière du jour pour envelopper et révéler une architecture. La lumière du jour englobe par la fenêtre un espace, amenant des dégradés d'ombres et de teintes. Elle permet également de toucher et de définir l'émotion des personnages. La fenêtre en bandeau à mi hauteur de Le Corbusier vient de cette idée d'un intérieur jour qui reçoit par la fenêtre, une lumière unique, à hauteur du visage.

L'idée de photographie n'est pas d'attendre le moment précis où la lumière naturelle pénètre à l'intérieur, radieuse comme peut le faire Emmanuel Lubezki. Le cinéma contrairement à l'architecture, nous donne les moyens d'agir en amont, lorsque la lumière extérieure est en train de se définir avant d'entrer à l'intérieur. L'utilisation de l'exceptionnel de la lumière du jour (le moment où l'espace intérieur se définit pour traduire une émotion), rend l'utilisation de la lumière naturelle difficile (problème de continuité notamment) poussant le chef-opérateur à développer une maîtrise technique pour reproduire, astucieusement ses effets et hasards.

b. Impressions intérieures

L'idée de l'utilisation de la source extérieure pour traduire l'espace intérieur et un état des personnages semble amener spontanément la direction de photographie vers de

³⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, éditions Crès et Cie, Paris 1923

³⁷ *Ibid*

la lumière à effet. En effet, si toute lumière apporte en intensité émotionnelle, c'est dans une interaction marquée des deux espaces que le spectateur peut ressentir le pouvoir de la source extérieure à révéler l'espace intérieur. Ainsi, c'est parce que le soleil est bas et qu'il peut pénétrer dans la profondeur de l'intérieur qu'il touche la surface sensible de l'espace intérieur et crée de l'émotion au contact des personnages.

André Turpin, directeur de la photographie canadien, se lance ce défi lorsqu'il travaille sur *Mommy* (2014) de Xavier Dolan. Le film narre la reconstruction d'un espace familial entre une jeune mère, Diane, en difficulté financière, endeuillée par la mort de son mari, et son fils Steeve, hyperactif et souffrant de trouble de l'attention. La grande majorité du film se situe à l'intérieur de la maison de Diane, dans une maison pavillonnaire, sous le regard des autres et la pression sociale. Cette maison évolue en permanence, passant d'un espace serein, fermé sur lui-même, à une scène de théâtre, où il est de plus en plus difficile d'assumer et de cacher les excès maladroits de Steeve.

Le rapport entre l'intérieur et l'extérieur est fondamental dans ce film, traduisant les changements d'humeur et les étapes franchies par les personnages. André Turpin explique dans un entretien pour *American Cinematographer*, le lien très fort que Xavier Dolan a avec la lumière extérieure : « *Xavier disait : ce sont de supers personnages, j'ai envie qu'on les aime. (...) Je veux que la maison de Die soit toujours ensoleillée, et je veux de la lumière de Californie. Je veux qu'elle soit brillante et scintillante, dorée et jaune* ». ³⁸ La lumière dorée des fins d'après-midi semble avoir une qualité affective, devenant ainsi un élément de caractérisation des personnages, fondamental à la narration.

Dès le début du film, la lumière de l'extérieur est utilisée pour caractériser l'espace de la maison. Un travelling avant, caméra à l'intérieur, filme, à travers une vitre, l'arrivée à l'extérieur des deux personnages. L'intérieur de la maison est dense, sans aucune vie. Le chef-opérateur pose pour l'extérieur pour que Diane et Steeve pénètrent dans la maison avec un effet de silhouette. Turpin développe dans cette scène, une lumière neutre, sobre qui s'oppose aux teintes crépusculaires qui envahiront une grande partie du film. L'espace par la lumière, est représenté comme un lieu à reconquérir, éteint. Dès la séquence suivante, nous quittons le rapport lumière – obscurité pour pénétrer dans un espace baigné par une lumière de fin de jour, très chaude, voire monochromatique. En supprimant une référence bleutée du ciel qui se diffuserait à l'intérieur, Turpin produit une image dense, ronde : une lumière qui se réveille

³⁸ *American Cinematographer*, *Mommy*, Février 2014





progressivement et qui amène une vie au lieu. Les directions de lumière marquées sont basses, permettant au visage d'être arrondi par une lumière diffuse, chaude. *« J'aime vraiment la lumière douce et directionnelle. Quand je veux de la lumière directe, je diffuse toujours le torse et le visage. Je n'éclairerai jamais un visage avec une lumière dure, et je déteste sentir la source sur un visage. C'est pourquoi mes sources sont très diffusées avec deux ou trois couches de diffusion espacées, la plus faible proche de la lumière et la plus forte plus proche de l'acteur. »*³⁹.

La maison dans ce film donne l'impression d'être baignée en permanence par une lumière rare, qui enrobe les personnages pour soutenir leurs émotions. Nous trouvons peu de plans où l'entrée de jour par la fenêtre est montrée. En hors-champ, les fenêtres d'arrière plans sont soigneusement obstruées par des rideaux de couleurs. L'intérieur n'a plus le souci de donner par sa lumière, un état de l'extérieur, avec un travail sur la continuité et les effets de masse. C'est au contraire la lumière solaire qui va venir caractériser l'intérieur et les personnages ; l'extérieur permet à cet espace coupé du monde, fermé sur lui-même, de se reconstruire en l'irradiant de sa lumière.

Par les contraintes de mises en scène qu'impose Xavier Dolan et notamment l'utilisation du steadycam, André Turpin doit développer une lumière venant principalement des fenêtres. Grâce aux fenêtres obstruées en arrière-plan et aux fenêtres-projecteurs, le chef-opérateur peut travailler ses lumières de fin de jour, reconstituant ainsi une lumière naturelle partielle. *« Xavier aime une caméra très vivante et nous avons un Steadicam tous les jours. Il m'a fallu installer des projecteurs au plafond et choisir d'éclairer par les fenêtres le plus possible et le moins possible à l'intérieur... Avec cette contrainte d'éclairer surtout grâce à des entrées de lumière par*

³⁹ Ibid

les fenêtres, j'ai beaucoup utilisé des Jo-Leko. Pour une lumière réfléchie, plutôt que de mettre des drapeaux pour contrôler la quantité de lumière, ce système sur le Joker permet la même chose mais de manière beaucoup plus précise et rapide»⁴⁰. L'utilisation de projecteurs Arri M90 et M40, permet au chef-opérateur de créer par l'extérieur un dispositif de maîtrise n'utilisant la lumière naturelle que pour un léger fill et marquant ses directions de fin de jour avec des projecteurs. « J'aime le 9K et 4K Pars à cause de leur puissance. De plus, le réflecteur derrière la lampe a de petites bulles qui créent des effets bulleux dans les ombres quand on les utilise comme source dure. C'est très différent d'un Fresnel. C'était parfait pour simuler la lumière du soleil»⁴¹. Ponctuellement, il va arrondir la direction extérieure par des projecteurs à couteaux en réflexion. On a ici un dispositif qui permet de figer dans le temps une lumière de fin de jour, permettant à André Turpin de travailler en intérieur, comme s'il y avait un coucher de soleil permanent.



Il serait faux de penser, que par la mise en valeur d'effets de lumière précis, le chef-opérateur schématise la lumière entrante. Au contraire, afin de marquer la vraisemblance de ces effets, il lui faut travailler les sources secondaires avec précision.

« On a expérimenté beaucoup de couleurs avec des lumières très chaudes, des lumières d'ambiance mauves, roses, des mélanges auxquels je n'étais pas du tout habitué. Aux essais, j'ai fait mon "key light" avec un projecteur à 3 200 K que j'ai réchauffé avec un ½ de CTO ou de CTS, et ma "fill light" avec du rose. Quand

40 AFC, *Entretien avec André Turpin*, 21 Mai 2014

41 American Cinematographer, *Mommy*, Février 2014

j'enlevais mon ambiance rose et laissais le réflecteur blanc, soudainement je sentais tout le reflet blanc dans le visage qui n'est normalement pas perceptible. C'est la comparaison entre les deux images qui m'a permis de voir que la version " blanche " était vraiment blanche dans les reflets et les zones d'ombre. Le rose, qui n'était pas perceptible, venait donner de la profondeur à ces zones d'ombres et de reflets. On obtient ça naturellement en fin de journée avec le bleuté du ciel et l'orange du soleil rasant »⁴².

Si son travail d'image est radical dans une sélection précise des effets de la lumière du jour, rendant l'intérieur expressif pour soutenir l'émotion des personnages, il ne reste pas moins dans l'idée de garantir une complexité de la lumière extérieure, s'éloignant ainsi d'un artifice esthétique qui peut arriver facilement avec ce type de lumière.

L'espace intérieur peut être ici considéré comme une surface sensible qui va permettre à des lumières éphémères, radicales, de se figer dans le temps. Le rare devient la norme et progressivement, la photographie s'éloigne d'un traitement naturaliste. Les effets, la sensation de hasard, de surprise, sont à privilégier pour mettre en valeur la relation unique qu'entretient l'espace intérieur avec la lumière. Ce dernier change de ton, d'intention et d'atmosphère au fur et à mesure que le soleil avance sur sa courbe. L'intérieur, par la maîtrise technique qu'il donne aux chefs-opérateurs, permet de saisir ces lumières en variations pour nourrir l'émotion et l'intensité des personnages.

4. Le refus de l'image

a. Disparition des fenêtres

Nous nous sommes intéressés jusqu'à présent à la continuité entre l'intérieur et l'extérieur à travers notamment la source complexe, qui, sélectionnée par la fenêtre, amène une image de l'extérieur dans l'espace intérieur (intérieur jour comme miroir de l'extérieur) ou dans le temps (intérieur jour comme surface sensible). L'intérieur jour rentre alors en interaction avec l'extérieur et le chef-opérateur, par l'utilisation de la lumière naturelle, de son support d'enregistrement, ou de lumière additive, traduit cet espace dépendant et frontalier de l'extérieur. Il nous faut maintenant remettre en

⁴² AFC, *Entretien avec André Turpin*, 21 Mai 2014

question la fenêtre, ou du moins le support opaque qui la porte ; ce mur, frontière que la lumière ne peut franchir, se dématérialise alors. Cela revient à élargir le cadre de la fenêtre, élément de *rupture d'opacité*⁴³. Ouvrir le diaphragme architectural. La frontière sélective, avec laquelle on avait plaisir à jouer, permettant dans une idée de continuité, de séparer tout de même le dehors du dedans, devient de plus en plus souple. Elle contamine le pan de mur opaque jusqu'à devenir 100 % verre comme le rêvait le Corbusier. L'intérieur se retrouve projeté à l'extérieur. Les deux espaces se trouvent dans une continuité parfaite, en termes de qualité de lumière et de luminosité.

Cette suppression des pans de murs renforce l'idée d'une indifférenciation intérieur / extérieur qui amène progressivement à la suppression de l'intérieur jour comme boîte trouée, recevant une sélection de la source extérieur, dans l'analogie de la caméra obscura. Emmanuel Lubezki va tendre vers cette idée dans son travail avec Terrence Malick sur *The Tree of Life*. L'idée n'est pas de supprimer les murs mais de déconstruire l'intérieur jour en hors-champ. Ainsi par cet appel d'air, les deux espaces s'équilibrent en luminosité, renforçant l'idée d'une continuité parfaite.

Terrence Malick est un réalisateur intéressant dans sa conception de l'espace extérieur et la relation permanente qu'il fait entre intérieur et nature, inspirée de la philosophie transcendantaliste américaine. Cette croyance profonde dans la beauté secrète de la nature, dans un rapport idéal au monde, où la connexion de l'esprit humain à la nature se ferait de manière absolue, influence totalement l'esthétique des films de Terrence Malick. Pour retranscrire cette vision sublime et la connexion entre l'homme et la nature, le réalisateur et son chef-opérateur Emmanuel Lubezki développent un dispositif technique dans les intérieurs jour, pour supprimer l'idée de fenêtre et de frontière au profit d'une continuité et transparence totale, sans concession, entre les espaces intérieurs et extérieurs.

Premièrement, le choix de la lumière naturelle, s'impose comme une évidence pour mettre en valeur la richesse de cette nature sublime.

« Je n'utilisais pas de projecteurs. Ce qui est amusant, c'est que quand je parlais à d'autres chefs-opérateurs, ils me disaient parfois « Oh mon dieu, Terry ne vous laisse jamais utiliser de projecteurs », mais ce n'était pas tant lui qui ne me laissait pas faire mais plutôt moi qui refusais d'en utiliser. Pour Tree of Life nous avons essayé de combiner les scènes avec la lumière ajoutée et les scènes sans, et quand vous y ajoutez des projecteurs, la lumière n'a pas la complexité de la lumière naturelle. Quand vous

43 Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, p 29

faites cela, vous installez une lumière qui n'a qu'un ton et qu'une couleur à travers une diffusion, et elle n'a pas la complexité de la lumière naturelle du ciel bleu ou de l'herbe verte reflétée par les nuages qui entre par la fenêtre. Certains qualifieraient cette lumière d'imparfaite, mais il est plus juste de la dire complexe. Cette complexité de la lumière naturelle et la manière dont elle éclaire le visage est fascinant, et quand vous commencez à travailler avec elle, il est difficile de sans défaire et de retourner à la lumière artificielle. Moins vous utilisez de lumière artificielle, plus vous voulez l'éviter parce que les scènes vous paraissent alors faibles, ou étranges, ou fausses»⁴⁴.

Ce travail en lumière naturelle impose de très grandes contraintes que seule une production Malick peut assumer. «*Souvent nous nous trouvions dans une maison, le temps était nuageux et nous savions que nous ferions mieux de réécrire la scène pour la filmer dehors, ou revenir un autre jour, parce que ce serait mieux que l'option d'éclairer la scène et ne pas en être satisfait*»⁴⁵. Ce choix de la lumière naturelle marque l'envie de ne pas créer de séparation entre un extérieur naturel et un intérieur ré-éclairé artificiellement et donc plus pauvre en termes de teinte comme nous l'avons vu précédemment. Les contraintes majeures qui s'imposent avec ce parti pris concernent l'exposition. Il faut à la fois tourner en lumière naturelle sans sous exposer le négatif pour conserver les noirs, avoir un grain fin et une image définie (optiques MasterPrimes sans diffusion), et en ayant une grande profondeur de champ, pour composer dans la profondeur. De plus, l'envie de continuité absolue passe par une réduction de la différence de niveau de lumière entre l'intérieur et l'extérieur.



⁴⁴ American Cinematographer, *The Tree of Life*, August, 2011

⁴⁵ *Ibid*

Afin de faire pénétrer la lumière naturelle à l'intérieur, Lubezki et le décorateur Jack Fish vont chercher à agrandir la fenêtre, comme pour ouvrir le diaphragme architectural qu'elle représente. Il faut alors remplacer les murs et les plafonds en hors-champ par des fenêtres, pour accentuer l'entrée de lumière. *« Dans la salle à manger d'une des maisons que nous utilisons, nous avons remplacé l'espace entre deux fenêtres par une troisième fenêtre afin que le mur ne soit que de verre, et face au sud. Nous avons également ajouté une véranda avec un plafond en plastique pour laisser la lumière entrer dans la cuisine. Pour éviter les « sandwichs de lumière », l'équipe de Fisk assombrissait l'arrière plan et ajoutait des draps aux fenêtres opposées »*⁴⁶. La question de la continuité, problème important de la lumière naturelle, va être solutionnée de manière amusante.

*« Jack (le chef décorateur) était au courant que nous n'éclairions pas, et que si une maison était exposée au nord, nous n'aurions de la lumière que sur un court intervalle de temps. Il est très à l'écoute de ce qui est requis pour filmer en intérieur, alors je blaguais avec lui « Jack, peux-tu me trouver une maison qui s'éclaire toute seule ? », et il comprenait très bien ce que je voulais. Parfois il me répondait « je n'ai pas trouvé de maison qui s'éclaire toute seule, mais j'ai trouvé deux maisons : l'une est superbe pour les matins, et l'autre est superbe pour les après-midi ; alors on peut les combiner ». Il combine alors les deux lieux et dit « tu peux filmer dans cette maison de 10 heures à midi et ensuite tu filmes dans l'autre maison de 15 heures à 18 heures. Après tu n'auras plus de lumière ». Il a un appareil photo numérique avec lequel il me montre les photos en m'indiquant à quel diaph elles avaient été prises, et à quel moment de la journée. Donc, d'une certaine manière, c'est lui qui s'occupe de la lumière, et moi je ne fait que me nourrir de son travail ! »*⁴⁷

⁴⁶ Ibid

⁴⁷ Ibid



Afin de garantir une continuité esthétique avec l'utilisation d'un soleil irisé dans le champ (ce qui permet d'exprimer l'omniprésence de la force de la nature mais également de garantir les raccords lumières), Lubezki et Malick vont répartir les pièces de la maison dans différents bâtiments en fonction de l'orientation du soleil. Le rapport à l'extérieur pour éclairer ces intérieurs jours, relève ici de la fascination la plus totale. Ce travail sans lumière, même si il est extrêmement contraignant en termes de production et de décor, permet un tournage très rapide, attentif en permanence aux variations de la lumière naturelle. Face à ce dispositif, nous pouvons nous souvenir de la phrase de Philippe Rousselot dans *La Sagesse du chef-opérateur* : « *On ne crée pas les conditions de l'émergence de la beauté, seulement les conditions de l'accident qui pourrait la faire apparaître* ». ⁴⁸ Lubezki, par un dispositif très fort et contraignant va permettre à l'extérieur et à sa richesse de s'exprimer à l'intérieur et de faire sens par rapport à la narration.

⁴⁸ Philippe Rousselot, *La Sagesse du chef opérateur*



Cela permet de travailler une image de la transparence, avec peu d'écart de luminosité entre l'intérieur et l'extérieur, une lumière douce, avec un contraste faible, appuyée par une palette de couleur en demi-tons. La fenêtre n'est plus qu'un élément de *rupture d'opacité*⁴⁹ qu'il faut élargir au maximum, permettant à la nature, dans sa totalité, d'entrer à l'intérieur. Le travail sur les ombres portées issues de la végétation extérieure, recouvrant les meubles et espaces de la maison, témoigne de cela. La suppression de la fenêtre et des murs, derniers remparts entre l'intérieur et l'extérieur, permet ainsi une continuité totale, sans concession. Les deux espaces se réunissent et se mélangent pour ne faire qu'un.

b. L'extérieur, une matière fantasmée

Afin de conclure cette partie consacrée à la continuité, à une fenêtre frontière, sélective et transparente, nous pouvons repenser à la métaphore d'Emile Zola, évoquée plus avant, qui s'attardait sur la vitre de la fenêtre. Pour caractériser trois courants de peintures (classique, romantique et réaliste), l'écrivain utilise l'image d'une fenêtre virtuelle, comme un filtre, qui séparerait le réel du tableau. Ce filtre, d'après l'écrivain, désigné par vitre ou écran, permet de transformer la réalité en oeuvre d'art.

« L'écran classique est, en un mot, un verre grandissant qui développe les lignes et arrête les couleurs (...) L'écran romantique est, en somme, un prisme, à la réfraction puissante qui brise tout rayon lumineux et le décompose en un spectre solaire éblouissant (...) L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui

⁴⁹ Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, p 29

a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. (...) Je lui accorde volontiers que les images qu'il donne sont les plus réelles, il arrive à un haut degré de reproduction exacte. Il est certes difficile de caractériser un écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas »⁵⁰.

Alors que nous avons toujours considéré la fenêtre comme un trou sans matière, nous pouvons conclure cette partie en nous amusant à transposer à la technique cinématographique, l'idée de Zola. Il faudrait que la fenêtre soit une frontière qui donne l'illusion de l'extérieur réel, par sa transparence, tout en le transformant. En d'autres termes, il faut que le chef-opérateur utilise l'intérieur jour et ses fenêtres transparentes, pour rendre matériel un extérieur qui n'existe pas. La lumière entrante ne serait plus à l'image de l'extérieur, mouvante, hasardeuse, déterminée par un vécu, témoignant d'un hors-champ, mais au contraire à notre image, fantasmée, symbolique. Nous ne serions plus dans l'idée de traduire le hors-champ par la lumière, ou encore de travailler l'intérieur comme surface sensible. C'est la source complexe en elle-même, qui lorsqu'elle pénètre dans l'intérieur jour, prend une tournure symbolique.

Mr Turner, réalisé par Mike Leigh (2014), photographié par Dick Pope prend le parti d'illustrer les dernières années du célèbre peintre en intégrant dans la direction de photographie l'idéal de nature, fantasmé par J.M.W Turner. Comme nous le savons Turner, durant les dernières années de sa vie, a lié une relation étroite avec le soleil, lui prêtant des caractéristiques proches de la divinité à tel point que ces dernières paroles, d'après nombreux historiens de l'art sont « *Sun is God* ». Beaucoup de théoriciens ont vu en Turner et dans ses dernières peintures, un précurseur de la peinture abstraite dans sa représentation d'un soleil qui « *enrobe la nature au point de l'absorber totalement pour nous la livrer dissoute dans des brumes colorées dont les nuances, les éclats ou les tourbillonnements ouvrent les voies d'un imaginaire abstraitif* »⁵¹. Pourtant, si Turner dans sa représentation des effets du soleil se diffractant et se diffusant à travers la couche atmosphérique à l'aube ou à son couché, touche progressivement à un refus de la représentation figurative, c'est bien à une matière réelle et palpable qu'il prête ses dernières oeuvres.

Dick Pope photographie le film en amenant par moment l'esthétique du peintre

50 Lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864 dans *Oeuvres complètes*, E. Zola, Cercle du livre précieux, Paris 1962-1970

51 Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, p32

et son rapport au soleil. *Mr Turner* se passant essentiellement en intérieur (contrairement à la peinture de J.M.W Turner qui est majoritairement constituée de peintures marines), ce sont par les entrées de jour illuminant les intérieurs, que le chef-opérateur réussit à transmettre l'idée du peintre. L'intérieur, lieu de la narration, reçoit par la fenêtre, une lumière fantasmée qui appartient à l'esprit de Turner. Pour se lancer dans ce pari d'une lumière solaire « turnerienne », avec le temps incertain de la Grande-Bretagne, le chef-opérateur commence par étudier soigneusement les tableaux de Turner. « Il utilisait un jaune chaud pour les hautes lumières et du bleu/zinc pour les ombres, comme ses deux couleurs principales et complémentaires. Cela lui est venu d'une série de pigments de couleurs qu'il avait sous la main à l'époque, comme exposé au Tate Britain. Si vous ajoutez du jaune dans les hautes lumières et du bleu dans vos ombres, vous effectuez une rotation chromatique, vous changez le monde autour du sujet, mais les tons de la peau restent les mêmes. »⁵². A partir de cette observation, Dick Pope crée avec son DIT une LUT Turner lui permettant de travailler, en ArriRaw, les couleurs et l'univers esthétique du peintre. « *Nous essayions de fondre les couleurs de Turner dans le film, rendant hommage à son travail et évoquant subtilement son époque sans pour autant chercher à copier ses peintures* »⁵³. La création d'une lumière du jour fantasmée passe pour le chef-opérateur par une grande maîtrise technique. Pourtant, Mike Leigh est réputé pour sa volonté de tourner en décor naturel. « *Nous avons envahit les lieux et nous nous le sommes approprié. La maison était froide, imposante et étrangement orientée. Après avoir passé un moment à me promener dedans, j'ai su qu'il nous fallait y créer notre propre univers et y faire entrer une belle lumière. Alors la lumière que nous avions venait vraiment de notre travail* »⁵⁴.

L'arrivée de Mr Turner dans son atelier, au début du film est une séquence forte pour témoigner du travail de Dick Pope sur une lumière extérieure fantasmée. Le peintre marche dans une rue au soleil voilé. Les teintes sont chaudes. Puis il entre dans un intérieur très sombre où il discute brièvement avec sa domestique. Enfin, le spectateur se retrouve dans une pièce éclairée de l'extérieur, par un soleil éblouissant. La transition est radicale. En effet lorsque les rideaux de bois s'ouvrent progressivement, un effet de soleil très puissant pénètre dans la maison. Le point chaud de la source se situe au dessus du battant de la fenêtre, ce qui permet l'utilisation des flaires provoqués par la

⁵² American Cinematographer, *Mr Turner*, Juin 2015

⁵³ *Ibid*

⁵⁴ *Ibid*

sur-exposition pour venir diffuser les noirs. Les personnes en silhouettes, éblouies par la lumière solaire, voient leurs visages enterrés par le contre-jour. *« Pour moi, c'est un moment très important du début du film. Turner entre dans la maison, traverse un couloir sombre et rencontre son domestique au bout. La scène renvoie à une peinture, sombre, piteuse. Ensuite il entre dans son studio et ouvre les volets : cette fantastique lumière jaune envahit la pièce. Le voilà : le sentiment de lumière à la Turner ».*



Après l'observation de la peinture de Turner, Dick Pope a fait le choix de créer une lumière extérieure très solaire, chaude, irradiant l'espace intérieur. Pour autant, par l'utilisation de la diffusion atmosphérique, le chef-opérateur se garde d'utiliser des ombres portées trop marquées, illustrant un coucher de soleil. Au contraire, c'est par la diffusion qu'il va mettre en image l'extérieur fantasmé. L'utilisation d'un système de lumière se basant exclusivement sur des sources extérieures permet à Dick Pope de préserver l'idée du peintre ainsi que la méthode de travail du réalisateur, centré sur l'improvisation et le hasard. *« J'utilisais du CTO sur toutes les fenêtres pour amener de la chaleur à la maison. C'était ce que je voulais comme ambiance de journée pour le film : cette lumière douce et chaleureuse, qui reflète le travail de Turner, envahissant la maison par les fenêtres, qui, avec de la fumée, crée une atmosphère naturellement diffuse, créant du remplissage. Il n'y a quasiment aucune source à l'intérieur, tout se fait à travers les fenêtres »*⁵⁵. Une scène est particulièrement intéressante dans son traitement de la lumière et au sens qu'elle donne à la peinture : la visite du peintre chez son commanditaire George Wyndham, comte d'Egremont. Alors que le plan commence

⁵⁵ American Cinematographer, *Mr Turner*, Juin 2015

en extérieur, la fin de jour projette le spectateur dans une référence directe à la peinture de Turner, *Le Parc de Petworth* (1828), peint pour le comte. Nous avons au début du plan, une continuité entre la peinture de Turner qui représente le parc de Petworth House et sa reconstitution par la lumière de Dick Pope. Lors d'un long mouvement de Steadycam, les deux hommes traversent le bâtiment envahi par le coucher de soleil pour s'approcher d'une douzaine de tableaux de Turner accrochés aux murs. L'ombre du peintre, créée par le soleil couchant, se projette sur les tableaux. Par l'utilisation d'un coucher de soleil, Dick Pope amène de la vie sur ces tableaux et les fait entrer en interaction avec le peintre et sa lumière.



Une image circulaire : les tableaux de Turner, qui figent l'éphémère de la lumière solaire, prennent vie face à la lumière qui se perd de l'extérieur.

Dick Pope explique son approche technique de la scène : « *Elles prennent vie quand les rayons de soleil descendent car les peintures sont positionnées à la hauteur des yeux afin que les gens les voient quand ils dînent. Pour créer la lumière du soleil j'utilisais des Maxi-Brutes à l'extérieur, refroidis avec du demi CTB, pour que leur*

lumière tungstène reste chaleureuse. Il y avait deux Maxi-Brutes, l'un au dessus de l'autre, derrière chacune des 24 fenêtres sur toute la longueur de la maison où nous filmions. Et chaque fenêtre avait sa propre diffusion pour adoucir la lumière»⁵⁶.

Nous notons à nouveau l'utilisation de couchers de soleil diffus afin de marquer le rapport à la diffusion atmosphérique chère à Turner et pouvoir ainsi créer des ombres mouvantes qui peuvent contaminer les tableaux. « *Je voulais sentir ces rayons de lumière et ces ombres portées venant du soleil bas, sur les tableaux, et ainsi éviter d'être trop respectueux des peintures.* »⁵⁷. Cette scène montre bien le dispositif technique mis en place par Dick Pope pour passer de la réalité au fantasme. Les sources tungstènes légèrement refroidies permettent de travailler à la prise de vue l'esthétique du peintre. De même, la superposition de 2 Maxi Brutes verticaux reproduit les colonnes de lumière peintes par Turner dans de nombreux tableaux.

Cette lumière fantasmée, conçue à l'image de celle du peintre, ne sert pas à l'immersion totale du spectateur dans son univers. Au contraire, certaines scènes sont choisies pour représenter une lumière extérieure fantasmée, à chaque fois en référence avec l'acte de peindre ou aux tableaux.



Pour finir, nous pouvons nous souvenir d'un plan intéressant concernant cette lumière solaire, parfois hissée au rang de force supérieure, qui infuse progressivement l'esprit du peintre. Le père de Turner, alors qu'il voit ses derniers jours arriver, fabrique une toile sur mesure pour son fils. Dick Pope utilise une lumière solaire très forte, qui pénètre par la fenêtre pour éclairer uniquement le tissu encore vierge. L'image de ce plan se fait en clair-obscur par cette direction forte et la réflexion diffuse de la toile sur

⁵⁶ American Cinematographer, *Mr Turner*, Juin 2015

⁵⁷ *Ibid*

le visage du père. Cette idée de lumière est intéressante car en totale rupture avec le reste du film. Alors que les intérieurs sont traités de façon tamisée ou en faisant référence à la lumière du peintre, nous avons ici un soleil, haut dans le ciel qui plonge sur la toile vierge. On ne peut que voir dans ce geste de lumière, l'anticipation de la radicalisation de Turner. A la mort de son père, il s'engage à une représentation totale des effets atmosphériques du soleil, le hissant à son statut de « *Sun is God* ».

Durant cette première partie, nous nous sommes intéressés à la source complexe de l'extérieur et à ses effets dans un intérieur jour. La fenêtre objet, sans matière, avait alors le rôle d'une frontière ouverte. Par sa transparence, cette transition entre l'extérieur et l'intérieur n'influence pas la nature de la lumière entrante. Par contre, sa surface, son orientation, son ouverture sur l'extérieur et son histoire, amènent à la lumière une direction esthétique spécifique que le chef-opérateur doit prendre en compte. La transparence de la fenêtre, permet de travailler sur la richesse de la source complexe et de tenter de la retranscrire à l'intérieur. Nous avons vu comment ce projecteur extérieur pouvait être utilisé pour amener à l'intérieur, l'image de l'extérieur, comme un miroir diffusé. Egalement, cette ouverture sans matière amène la possibilité de capturer, comme le trou de la camera obscura, les lumières changeantes et donc rares de l'extérieur. L'intérieur devient alors une surface sensible qui va se colorer et changer d'atmosphère et d'identité en fonction de l'extérieur. Enfin, nous avons pu voir que la fenêtre, si transparente soit elle, amène une limitation dans la continuité, par le diaphragme naturel qu'elle représente. Nous pouvons envisager de la supprimer progressivement ou alors utiliser cette frontière pour penser un espace extérieur à notre image, éloigné de la réalité.

Il est important pour traiter du rapport intérieur / extérieur dans les intérieurs jours de parler de l'objet fenêtre, comme potentiel de matière. Il faut s'éloigner de la transparence, pour s'attarder sur l'opacité. Que se passe-t-il lorsqu'un rideau vient occulter le trou de la fenêtre ou lorsque l'extérieur se transforme en un plan sans matière, sur-exposé ? L'objet fenêtre gagne alors en importance en se substituant à la source complexe extérieure. Une fenêtre occultée supprime la connexion de l'intérieur jour à son extérieur. De nombreux chefs-opérateurs se sont appliqués à remplacer l'extérieur via la fenêtre, par l'utilisation de voilages ou en jouant sur le support de prise de vue et sa dynamique. La fenêtre, devenue plan lumineux, est au centre du contraste et

de la diffusion de l'image. Ce travail esthétique amène souvent des intérieurs denses, opaques, diffus, où l'on peut progressivement s'éloigner d'une représentation réaliste de la lumière, pour travailler davantage sur des impressions de lumière et de contrastes. L'idée de transcrire les variations et le hasard de l'extérieur a disparu.

II. Fenêtre, frontière matérielle et infranchissable

1. La fenêtre, l'élément fondamental

a. Surface et diffusion

La source complexe extérieure était définie précédemment par la multitude de sources secondaires qui venait renforcer et enrichir la source principale. Ainsi, il y avait une répartition spatiale de la lumière avec des sources de qualité différente. La transparence de la fenêtre permettait à l'intérieur de recevoir avec une cohérence spatiale inversée, ces sources diverses. L'extérieur était alors une source globale, complexe et changeante. L'utilisation d'une fenêtre obstruée, que cela soit par un léger tulle ou d'une lourde diffusion, va aplanir la source complexe de l'extérieur. Le reflet vert de l'herbe, le ciel bleu, le rayon de soleil, le reflet des briques, vont se retrouver sur une même surface plane, celle de la fenêtre et sa matière. La source extérieure est transformée en source fenêtre, amenant des modifications esthétiques majeures.

L'espace intérieur jour est maintenant éclairé par une source proche, collée spatialement au sujet qu'elle éclaire. Cela va avoir pour première conséquence la diminution rapide de l'intensité de la source dans l'espace. Cette règle physique de la lumière amène une esthétique du contraste et de la densité. Le point le plus lumineux est la fenêtre, proche du plan du mur et le point le plus sombre est à l'intérieur. La dynamique de l'image est répartie sur une plus faible distance ce qui joue sur le contraste de l'image. En effet, une découverte sur l'extérieur permet d'exploiter une grande partie des nuances de gris dans les hautes lumières à travers les arbres ou les bâtiments par exemple. Le fait d'amener les hautes lumières sur le plan de la fenêtre rend difficile l'exploitation des hautes lumières car elles décroissent rapidement dans un espace réduit. Ainsi, la fenêtre obstruée amène inévitablement un contraste plus fort et une exploitation privilégiée des nuances de gris dans les basses lumières. Bien entendu, nous parlons ici d'un effet naturel et c'est au chef-opérateur de travailler sa lumière pour accentuer ou diminuer ce contraste.

De plus, la fenêtre obstruée amène une modification de la dureté de la source. Ce n'est plus la présence d'un soleil ou d'un ciel nuageux qui détermine la qualité de la lumière en intérieur mais davantage la surface de la fenêtre. Une fenêtre large amène

des ombres peu marquées, une fenêtre étroite amène des ombres dures. Ce point est important dans la question du rapport à l'extérieur car la fenêtre obstruée coupe non seulement l'intérieur du rapport direct à l'extérieur pour la caméra, mais également du changement et de l'évolution de la lumière. La matière de la fenêtre joue évidemment un rôle important dans la modification de la dureté de la lumière solaire et une légère diffusion ne donnera pas le même effet qu'un lourd rideau blanc.

A travers l'utilisation d'un simple rideau sur une fenêtre, les caractéristiques de lumière d'un intérieur jour changent radicalement. L'utilisation d'une source proche qui décroît rapidement et d'une source plane qui supprime la répartition spatiale de la source extérieure, amène une simplification radicale de la lumière entrant dans un intérieur jour. On passe d'un extérieur cohérent à un extérieur abstrait.

b. Matière de la fenêtre obstruée

Le rapport intérieur - extérieur dans ce type d'intérieur jour est avant tout réduit au rapport à la fenêtre et donc au contraste et à la diffusion. Si nous nous axons vers la fenêtre, plutôt que de regarder son effet dans l'espace, nous remarquons qu'elle apporte, par son statut de surface éclairée, une matière intéressante à exploiter, pour définir, un rapport à l'extérieur, c'est à dire, un élément qui va contaminer et influencer l'espace intérieur. La frontière devient alors tangible et prend forme dans ce plan lumineux.

La source fenêtre comprend deux types de matières : celle du rideau, de l'objet en soi avec ses caractéristiques de transparence, de teintes, de tissus ; celle de la source elle-même, c'est à dire la fenêtre comme projecteur à surface. S'il est rare d'avoir un projecteur réel dans le champ, que l'on peut filmer, la fenêtre diffusée offre au chef-opérateur la possibilité d'amener une surface éclairante dans le cadre et de travailler l'image avec cela. David Chizallet, chef-opérateur du film *Les Anarchistes* d'Elie Wajeman (2015) s'intéresse dans ce film à la matière de cette fenêtre. Poussant assez loin son rapport à l'extérieur obstrué, il crée un dispositif de prise de vue permettant de tirer parti de la matière fenêtre. « *J'aime brûler les fenêtres en arrière-plan pour aller chercher dans les visages une sorte de douceur. En prenant de vieilles optiques, qui encaissent mal les contrastes, la source très claire de la fenêtre bave sur les parties noires de l'image, que ça soit un rideau ou un visage* »⁵⁸. Ce travail sur la matière de la fenêtre, surexposée, est intéressant car il inverse le rapport à l'extérieur vu

⁵⁸ Issu d'un entretien avec David Chizallet

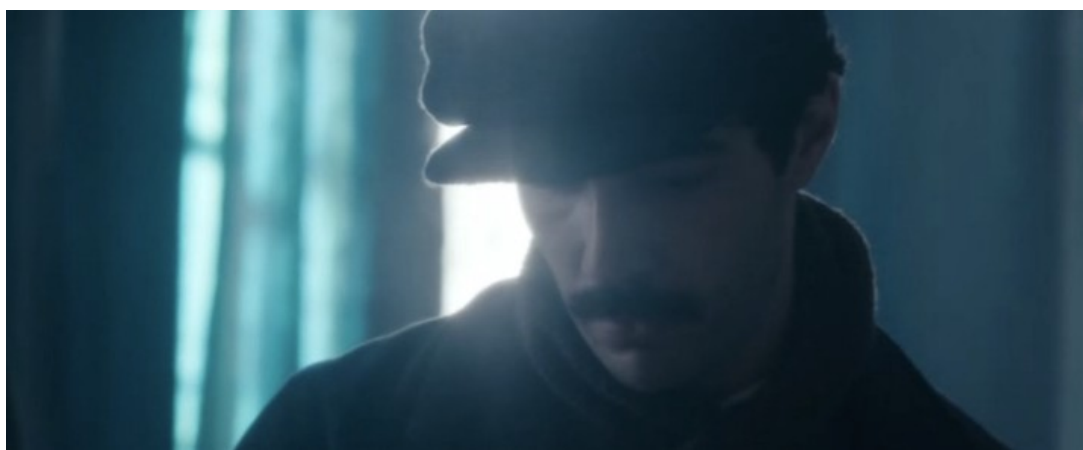
précédemment. Nous ne sommes plus tournés, de l'extérieur vers l'intérieur, mais plutôt de l'intérieur vers l'extérieur. Le cadre, la façon de placer les acteurs et d'éclairer, sont définis par rapport à cette source diffuse, simplifiée, qui supprime la matière de l'extérieur, pour créer une frontière que seul le dispositif filmique peut saisir. « *En allant cadrer à l'épaule ce genre de plan, tu peux doser la façon dont le brûlé va aller manger le visage de l'acteur. Une fois que tes sources sont placées, il te suffit de te déplacer de quelques centimètres pour aller chercher sur le visage du personnage le flair, ou alors, le baigner dans la lumière et faire apparaître un visage* »⁵⁹. Le chef-opérateur ou l'acteur se déplace autour de cette source unique, pour aller chercher le contraste ou la diffusion, la densité ou la clarté. Nous pouvons penser au *Pont des Espions* de Steven Spielberg (2016) éclairé par Janusz Kaminsky lorsque Tom Hanks avec son client russe dans une petite pièce d'interrogatoire, s'approche de plus en plus près d'une baie vitrée totalement occultée par une couche de diffusion épaisse. Progressivement, alors qu'il se rapproche de la source, son visage se fait manger par la matière surexposée de la fenêtre diffuse. Il s'agit bien ici d'un rapprochement physique vers l'extérieur. Pourtant, la diffusion supprime une ligne de fuite possible pour la remplacer par une matière agressive, qui se saisit du corps de l'acteur pour le forcer à s'éloigner et rester dans la pénombre de l'intérieur.



L'apparent statisme de la lumière, dû au voilage des fenêtres, pousse David Chizallet à développer des dispositifs pour amener de l'aléatoire et du changement dans la prise de vue. Les choix radicaux de diffusion à la prise de vue (fumée, Cooke S3, bas à l'arrière de l'objectif), de réglages caméra (Alexa en ProRes à 4400 K et 3200 ISO)

⁵⁹ *Ibid*

vont dans l'idée d'amener de l'aléatoire, pour au final tirer parti de cet espace intérieur, indépendant de l'extérieur, qui a sa propre matière et contraste. « *Le grain de l'Alexa est aléatoire et très beau. En diffusant et en poussant la caméra, il se passait quelque chose de l'ordre de la touche, de la matière, qui m'a semblé très juste. Cela allait créer ce lien, ce liant entre les zones très claires des fenêtres et très sombres de l'appartement* »⁶⁰. Avec ces choix techniques donnant l'image sur le plateau, David Chizallet pouvait expérimenter la matière de son espace – lumière et prendre des prises de risques sur les silhouettes et les zones d'obscurité importantes. « *Tous les effets de contre-jour marqués, de densités fortes, ont été faits sur le plateau et Elie pouvait donner son avis par rapport à une image qui était quasiment définitive. Je n'aurais pas été aussi loin si nous avions fait cela en post-production* »⁶¹. C'est en créant sa boîte à lumière ainsi qu'un dispositif technique fort, que l'expérimentation autour de la matière fenêtre et des ombres diffuses, a été possible.



David Chizallet utilise cette idée d'un intérieur cloisonné, baigné dans une

⁶⁰ *Ibid*

⁶¹ *Ibid*

pénombre par de larges fenêtres voilées pour montrer ces hommes et femmes de l'ombre, en rejet de la société, de la surface, vivant dans un grand appartement parisien durant la moitié du film. « *Cet appartement est quasiment un personnage du film. Il est traité complètement différemment des autres décors du film. Nous voulions amener l'idée d'une grotte, d'un espace labyrinthique. Il fallait sentir que c'était très renfermé chez eux. Leur dénuement, leur pauvreté, m'ont poussé à plonger des zones de l'appartement dans l'obscurité, pour donner l'idée qu'eux seul apportent la vie dans l'espace, créant leur propre lumière* »⁶². Le souhait de travailler un espace intérieur dense, coupé de l'extérieur, a permis au chef-opérateur de s'intéresser aux matières de fenêtres. Par soucis de cohérence historique, ce sont des tulles, des rideaux, des sous-rideaux qui ont été soigneusement choisis pour caractériser l'espace intérieur de l'appartement. « *C'est le travail sur les multi-épaisseurs et les transparences des tissus qui nous a beaucoup intéressé durant cette recherche esthétique* »⁶³. Tournant en hiver et en décor naturel, le chef-opérateur a pu profiter d'un temps homogène mais d'une courte période de jour. Cela lui a permis de mettre au point un dispositif léger d'éclairage pour cet appartement. Ne pouvant pas utiliser de nacelles pour des raisons logistiques, David Chizallet a fait suspendre des Kinos Flos aux fenêtres afin d'éclairer par l'extérieur et que les rideaux prennent en permanence la lumière. Une fois cela installé, le dispositif de lumière principal est en place. « *Ce que j'aime, c'est éclairer le plus possible en dehors du décor pour pouvoir laisser aux acteurs, l'intégralité de la place disponible. De plus, ça permet de changer d'axe plus rapidement. Quand j'ai besoin par exemple pour un gros plan, d'une source qui va aller déboucher une ombre, j'ai besoin juste d'un projecteur sur pied* »⁶⁴. La construction de lumière se fait en permanence en rapport à la fenêtre diffuse et la façon dont elle fait pénétrer la lumière à l'intérieur de l'appartement. Le rapport aux ombres et à la pénombre est à ce titre fondamental dans le dispositif de boîte à lumière mis en place. « *Quitte à avoir des ombres, je préfère qu'elles soient marquées* »⁶⁵. Nous pouvons penser à la définition de l'ombre par Filippo Baldinucci qui différencie trois degrés appelés ombre, pénombre, ombre portée. « *Par ombre, on entend celle que le corps opaque crée sur lui-même (...) Pénombre, se dit de la partie comprise entre le clair et l'ombre, où l'un passe dans l'autre (...) L'ombre portée est celle qui est occasionnée sur le sol ou ailleurs par l'objet*

⁶² *Ibid*

⁶³ *Ibid*

⁶⁴ *Ibid*

⁶⁵ *Ibid*

représenté »⁶⁶.



David Chizallet a été sensible à cette question des ombres pour essayer de « créer de l'ombre sans ombre portée. Que les visages créent leurs propres ombres. Il faut trouver une lumière directionnelle qui ne fasse pas d'ombres portées, suffisamment douce pour le visage mais en même temps directionnelle. Quand tu veux faire une lumière diffuse et directionnelle, tu as besoin de beaucoup d'espace pour diffuser et couper la source. Tu dois choisir entre ta surface de source pour créer une ombre diffuse et directionnelle, et entre l'espace que ça prend et donc que tu enlèves au comédien »⁶⁷. C'est par ce dilemme espace – diffusion que le dispositif mis en place avec des fenêtres diffusées, éclairées depuis l'extérieur est intéressant. A partir du moment où les fenêtres sont suffisamment grandes pour créer une large source diffuse et donc de la matière comme nous l'avons vu plus haut, le travail sur la pénombre et le refus des ombres est présent à l'image. Le tournage en décor naturel a cet avantage puisqu'il est déjà en soit éclairé. Le dispositif léger mis en place par David Chizallet lui a

⁶⁶ E.H. Gombrich, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, p 7

⁶⁷ Issu d'un entretien avec David Chizallet

permis de proposer au réalisateur un cadre de studio où l'intérieur avait une totale indépendance par rapport à l'extérieur et l'image se faisait sur le plateau. *« A partir du moment où j'avais des grandes fenêtres avec des rideaux, éclairées par des grands tubes, j'avais ma boîte à lumière diffuse, rendu directionnelle par l'architecture de l'appartement. J'avais comme un studio permanent. La majorité du temps, je faisais du négatif fill à l'intérieur pour gérer mon contraste. C'était un vrai laboratoire entre la diffusion et la direction »*⁶⁸.



L'utilisation d'un intérieur, aux fenêtres voilées, obstruées, a non seulement permis de créer une atmosphère dense, appuyant la réclusion des anarchistes mais également de travailler plastiquement sur des effets de masse et de corps. En effet, l'utilisation dans le cadre, comme matière, de la fenêtre voilée amène un travail sur le contraste et des jeux d'opposition de densité. *« Si il y a des parties extrêmement claires voire brûlées comme les rideaux, il faut également des parties très sombres dans l'image. Nous avons pour cela travaillé les effets de masses avec l'utilisation de costumes, manteaux et chapeaux très sombres. Le fait de faire passer par exemple un personnage près d'une fenêtre très claire, ne fonctionne que si il a un vêtement sombre »*⁶⁹. Proche d'un cinéma expressionniste, ce travail sur le contraste et la façon dont le noir résiste à la matière des fenêtres illuminées, permet de s'éloigner d'une image naturaliste pour chercher des effets visuels. La fenêtre va créer et influencer le contraste, poussant l'image dans la densité, pour équilibrer les coups de feu des rideaux.

Avec cet exemple nous voyons que le fait de voiler les fenêtres pour une question de mise en scène (retranscrire l'isolement, la solitude et la cohérence

⁶⁸ Ibid

⁶⁹ Ibid

historique) amène le chef-opérateur à se positionner esthétiquement dans son rapport à l'extérieur. La densité de l'image et son contraste sont déterminés par cet extérieur uniforme, n'existant qu'à travers la surface des rideaux des fenêtres. Cette simplification de la source complexe permet de travailler sur des formes plus abstraites (silhouette pour l'obscurité, flairs et murs de blanc pour la clarté). La fenêtre ne donne plus sur l'extérieur, elle est l'extérieur. Avec cette soustraction, le chef-opérateur doit jouer entre le blanc et le noir, et trouver son dispositif technique pour travailler avec ces deux éléments. L'utilisation de fenêtres voilées, rendant l'intérieur imperméable aux variations extérieures, peut donner l'illusion d'une lumière statique (certains chefs-opérateurs vont d'ailleurs jouer de cela comme nous le verrons par la suite). Pourtant, la présence de larges sources diffuses avec ses effets de matières, de flairs ainsi que la façon dont la lumière s'éteint rapidement à l'intérieur, permet au chef-opérateur d'aborder des formes esthétiques plus radicales, s'éloignant d'une forme de réalisme pour s'approcher d'un rapport à la lumière davantage de l'ordre de la touche, centré sur la matière.

c. Fenêtres éblouissantes et impérieuses

La fenêtre voilée nous a permis d'imaginer un espace isolé du hasard de l'extérieur, mais chargé d'une matière aléatoire à travailler. Le rapport intérieur extérieur se fait alors de l'intérieur vers l'extérieur, afin de tirer parti de la richesse de cette large source diffuse dans son traitement à l'image. Il faut maintenant nous demander si l'utilisation de fenêtres voilées ne peut pas nous permettre d'intensifier le sentiment d'intrusion de l'extérieur dans l'intérieur. En effet, le voilage des fenêtres permet non seulement de couper physiquement la continuité entre l'intérieur et l'extérieur, isolant ainsi l'espace intime de la source complexe et changeante, mais également de matérialiser, d'accentuer, par sa résistance diffuse, l'intrusion du soleil dans l'intérieur jour. Alors que nous partions du principe que la source complexe ne pouvait traverser le voilage de la fenêtre, simplifiant alors cette source sur un seul plan, il nous faut envisager la configuration où le soleil, par son intensité et sa dureté, arrive à pénétrer à travers les rideaux. La frontière devient d'une porosité complexe. Nous passons donc d'une source complexe à une source simplifiée diffuse et directionnelle, pour retrouver en sortie de rideau, une source simplifiée dure et directionnelle. Pour que le rayon du soleil (ou d'un projecteur) pénètre à l'intérieur et ne soit pas complètement

éclaté par la surface diffuse du rideau, il faut que ce dernier tolère de laisser passer un certain pourcentage de la lumière directionnelle du soleil. Nous avons donc en sortie du rideau, deux sources : l'une diffuse, créée par les rayons du soleil stoppés par la matière diffuse, l'une dure et directionnelle, créée par les rayons non stoppés par le rideau. Cette lumière en sortie de rideau va se propager davantage en profondeur dans l'intérieur jour car sa source (le soleil ou un projecteur) se situe beaucoup plus loin que celle du rideau. Nous avons donc la lumière diffuse issue du rideau qui se perd rapidement dans l'espace et la lumière dure qui traverse le rideau et se propage dans l'espace. Alors que nous étions auparavant dans un intérieur sombre, aveugle, illuminé par des carrés brillants, comprenant un fort contraste entre la zone d'obscurité et de clarté, la propagation en profondeur d'une lumière directionnelle et dure permet d'amener dans l'intérieur jour, des ombres portées et non plus de la pénombre. On passe d'un espace presque imperméable à l'extérieur, conservant de grandes zones d'obscurité, à un intérieur jour ébloui et envahie par l'extérieur et sa lumière. Les rayons directionnels du soleil franchissent la frontière pour s'imposer à l'intérieur. Il ne s'agit plus de Tom Hanks qui s'approche de la fenêtre diffuse, son visage disparaissant en partie, mangé par la sur-exposition. Il ne s'agit plus d'un rapport de l'intérieur vers l'extérieur, vers la fenêtre frontière tangible. Dans cette nouvelle configuration de lumière, c'est l'extérieur qui, par son intensité et sa dureté, franchit la diffusion pour continuer son chemin dans la profondeur de l'intérieur jour. La notion d'intensité ou du moins de la sensation d'intensité, est importante dans cette configuration de lumière. En effet, même si le faisceau de lumière pénétrant à l'intérieur est issu d'une source ponctuelle éloignée (soleil ou projecteur), son intensité est dépendante du taux de transmission du rideau. Ainsi si le rideau ne fait passer que 25 % de la lumière directionnelle, il y aura une grande différence d'intensité entre la source directionnelle qui pénètre dans la profondeur et la source diffuse du rideau et inversement. Ainsi pour utiliser la source directionnelle à l'intérieur, comme brillance à contre par exemple, le chef-opérateur devra faire son exposition en fonction de cette source pour garantir un effet marqué. A l'arrière-plan, la source diffuse de la fenêtre, ayant une intensité de deux à trois fois supérieure à celle du faisceau de lumière, va s'enflammer à l'image. Nous avons donc un faisceau issu de l'extérieur, qui entre à l'intérieur mais qui pour exister, doit supprimer le lien intérieur / extérieur, en brûlant, c'est à dire en supprimant la matière du rideau et donc de la frontière. Bien sûr le chef-opérateur a les moyens de contrôler cet effet en

reprenant par exemple la lumière du faisceau entrant à l'intérieur par un projecteur et ainsi contrôler les deux sources de manière indépendante. Pourtant cet effet d'intrusion de l'extérieur dans l'intérieur voilé, avec l'illumination des fenêtres diffuses, amenant l'idée d'ouvertures éblouissantes et impérieuses, semble intéressant pour traduire un rapport à l'extérieur différent dans l'intérieur jour. Avant de nous attarder sur le travail de Janusz Kaminski, il faut préciser qu'en plus d'une différence d'intensité et de dureté entre la source du rideau et la source traversant le rideau, la colorimétrie des sources est également différente. En effet, si le rideau laisse passer à l'intérieur, une partie du faisceau issu du soleil, l'addition des lumières secondaires (ciel, bâtiment, sol...) est stoppée par la diffusion du rideau. Cette différence colorimétrique entre la lumière du « tout » de l'extérieur, se perdant rapidement dans l'intérieur jour, et celle du soleil, plus précise, permet de jouer sur un contraste colorimétrique entre lumière dure et lumière diffuse. Ainsi, nous pouvons, grâce aux différences colorimétriques de ces deux sources, nous éloigner d'une certaine monochromie des intérieurs jours voilés, où la lumière diffuse globalisante, supprime tout contraste de couleur.

L'une des richesses de cette lumière extérieure, qui traverse la diffusion du rideau pour pénétrer à l'intérieur, est que par l'utilisation de la fumée ou d'objectifs, il est possible de créer un faisceau lumineux, matière très forte à l'image, d'intensité et de consistance variable, pour aller chercher un contraste spatial à l'intérieur. Beaucoup de chefs-opérateurs dont Janusz Kaminski savent jouer de cet effet. Dans *Lincoln* (2012), réalisé par Steven Spielberg, ce chef-opérateur polonais travaille une opposition entre des murs tapissés très sombres, qui plongent la pièce dans une quasi-obscurité et une intrusion de faisceaux coniques qui viennent amener un contraste à l'intérieur.

Kaminski et Spielberg, malgré l'utilisation d'une dé-saturation en post-production rendant les teintes métalliques et les couleurs éteintes, cherchent pour ce biopic à développer une esthétique réaliste. « *J'ai essayé pour ce film d'avoir une approche minimaliste et naturaliste de la lumière. J'utilisais surtout les sources naturelles, avec des augmentations pour un effet plus dramatique afin d'accompagner le récit. Je n'éclairais pas tant le décor mais plutôt les gens. La parole dans le film est magnifique, et le plus grand défi pour moi fut de photographier ces performances de manière honnête. C'est un regard réaliste dans des termes classiques Hollywoodiens* »⁷⁰. Cette explication de Kaminski concernant son travail sur *Lincoln* est intéressante sur plusieurs points. Premièrement, le choix d'éclairer les acteurs est différent de ce qu'on a

⁷⁰ American Cinematographer, *Lincoln*, Décembre 2015

pu voir auparavant avec *Les Anarchistes* par exemple. Nous sommes cette fois -ci dans une lumière, venant de l'extérieur, qui va chercher les acteurs, pour eux et non pour le décor. La question des ombres portées, remplaçant la pénombre des fenêtres diffuses, prend tout son sens. Elles matérialisent la présence d'un corps, statique ou en mouvement, qui peut agir dans l'espace et donc modifier la lumière intérieure. Alors que la fenêtre voilée nous intéressait par l'aléatoire et le changement qu'elle produisait par sa matière même, le travail sur les ombres portées replace l'homme au centre du dispositif de lumière. Nous sommes bien dans l'idée d'éclairer des acteurs sans concession comme nous le dit Kaminski. Ici, l'utilisation de la fenêtre diffuse, qui laisse passer les rayons du soleil permet de maîtriser la lumière extérieure. La source complexe qui éclairait le plafond, le sol, produisant des effets divers dans l'architecture intérieure, est transformée au contact du rideau en un faisceau qui va pointer l'acteur. C'est dans ce sens que Kaminski évoque « *un regard réaliste dans les termes classiques hollywoodiens* » ainsi que « *des silhouettes et des lumières qui subliment les acteurs* ». Une lumière d'inspiration réaliste conçue pour l'homme. L'utilisation de fenêtres voilées offre à Kaminski cette possibilité de travailler une lumière sélective, incisive, qui va chercher l'acteur, tout en conservant un cadre « naturel », matérialisé par la fenêtre voilée et sa source diffuse.



Lorsque le chef-opérateur parle d'effets visuels pour accentuer la dramaturgie de l'histoire, c'est sans doute pour faire référence à l'aspect iconique de Lincoln et l'utilisation des raies de lumière pour illustrer cet aspect. « *Il y avait des situations où je ne voulais pas être trop dans la représentation de l'icône. Mais je le faisais quand même un petit peu. Vous faites un film sur Lincoln : c'est une icône, alors la*

photographie et la composition doivent le refléter »⁷¹. Un plan qui utilise des raies de lumière et une fenêtre voilée, brulée, se situe à la fin du film. Lincoln, père de famille, attend patiemment dans son bureau, le résultat des votes concernant le 13ème amendement. Son fils est avec lui. Kaminski va illustrer par sa lumière cette idée d'icône, à la fois père de famille mais président d'une grande nation, protégée dans son bureau de l'extérieur par une lumière expressive. Un soleil rasant vient sortir le corps de Lincoln d'un intérieur plongé dans une grande obscurité. Sa silhouette est donc entourée d'un liseré blanc créé par le faisceau de lumière entrant par la fenêtre voilée. Son corps en silhouette, devient par sa masse noir saisie de lumière, une figure iconique. La lumière de l'extérieur, par la transformation faite par le rideau devient presque symbolique.



« Il fallait toujours penser « Qu'est-ce que cela représente ? Que se passe-t-il au delà de la scène ? » Eh bien il attend le résultat des votes et même si vous êtes un imbécile qui ne connaît pas l'histoire, vous savez que l'amendement sera passé parce que l'espoir et la qualité de la lumière de l'image vous montre que l'amendement passera. Je voulais créer une image très intime de cet homme le jour le plus important de sa vie : il est toujours un père, et il est toujours en train de trouver du temps pour passer avec sa famille et son fils »⁷².

L'utilisation d'une lumière directionnelle amène une photographie humaniste, pour saisir le personnage dans son intimité alors que la blancheur brulée des rideaux par la puissance d'une lumière extérieure prend une allure symbolique. C'est dans cette

⁷¹ Ibid

⁷² Ibid

confrontation que se situe la richesse de la photographie de Kaminski. On ne saurait s'étonner de voir à la fin du plan, Lincoln se lever, et traverser les rideaux brûlés pour s'exposer à la lumière intense de l'extérieur. Une autre façon symbolique de montrer Lincoln, après l'acceptation du 13ème Amendement, sortant de l'ombre pour la lumière.



L'un des aspects fondamentaux de l'image de *Lincoln* est la façon dont Kaminski va respecter rigoureusement l'effet de sur-exposition produit par la différence d'intensité entre la source directionnelle et la source diffuse. L'aspect « réaliste » de la lumière du film se situe dans ce choix de maintenir les fenêtres obstruées très claires en arrière-plan. Pour éclairer la salle du Congrès, où le vote a lieu dans le film, Kaminski fait le choix d'éclairer majoritairement par un effet de soleil, traversant les fenêtres du décor. Ce choix d'éclairer à l'extérieur permet non seulement de travailler avec précaution dans ce lieu historique (Virginia State Capitol Building) mais également d'inscrire sa lumière dans un cadre naturel et donc juste. Devlin, chef-électricien s'exprime sur ce point. « *Si vous éclairez tout à travers la fenêtre, vous pouvez rarement faire un mauvais choix* »⁷³. Kaminski a en effet fait installer pour chaque fenêtre, deux 18K HMI positionnés en hauteur sur des condors, avec une légère diffusion (Hampshire Frost) pour répartir les deux faisceaux sur la fenêtre. « *Vous avez un contraste qui paraît naturel dans cette scène, et vous pouvez vous déplacer beaucoup plus rapidement. Nous travaillions de près avec Rick Carter pour avoir un bon habillage sur les fenêtres ; rien de trop dense et rien de trop blanc* »⁷⁴. C'est par le travail sur la matière des rideaux que Kaminski va maîtriser le faisceau directionnel entrant à l'intérieur et la façon dont la surface diffuse

⁷³ American Cinematographer, *Lincoln*, Décembre 2015

⁷⁴ *Ibid*

va éclater avec la sur-exposition en arrière-plan. Ce système de lumière va permettre d'avoir des fenêtres incandescentes, brulées, amenant comme nous l'avons vu, une diffusion à l'image, mais également une lumière dirigée, sculptant les corps et créant des effets de silhouettes sur les personnages de l'assemblée. Cette lumière dirigée, renforcée parfois par des LumaPanels diffusées légèrement, permet de garantir à la fois un traitement incisif sur les personnages, « *une silhouette magnifique* », tout en conservant cette arrière-plan éblouissant. Il faut bien noter que les larges fenêtres diffuses en arrière-plan ne jouent pas réellement comme des boîtes à lumière qui viendrait apporter un contraste spatial comme dans *Les Anarchistes*. Ce sont les rayons directionnels qui traversent ces fenêtres qui marquent et créent le contraste. Nous ne sommes plus dans un rapport d'obscurité – éclat mais davantage de dureté – diffusion. L'utilisation de fenêtres très claires, qui n'éclairent que très peu les acteurs permet de donner l'impression d'un extérieur éblouissant qui cherche à rentrer à l'intérieur du Congrès. Comme un coup de projecteur, matérialisé par la fumée, qui regarde et juge ces hommes en train de décider de l'avenir du pays.



Alors que la fenêtre voilée permet aux chefs-opérateurs de travailler sur une matière diffuse, amenant l'utilisation de la sur-exposition, du flair, de raies de lumière et de contrastes importants, la capacité de cette fenêtre à séparer l'intérieur de l'extérieur amène la question du temps et de son évolution. En effet, des rideaux opaques ou des fenêtres absentes, mortes, sans lumière, poussent le réalisateur à créer une lumière intérieure, indépendante de celle du jour, qui détermine sa propre esthétique. Les directions de lumière ne sont donc plus obligatoirement attachées à l'extérieur mais peuvent prendre quelques libertés. L'intérieur dans son rapport à l'extérieur est alors résistant ou insolent.

2. Vers la suppression des ouvertures

a. Lumière statique, lumière furtive

La présence de la fenêtre matière amène un changement de nature de la lumière, marquant une scission entre l'extérieur complexe et l'intérieur simplifié. La fenêtre occultée peut progressivement devenir une frontière opaque, qui supprime toute relation entre les deux espaces. La mise en scène sait se saisir de cette idée mais elle doit être appuyée esthétiquement par le travail du chef-opérateur. La fenêtre devient alors un élément de rupture de continuité définitif qui place l'intérieur jour dans une autre temporalité. L'idée de l'espace intime, de confort et convivialité remplace progressivement celle d'un intérieur vivant à l'aune de l'extérieur. La lumière intérieure n'est plus déterminée par des ouvertures, qui par leur surface, créent une direction et une diffusion en caractérisant spatialement des volumes et des zones d'obscurité. Indépendante, cette lumière cherche sa propre identité, au contact des acteurs prioritairement mais également dans un certain artifice, intemporel, qui isole d'autant plus les personnages enfermés dans l'étui intérieur. Ces fenêtres aveugles déterminent avant tout un nouvel espace de création pour le chef-opérateur, amenant une liberté et une désinvolture par rapport à l'extérieur, définitivement relayé à un hors-champ muet. L'intérieur jour retrouve son statisme architectural, au mépris de la lumière tournante du soleil qui se heurte à la fenêtre aveugle.

Le travail de Pierre Lhomme dans *La Chair de l'Orchidée* (1975), réalisé par Patrice Chéreau, est intéressant dans le traitement des intérieurs jours et le dérèglement temporel qu'il cherche à produire. Ayant pour contrainte de tourner un film sans soleil en plein été, Pierre Lhomme peut difficilement construire une lumière intérieure en

utilisant pour base la source extérieure. Ainsi, si les fenêtres ne sont pas voilées, chaque ouverture est occultée à l'aide de cages de borniol pour supprimer tout sentiment de continuité entre l'intérieur et l'extérieur. Cette contrainte impose au découpage de ne filmer que très rarement les fenêtres qui semblent tout au long du film mystérieusement absentes. La captive, interprétée par Charlotte Rampling, va devenir l'élément de matérialisation de cette lumière du jour, détachée de toute dépendance vis à vis de l'extérieur. Pierre Lhomme pour travailler ces intérieurs, développe une lumière du jour artificielle dans ses directions. Aucune logique n'est conservée quant à l'origine des sources pour toucher un arbitraire de la lumière. Le faisceau lumineux se faufile, rasant les murs, comme une matière vivante et autonome, pour, de pièce en pièce, pénétrer et éblouir le visage de l'actrice. Si cette *gratuité formelle* a beaucoup été reprochée à Patrice Chéreau, avec un travail astucieux sur les arrières plans, repeints en fonction des configurations de lumière pour faire jaillir la blancheur opalescente de la chair de l'Orchidée, la vie propre à la lumière intérieure procure un sentiment de temps étiré chez le spectateur. Ainsi, il est très difficile durant ce film d'affirmer si il s'agit d'un milieu de journée, d'une aube ou d'une nuit. L'espace intérieur se crée une temporalité propre. Si Pierre Lhomme exploite la perte de l'intensité lumineuse pour travailler sur des visages clairs et des arrières plans denses, il ne cherche jamais à caractériser les pièces dans leur distance à la source fenêtre. La lumière du jour semble ne jamais s'essouffler au fur et à mesure qu'elle traverse les espaces vides du château des Wegener. Son temps est suspendu. Quelques plans depuis les fenêtres devraient nous permettre d'identifier l'évolution du jour mais assez astucieusement, les extérieurs, systématiquement ombragés et caractérisés par une grisaille travaillée à la prise de vue, ne cessent de nous renvoyer à notre questionnement initial : dans quelle temporalité sommes-nous ? En temps réel ? En ellipse ? L'intérieur jour, définitivement séparé de l'extérieur nous plonge dans la claustrophobie du personnage. Les espaces extérieurs et intérieurs sont séparés. Nous avons l'extérieur en mouvement, caractérisée par l'action venue d'une famille cupide, et l'innocence folle, d'une jeune femme, enfermée dans une lumière du jour, constante, systématique et intemporelle.

Pour continuer sur l'intérieur jour qui développe par sa lumière et la fenêtre-frontière, une dissociation temporelle entre l'intérieur et l'extérieur, il nous faut nous pencher sur la séquence d'ouverture de *Prisoners* (2013) de Denis Villeneuve, photographié par Roger Deakins. Alors que la quasi-totalité du film développe une

image glacée, avec des intérieurs jours denses, opaques, éclairés par la couche nuageuse d'un hiver à Boston, mais également des scènes de nuit, avec des sources électriques froides, comme des fluos, des lampes de chantier, des lampes torches, la séquence d'ouverture fait figure d'exception esthétique avec une lumière chaude et des luminaires tungstènes dans le champ. Cette séquence du kidnapping est intéressante car l'utilisation que Roger Deakins fait de l'écart colorimétrique en intérieur jour, permet de soutenir le propos du réalisateur. Les quelques plans précédents cet intérieur jour amènent un climat de tension (le meurtre d'un animal, la peur du père d'un cataclysme à venir, l'arrivée dans une banlieue de classe moyenne d'un camping-car couvert de boue...) et désamorce pour le spectateur la séquence à venir d'un certain suspens. Un événement va arriver, un meurtre ou un enlèvement. Roger Deakins va prendre le contre-pied de cette tension montante en caractérisant l'espace intérieur par une lumière légèrement dorée amenant un sentiment de convivialité qui va au fur et à mesure de la séquence, devenir de plus en plus factice.

Cet intérieur jour acquiert son climat particulier par l'utilisation de luminaires tungstènes. Alors que le ciel gris bostonien d'un milieu de journée entre par les fenêtres voilées de la maison, les lampes, situées au plafond et aux sols, amènent une touche de chaleur dans l'intérieur. Les visages sont légèrement chauds, éclairés par le halo de la lampe alors que l'image générale, issue d'un mélange de lumière du jour légèrement froide et de touches dorées, semble un peu factice, artificielle. C'est par ce travail sur les appoints tungstènes que Roger Deakins participe à la tension montante. Alors que l'utilisation des lampes de jeu, généreuses par leurs formes et leur diffusion, semble amener un sentiment de convivialité, de douceur, l'inutilité pragmatique de ces sources procure un malaise chez le spectateur. Nous avons l'impression d'un intérieur qui demeure statique, dans une temporalité festive, coupée du monde, à l'image de ces lampes fièrement allumées en pleine après-midi. A l'extérieur le temps se couvre, et les enfants, en quête de liberté s'aventurent dans les rues humides pendant que les adultes restent au chaud, à l'ombre de la lumière électrique. Ce contraste de couleur dans l'intérieur jour, est utilisé de manière astucieuse par Roger Deakins. Ainsi, quand l'un des adultes s'improvise trompettiste et saccage dans l'hilarité générale, *The Star Spangled Banner*, il se place près de la source froide de la lumière du jour, entrant par une fenêtre. A l'inverse la tendresse d'un couple est filmée près d'une lampe de jeu.





Nous avons donc une temporalité différente qui se joue au sein d'une même image. Celle de la lumière du jour, froide, qui par sa texture, amène l'idée d'un danger, d'une tension, d'un malaise, et à son opposé, la couleur légèrement chaude, mais pas assez franche, de la source électrique qui donne l'illusion de la maîtrise, d'une idée de l'être ensemble. Il n'est pas anodin que les seuls espaces intérieurs éclairés par une lumière exclusivement issue des fenêtres sans rideaux soient l'intérieur du camping-car et la chambre des enfants. Comme si le travail de la lumière amenait un lien direct entre les victimes et leur bourreau, dans l'insouciance générale.

De l'extérieur, la maison des festivités semble éteinte. Aucune lumière ne perce les fenêtres. Ces fenêtres éteintes jouent de la composition métallique d'un extérieur couleur pluie. La scission entre les deux espaces en est renforcée. Alors que le kidnapping a eu lieu, l'intérieur jour se dérègle. Les lumières chaudes suspectes osent montrer en plein jour leur facticité. Dans la salle de jeu souterraine, c'est la télévision qui amène sur les visages, une différence de température de couleur à l'image. La lumière chaude existe toujours, mais se révèle comme un leurre. Les parents alertés, finissent par sortir, laissant les sources électriques pour se confronter à l'extérieur pluvieux, cet espace à la temporalité accélérée, qui a aspiré les deux petites filles.

Il serait un peu malhonnête d'affirmer que seule la lumière participe à cet effet d'aspiration de l'espace extérieur. Le découpage, la musique et le travail de mise en scène, notamment sur le jeu statique des parents et la mobilité des enfants, appuient cette idée. Néanmoins, le travail sur la lumière tungstène de Roger Deakins amène une sensation de malaise, qu'il est difficile de réellement caractériser. Une sorte d'artifice de la lumière intérieur dans laquelle se complaisent les protagonistes du film, au mépris de l'évolution de la lumière du jour, de la source extérieur, espace de danger.

b. L'intérieur, à la recherche de sa temporalité

Pour continuer sur la scission temporelle entre les espaces extérieurs et intérieurs, il est important d'évoquer le cas de l'intemporalité, c'est à dire d'un intérieur jour qui n'évoluerait pas avec le temps, pour au contraire, chercher sa propre identité dans une suspension de l'espace, en rupture définitive avec le reste du monde. On est ici à l'opposé du travail d'André Turpin qui par une recherche plastique, cherchait à mettre en valeur la lumière éphémère et son effet dans l'intérieur. Concentrons-nous sur

l'intérieur statique, hermétique à l'extérieur, recentré sur lui-même, dictant en fonction des plans et de sa lumière, sa propre temporalité. Il est important de différencier l'utilisation de la fenêtre obstruée pour travailler un intérieur dense, coupé de l'aléa des variations extérieures comme nous l'avons vu avec *Les Anarchistes*, et la lumière intemporelle, qui par ses règles arbitraires, rompt définitivement toute continuité entre l'extérieur et l'intérieur. Le premier cas se nourrit de l'extérieur en s'opposant à lui. Il va utiliser la caractéristique esthétique de cette confrontation (surface, diffusion). Le cas qui nous intéresse va supprimer physiquement tout rapport à l'extérieur. Celui-ci n'existe plus ni comme une matière à explorer, à maîtriser, à obstruer.

Pour évoquer cet aspect de la lumière intérieur jour, nous pouvons nous attarder sur *La Captive* (2001) de Chantal Akerman, photographié par Sabine Lancelin. Ce film, librement inspiré de *La Prisonnière* de Marcel Proust, narre l'obsession amoureuse de Simon pour sa compagne Ariane. Le film se passe majoritairement dans un grand appartement parisien, en travaux, dans lequel évolue l'oppression amoureuse du jeune couple. La lumière joue un rôle fondamental dans la caractérisation de cet espace amenant l'impression d'un lieu sous cloche dans lequel les personnages évoluent difficilement, où se répètent inlassablement les mêmes actions et discours. Un sentiment claustrophobe glacé se dégage de ce lieu totalement stable, renforçant l'aliénation progressive du personnage, qui, coupé du monde, ne peut que se concentrer sur ses propres angoisses. « *La première volonté de Chantal Akerman était de ne pas inscrire le film dans une époque. Cela a amené des difficultés dans le choix des décors, notamment extérieur* »⁷⁵. Cette intention de mise en scène éloigne progressivement le film d'un traitement naturaliste de l'image. « *Le réel n'intéresse pas Chantal Akerman. Dans ses documentaires, on a l'impression parfois d'une mise en scène du réel qui est surprenante. Je suis contre le naturalisme. Cela ne m'intéresse pas du tout (...) Avec Chantal Akerman, les choses partent du cadre, pas de la lumière. Les notions de cadre induisent forcément des questions de lumière mais elle appréhende les choses par le cadre, avec un aspect frontal, théâtral, large* »⁷⁶. Cette recherche d'intemporalité et le rejet du naturalisme amène la question du traitement de l'extérieur dans le décor, ainsi que la question du studio. « *Le fait de ne plus tourner en studio mais dans des décors naturels ne nous permet pas de dissocier la lumière du visage et du décor, par manque*

⁷⁵ Issu d'un entretien avec Sabine Lancelin

⁷⁶ *Ibid*

de place, ce qui est un souci »⁷⁷. Les scènes de l'appartement ont été tournées en décor naturel mais la hauteur du plafond et la grandeur des pièces (minimum 30m2) permettaient à Sabine Lancelin de travailler comme en studio, détaché des contraintes et de l'aléatoire d'un décor naturel.



« L'appartement était réel mais a été entièrement repeint, redistribué. J'avais besoin d'avoir un éclairage au plafond. Idéalement on aurait mieux fait de travailler en

⁷⁷ Ibid

*studio. Cet appartement a été choisi essentiellement à cause du couloir. Chantal a trouvé qu'il y avait une sorte de justesse dans cet espace (...) J'ai eu un pré-light d'une semaine pour l'appartement. Cela permet d'anticiper la question de la lumière pour être au plus proche de la caméra et donc de la mise en scène durant le tournage. De plus, cela permet de ne pas retirer de temps à la mise en scène durant le tournage ce qui serait un peu déloyale je trouve (...) La grandeur des pièces nous permet de choisir la largeur des focales et ne pas faire de la courte focale par contrainte, faute d'un espace suffisamment grand ».*⁷⁸

A partir de ces intentions esthétiques, Sabine Lancelin va travailler un intérieur hermétique à l'extérieur et une lumière au service de la ciné-génie des acteurs. « *Les intentions de Chantal Akerman étaient précises. Ce qui l'intéressait, c'était de filmer les visages. Pour moi filmer les visages, c'est avoir une certaine douceur sur les visages. Le contraste de la lumière sur un visage prend le pas sur l'expression de l'acteur. C'est important de trouver une certaine douceur, que l'on voit les deux yeux. Ce qui nous reste des films c'est le visage d'un acteur projeté sur un écran. Le reste souvent, ça disparaît* »⁷⁹.



Le travail esthétique de Sabine Lancelin passe premièrement par l'utilisation de fenêtres qui ne délivrent jamais de lumière dans la profondeur de l'appartement. Toute lumière du jour semble s'arrêter à quelques mètres des ouvertures. Elle tombe au sol, éclairant par tache le parquet, comme stoppée dans sa progression. Recouverts par de légers rideaux ou des persiennes, les fenêtres filtrent, diffusent, et séparent

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ Ibid

l'appartement des variations extérieurs. « *N'ouvrez-pas les persiennes* ». Ces filtres garantissent une stabilité troublante à l'espace intérieur sans pour autant occulter physiquement l'extérieur. Une sorte de film protecteur qui fige le temps.

« *Ce que j'ai essayé de faire sur La Captive, c'est rendre l'enfermement à la lumière. Sentir que l'extérieur existe mais montrer que cela ne changeait pas grand-chose à l'intérieur. J'ai essayé de faire du contraste sur le décor mais jamais sur les acteurs. Les fenêtres amènent du contraste (l'extérieur) mais il ne faut pas que l'extérieur rentre non plus. Les fenêtres sont une frontière fermée entre l'intérieur et l'extérieur* »⁸⁰.



Ces ouvertures à lumière constante, n'éclairent jamais les acteurs. En effet, tout semble fait pour qu'ils contournent ou se tiennent à distance des fenêtres et de la lumière du jour. Comme nous le verrons par la suite, Sabine Lancelin choisit de stopper toutes les entrées de jour dans l'appartement sans pour autant exploiter de manière naturaliste, les effets de pénombre, de silhouette, ou les fissures de lumière comme Pierre Lhomme si artificielles soient-elles. L'intérieur va être totalement ré-éclairé pour garantir un contraste permanent. Ainsi de jour comme de nuit, les fenêtres étant absentes, on trouve des densités d'images assez proches, troublant d'autant plus le spectateur. La lumière blanche de la lumière du jour est remplacée en arrière-plan par la lumière blanche de la lumière artificielle et les visages conservent leur lumière spécifique. « *Je ne joue pas sur la différence de teinte dans la lumière du jour car pour moi c'est une sorte d'effet. J'ai toujours cherché à faire une lumière neutre, y compris sur le visage. Tout est équilibré* ».⁸¹ Le travail de contraste de l'image reste sensiblement le même. Sabine

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Ibid

Lancelin utilise souvent des hautes lumières en arrière-plan (souvent au sol, comme une tache tombant d'une fenêtre et d'une lampe), et un éclairage à la face au premier plan, permettant ainsi de garantir une grande douceur pour les comédiens et tout de même une dynamique dans l'image.

L'intérêt de cet espace sous cloche réside dans le travail des visages qui vont par la lumière, se décrocher de la lumière du jour et de son mouvement. Comme nous l'avons vu, il est difficile de savoir de manière sensorielle à quel moment de la journée se situe l'action, renforçant habilement l'enchaînement entre le jour et la nuit, prenant parfois par surprise le spectateur. Sabine Lancelin va jouer de ce statisme en éclairant les visages par des sources ponctuelles et diffuses qui vont chercher individuellement chaque personnage. Les acteurs, se protégeant des fenêtres, fuyant les hautes lumières, bénéficient d'une lumière ajustée, constante, statique. Ils n'ont à craindre aucune variation ou surprise, interaction avec l'extérieur. Le temps leur est offert pour donner libre cours à leurs inlassables échanges. *« J'ai toujours une face accrochée sur la caméra, dans l'axe, pour ne pas faire d'ombre, pour ne pas sentir la source, pour que le visage sorte. La lumière se diffuse sur les visages et le fait ressortir du décor. Je ramène par la suite du contraste avec d'autres sources »*⁸². Cette utilisation d'une lumière à la face permet à Sabine Lancelin de jouer d'avantage sur des contrastes de couleur ou dans la profondeur (visage clair – fond dense) que sur une lumière qui amènerait des directions sur les visages.

*« Ce qui m'a intéressé sur La Captive, c'est de jouer sur des contrastes avec les fond. Par exemple, Manuel de Oliveira est plus intéressé par le contraste de couleur et de densité entre l'avant plan et l'arrière-plan, que sur les directions de lumière. Ainsi on travaille un visage clair sur un fond dense ou un vêtement bleu sur un fond rouge. Il faut donc amener du contraste sans toucher les acteurs, en préservant leur visage dans une certaine douceur »*⁸³.

Cette dissociation visage – décor est essentielle pour notre sujet car elle coupe les personnages de tout ce qui caractérise un intérieur jour (un espace qui est éclairé par la source extérieure, puis la fenêtre, puis l'espace) leur permettant d'évoluer dans leur propre temporalité.

82 *Ibid*

83 *Ibid*



Alors que les visages tout au long du film sont suspendus par cette lumière attentive, l'explosion de la bulle et la prise de conscience si éphémère soit-elle du personnage de Simon est mise en valeur par un changement radical de la lumière. Tout à coup, il n'est plus réveillé par la douceur des persiennes mais au contraire, par une entrée de jour diffuse marquée, pénétrant dans la profondeur de l'appartement. *« C'est au moment où l'extérieur est le plus présent que le personnage prend la décision de sortir dehors. La suppression des persiennes, d'une différenciation visage-fond, amène une rupture esthétique importante pour le film, qui accélère la prise de décision »*⁸⁴. Ce rappel de l'extérieur par la lumière, par une direction marquée, amène la fin de l'espace intemporel, suspendu aux obsessions du personnage et sonne le retour momentanée du naturalisme. Les visages sont de nouveau éclairés par la lumière extérieure, instable et changeante.

Pour finir sur *La Captive*, il est important de noter que ce travail esthétique repose essentiellement sur une rigueur au cadre et notamment sur les placements des comédiens, qui permet au chef-opérateur de développer une esthétique plus ponctuelle, moins globalisante. *« Avec Chantal, la place des acteurs est très contraignante. Il faut vraiment que l'acteur soit placé précisément dans le cadre. Le cadre c'est sa mise en scène. Les acteurs viennent après. La précision des places des acteurs amène ainsi une lumière précise. Je me souviens de Oliveira qui a fait 15 prises car l'acteur ne se plaçait pas à la bonne marque. La précision des places est essentielle pour ne pas avoir un rendu télévisuel »*⁸⁵.

Alors que précédemment, la fenêtre jouait un rôle fondamental dans la définition

⁸⁴ *Ibid*

⁸⁵ *Ibid*

d'une lumière en rupture avec l'extérieur, le questionnement sur l'intemporalité nous amène progressivement à supprimer les ouvertures. En effet, la recherche d'un artifice, d'un détachement non réaliste, se confronte systématiquement avec la valeur matériel de la fenêtre, qui par sa présence dans le cadre, induit l'idée d'une matière extérieure. Ainsi, pour chercher à dé-réaliser la temporalité de l'intérieur jour, c'est par l'artifice que le chef-opérateur se tourne, pour explorer des voies esthétiques plus autonomes.

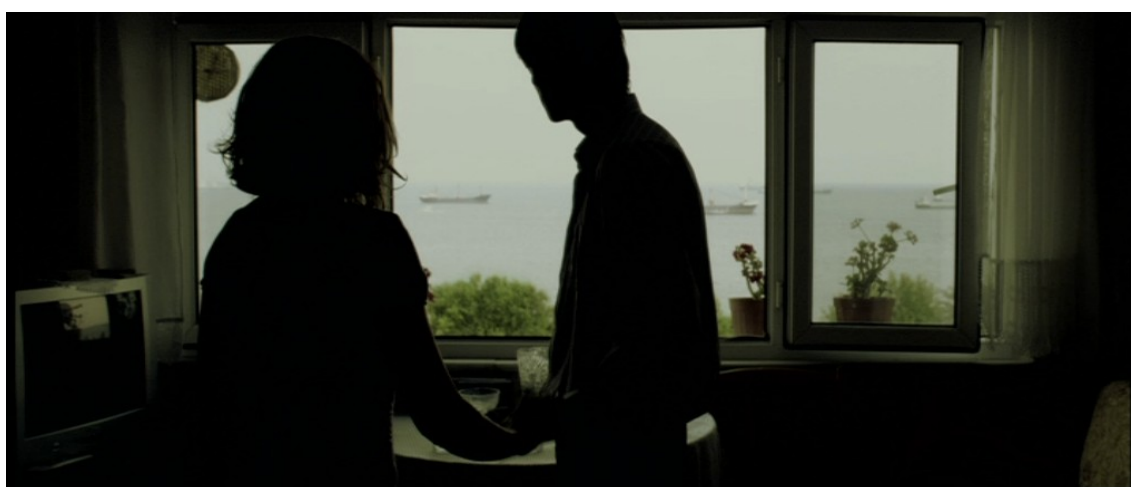
3. Extérieurs théoriques, la fenêtre aveugle

a. Lumières en aplat et limites du support

Pour finir notre parcours à travers la fenêtre – frontière, source de matière ou d'intemporalité, il est important de nous arrêter quelques instants sur la fenêtre blanche, en aplat. Après avoir isolé l'intérieur de l'extérieur, en obstruant la fenêtre-trou pour la transformer en fenêtre matière, nous nous sommes intéressés à l'indépendance de la lumière évoluant dans un espace intérieur jour, en quelque sorte déraciné, dans son rapport à l'extérieur. Dans les deux cas, l'espace extérieur existait fortement. On en avait peur (*Les Anarchistes*) et on s'en protégeait. On le trouvait aveuglant (*Lincoln*), et on le canalisait. De même, quand l'espace intérieur, coupé de l'extérieur, commence à prendre ses propres libertés esthétiques, sa propre temporalité, c'est avant tout par rapport à un état du monde extérieur, duquel on souhaite se détacher. Il nous faut pour finir ce mémoire, essayer d'inverser ce raisonnement. Comment l'intérieur peut-il supprimer l'extérieur ? Comment réduire le hors champ, ce qu'il y a derrière la fenêtre, à une feuille blanche, limpide. Une sorte de coupure esthétique par la blancheur plutôt que par l'obscurité des rideaux tirés ? On pense assez rapidement aux découvertes sur-exposées, brûlées dans leurs totalités, des films de Jia Zhang Ke. Pourtant, il s'agit d'avantage d'une recherche d'un aplanissement de l'image, d'une forme dessin, sans perspective, en référence aux estampes chinoises (ainsi que les longs panoramiques utilisés par le cinéaste) que d'un réel travail sur la fenêtre blanche, c'est à dire d'un intérieur sans extérieur. L'intérêt de cette forme esthétique, qui vise à la suppression des informations de l'extérieur, par sur-exposition de l'extérieur, davantage que par obstruction, amène l'idée d'une séparation spatiale entre l'intérieur et l'extérieur. On ne se protège plus de l'extérieur. C'est l'extérieur qui n'est plus visible de l'intérieur. On pourrait dire qu'il est devenu un espace théorique.

La blancheur à travers la fenêtre est due à un écart de luminosité trop fort pour

être enregistré par la caméra entre l'intérieur et l'extérieur. La dynamique de l'espace filmé, ne rentre pas dans celle du capteur ou de la pellicule. Plutôt que de chercher à diminuer cette dynamique, à l'aide de rideaux, de gélatines collées sur la fenêtre, ou de sources de lumière renforçant la luminosité intérieure, nous cherchons à l'utiliser pour son potentiel narratif. Cela renforce l'idée de scission des deux espaces, de juxtaposition d'un espace de lumière et d'un espace d'obscurité. La fenêtre est au centre de cette rencontre entre deux luminosités radicalement différentes. Le chef-opérateur doit alors choisir sa pose et donc orienter son intention de lumière. S'il pose pour l'extérieur, créant un intérieur en total silhouette comme dans *Les trois Singes* de N. B Ceylan, l'image et le regard du spectateur vont s'ouvrir vers l'extérieur. La fenêtre n'éclaire pas l'intérieur mais délimite par son cadre, un écran, un point de vue par lequel les personnages dans l'obscurité totale, vont être renvoyés à leur enfermement. On travaille sur une image en perspective, vers la profondeur. Le choix de pose opposé est celui qui nous intéresse. L'intérieur devient lisible et l'extérieur ne devient qu'une surface immatérielle. Il n'y a plus de perspective, ni de regard possible vers l'extérieur. L'espace intérieur est ici complètement isolé.



b. Ecrans blancs, un intérieur pour l'intimité des corps

L'intérieur jour, dans son repli sur lui-même, considérant la fenêtre et l'extérieur comme un espace théorique, qui n'échange pas avec le lieu clos, intime, se matérialise à l'image de manière sensible dans le film *Intimacy* (2001), réalisé par Patrice Chéreau et photographié par Eric Gautier. La pièce dans lequel se déroule les ébats de Jay et sa

partenaire, illustre par sa lumière, l'isolement de l'espace intérieur par rapport au monde. *« L'envie de Patrice Chéreau n'était pas qu'ils se cachent pour se voir. Ce n'était pas l'idée d'une chambre, où l'on tire les rideaux. Il fallait qu'ils soient à côté du monde, isolés. (...) L'espace est un basement, une pièce en partie enfouie, ayant des fenêtres à mi-hauteur donnant sur la rue. C'est un espace très courant à Londres qui est souvent aménagé en pièce de vie »*⁸⁶. Les scènes érotiques se jouent toujours dans ce lieu, de jour, un mercredi après-midi, à l'abri des regards et de la société. Peu de paroles sont échangées, permettant aux corps de s'exprimer par eux-mêmes, cherchant des moyens de communication. Il n'est pas étonnant que Jay soit obligé de sortir pour appréhender le monde, se confronter à la vie familiale de sa partenaire. Le basement est le lieu du corps, le seul espace dans le film qui le permet. C'est par sa scission avec l'extérieur qu'il se définit comme un espace d'intimité, de la peau, de la sueur et d'une certaine brutalité, affranchie des normes d'en haut, de la rue et de la société. Ce sont ces corps en mouvement qui donnent l'identité au lieu.

Une lumière minimaliste est mise en place par Eric Gautier. L'espace, aux murs sombres, décrépits, reçoit une source de lumière diffuse, issue d'une unique fenêtre.

*« La lumière de l'hiver tombe par cette fenêtre naturellement à l'intérieur de la pièce. Il n'y a pas de soleil en direct. (...) J'ai travaillé une source unique, cette fenêtre à mi-hauteur, qui ne varie jamais. J'aime modifier la lumière d'un espace, au fur et à mesure des scènes, pour ne pas créer de répétition, ce que je fais sur les films de Desplechin, dans Un Conte de Noël par exemple. Sur Intimacy, l'idée était vraiment de garder cette constance, importante pour le film »*⁸⁷.

Cette constance de la lumière du jour appuie d'autant plus l'isolement de l'intérieur. L'espace, baignée dans une lumière immuable, n'a qu'un état. Ce sont aux corps d'amener du mouvement et de la variation.

Ce qu'il y a derrière la fenêtre importe peu, elle n'est d'ailleurs que rarement dans le cadre. Il s'agit d'un extérieur abstrait, réduit à son unique fonction de boîte à lumière. *« Nous ne souhaitons pas voir l'extérieur car le basement est le lieu de leur relation (...) En même temps, il ne fallait pas voiler la fenêtre car ils ne se cachent pas »*. L'extérieur disparaît donc, exclu par la relation des deux amants et est remplacé par un aplat blanc. Il est réduit à une matière lumineuse, flottante et s'infiltrant quand elle peut, dans l'intérieur jour. Nous revenons à cette fenêtre primitive, d'avant Alberti, qui servait

⁸⁶ Issu d'un entretien avec Eric Gautier

⁸⁷ *Ibid*

uniquement à apporter de la lumière sans prendre en compte la notion de regard, de représentation de l'extérieur, d'un point de vue. La fenêtre d'*Intimacy* n'a ni matière ni fonction. Elle n'existe pas réellement. La fenêtre n'est plus une frontière avec laquelle la caméra peut jouer. « *La pièce a été re-construite en studio à partir du décor réel. L'idée était d'avoir un plus grand confort de tournage pour ces scènes. Ainsi il y avait un jeu de raccord dans l'espace car la porte puis l'escalier était en décor réel alors que basement a été reconstruit. Chéreau aimait beaucoup ça* »⁸⁸. Même si le studio a été choisi pour des raisons pratiques, les personnages s'extraient totalement du monde en traversant le seuil de la porte et en pénétrant dans le décor studio. La lumière, construite avec de la lumière HMI, permet une continuité sensitive pour les acteurs entre ces deux espaces. « *Le spectre discontinue de la source HMI ne me dérangeait pas. Je n'étais pas dans une recherche d'un rendu très précis de chaque teinte comme j'ai pu le faire sur Les destinées sentimentales en utilisant la source tungstène* »⁸⁹. Le tournage en studio, éloigné des contraintes techniques de dynamique, renforce également le choix esthétique de supprimer l'extérieur par le blanc.

Comme nous l'avons vu, l'espace est étroit, avec des murs sombres et recevant une lumière diffuse, venant, avant la traversée de la fenêtre, par le haut. Ainsi la zone éclairée se situe au sol, où les corps s'enlacent. Le plafond est éteint et la lumière, issue d'une source-fenêtre proche, se perd rapidement, touchant à peine les murs opposés. La lumière développée par Eric Gautier dans cet espace est à la fois diffuse et dirigée. Les murs et le plafond ne réfléchissent que très peu de lumière. Cette direction est matérialisée uniquement par les corps nus des acteurs, leurs peaux blanches.

« *La question de la nudité est intéressante à la lumière. Je voulais m'éloigner de l'esthétisation du corps par la lumière mais en même temps, il ne fallait pas tomber dans une image trop crue, voire pornographique (...) Le travail sur la blancheur des peaux m'intéressait car c'est à travers les zones de rougeurs, qui progressivement naissent, la transpiration qui sort du corps, que nous nous identifions aux personnages. Que nous les voyions vivre* »⁹⁰.

C'est à travers eux que la lumière de l'extérieur théorique retrouve toute sa vie. Le corps de l'un projette une ombre marquée sur celui de son partenaire. La source unique (les sources sont multiples mais donne l'impression d'une source unique) pousse

88 *Ibid*

89 *Ibid*

90 *Ibid*





les acteurs et la caméra à se positionner par rapport à elle, créant deux registres d'images différents. Lorsque la caméra est dos à la source, la blancheur des peaux amènent une luminosité marquée dans le cadre. Les corps matérialisent la lumière de l'extérieur théorique et l'utilisent pour fusionner à l'image, les peaux différentes se lissant au contact de la lumière à la face. Lorsque les corps se déplacent et que la caméra se positionne dans l'axe opposé, la lumière de la fenêtre sculpte les corps, plongeant les visages et les membres en action dans une obscurité mouvante. Les corps créent le mouvement de la lumière avec un jeu d'ombres projetées marqué. « *Je trouve toujours plus intéressant, lorsqu'un acteur est dos à une fenêtre, de jouer le contre-jour et que grâce à son mouvement, son visage retrouve la lumière* »⁹¹. Nous nous éloignons d'une lumière conçue pour l'homme comme pouvait le faire Kaminski dans *Lincoln*. Dans *Intimacy*, ce sont les corps qui vont chercher la lumière et se positionner pour faire naître un jeu d'ombres et ainsi revendiquer la matérialité opaque du corps.

Nous avons dans ce film un travail esthétique qui nourrit l'idée d'un espace intérieur comme séparé du reste du monde. L'extérieur et la fenêtre n'existent pas réellement. L'utilisation d'une lumière minimaliste, certes travaillée en finesse, qui ne se révèle qu'au contact des corps, appuie cette idée d'un intérieur coupé de l'extérieur. Avant que les amants ne révèlent par la blancheur de leur peau et l'opacité de leur corps, la lumière, fantôme flottant dans l'espace intérieur comme le souvenir d'un extérieur, l'obscurité de la pièce vide ne laisse au spectateur que le plaisir de supposer un potentiel de lumière. Une forme esthétique qui ne se révèle que par l'action des acteurs.

Durant cette seconde partie de ce mémoire, nous nous sommes intéressés à l'esthétique de la rupture entre l'espace intérieur jour et l'extérieur. Cette volonté de scission, tient premièrement à la simplification de la source complexe, permise par un travail sur la fenêtre voilée, diffuse ou sur-exposée. Cela amène ainsi un espace extérieur moins présent, qui ne peut transmettre son histoire, sa structure. L'extérieur est un hors-champ dont on ne connaîtra jamais le goût.

Cette rupture amène la fenêtre et sa matière au centre de la construction esthétique de l'intérieur jour comme espace de contraste et de densité. Il revient au chef-opérateur de jouer avec ces éléments pour créer de l'aléatoire, de la matière en mouvement, ou au contraire, transformer l'espace intérieur en un lieu mortifère, totalement indépendant à toute variation. Progressivement, alors que le chef-opérateur

⁹¹ *Ibid*

cherche à caractériser son intérieur indépendamment de l'extérieur, l'esthétique touche une artificialité choisie procurant souvent un sentiment d'étouffement, de facticité. C'est à partir de ce refus du naturalisme que le chef-opérateur peut explorer des voies esthétiques plus libres, non contraintes par la répartition spatiale et naturelle de la lumière dans un décor.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour intention d'explorer les paramètres esthétiques d'un intérieur jour en orientant la réflexion sur les outils à disposition du chef-opérateur pour travailler cette lumière intérieure, notamment la source extérieure via la fenêtre. En effet, pour caractériser la lumière d'un intérieur jour, le chef-opérateur doit questionner la nature de la source extérieure éclairant l'intérieur ainsi que le chemin qu'elle doit prendre pour y pénétrer. La présence de l'extérieur et son rôle esthétique pour la mise en scène est alors une voie essentielle à exploiter pour développer une lumière d'intérieur jour, cohérente avec la narration.

Afin de travailler une image de la continuité, c'est à dire d'un intérieur jour en lien avec l'extérieur, propice à une esthétique de l'éphémère, d'effets de hors-champ ou du sublime, le chef-opérateur développe un intérieur jour en cohérence avec l'extérieur. Travailler cette source de lumière complexe (naturelle ou non) et mouvante, issue du décor extérieur, avec une histoire esthétique, positionne l'intérieur jour en continuité de l'espace extérieur. La fenêtre n'est ici qu'un diaphragme architectural qui n'intervient pas sur la qualité ni la nature de la lumière.

A l'inverse, cherchant une rupture entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, la lumière de l'intérieur jour doit davantage se créer autour de la fenêtre voilée, espace de contraste et de densité. Progressivement, l'intérieur jour s'isole d'une continuité avec l'extérieur, à travers l'artificialité de la lumière ou l'exploitation des limites du support d'enregistrement. La fenêtre, précédemment traitée comme une transition sans matière, n'altérant pas la lumière, devient une frontière matérielle forte que l'opérateur cherche à exploiter.

Quelle est la place du chef-opérateur dans ces choix esthétiques ? La conception esthétique de l'extérieur et de la fenêtre est empreinte, dans un premier temps, du scénario et de la mise en scène. Pour autant, le directeur de la photographie va développer des outils techniques pour travailler ce rapport à l'extérieur et à la fenêtre. A travers les exemples évoqués dans ce mémoire, l'esthétique d'un intérieur jour peut sembler découler d'un cadre théorique un peu strict, attribuant telle ou telle fonction à l'extérieur et à la fenêtre. Mais c'est avant tout de la confrontation d'une idée théorique avec les besoins de la mise en scène et les moyens techniques que naît la justesse d'un

intérieur jour. Ainsi, chaque idée, comme le refus de la continuité, l'envie de travailler des fenêtres aveugles ou encore un espace intérieur sensible, ne peut s'illustrer que dans une continuité esthétique avec le réalisateur et ses intentions. Nous avons pu le voir pleinement avec le travail de ces chefs-opérateurs qui développent un registre d'image à partir d'un postulat de mise en scène fort.

L'intérieur jour, si riche en lui-même dans sa relation à l'extérieur, peut s'exprimer de multiples manières. En effet, avec des moyens simples, toute personne peut transformer la lumière d'intérieur jour et exprimer son rapport sensible à l'extérieur. Toutefois, l'une des difficultés du chef-opérateur est de pouvoir transposer ces sensations, ces ressentis et ces ambiances diverses à l'écran par l'intermédiaire de la technique. Ainsi l'exploration des matières de diffusion, des logiques empiriques de propagation de la lumière dans l'espace, l'appréhension d'une fenêtre claire, produisant de la matière, font partie d'un ensemble d'outils que le chef-opérateur dompte, mélange et affine. Ces gestes techniques, première action du chef-opérateur pour révéler un espace intérieur, ne sont pas uniquement liés à la lumière mais aussi au cadre ou au décor. Du studio à la lumière naturelle, d'une production indépendante aux superproductions américaines, le chef-opérateur révèle la subtilité de l'espace intérieur, celui d'un espace intime, à porter de main. Ici, on pousse une table vers la lumière et là on déplace un lit vers l'ombre pour le préserver des premiers rayons du soleil. Ces gestes simples, attachés au quotidien, trouvent place dans n'importe quel cadre de tournage (financier et artistique).

La fenêtre était au cœur de ce mémoire. Sa place et sa fonction ont été questionnées et illustrées longuement afin de penser cette frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Cette fenêtre primitive permettait principalement la transmission de la lumière entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. La fenêtre du point de vue, de l'intime, de la communication, existe néanmoins dans l'intérieur jour et elle offre des perspectives intéressantes à la mise en scène. La fenêtre, dans sa complexité de taille et de format, devient alors un cadre sensible pour l'homme. La place de la mise en scène dans la scénographie d'intérieur se complexifie et offre de nouvelles fonctions à nos fenêtres. Le rapport à l'extérieur dans l'intérieur jour, amène avec cette nouvelle fenêtre, les questions du potentiel narratif, du point de vue, du désir ou de la création. Tant de

possibilités qu'il est important d'entrevoir pour un chef-opérateur et de questionner.

*« N'es-tu pas notre géométrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscris
notre vie énorme ? »⁹²*

Rainer Maria Rilke, « La fenêtre »

⁹² Rainer Maria Rilke, *Vergers*, Gallimard, 1926

BIBLIOGRAPHIE

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Edition du collectionneur, 1998

BOUILLOT René, *Guide pratique de l'éclairage*, Dunod, 2007

DE MAESTRE Xavier, *Voyage à ma chambre*, Romantique, 1984

DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre, Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Seuil, 2004

GOMBRICH E. H, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, Gallimard, 2015

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, éditions Crès et Cie, Paris 1923

LOISELEUX Jacques, *La lumière en cinéma*, Scéren CNDP, 2004

RILKE Rainer Maria, *Vergers*, Gallimard, 1924

ROUSSELOT Philippe, *La Sagesse du chef-opérateur*, J. C Béhar, 2013

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Edition Verdier, 2004

ZOLA. E, *Oeuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1962-1970

Corpus

American Cinematographer : *August 2011, Janvier 2013, Mai 2013, Février 2015, Juin 2015, Decembre 2015, Mai 2016*

Entretiens réalisés de Novembre 2015 à Mai 2016 : Yves CAPE, David CHIZALLET, Eric GAUTIER, Sabine LANCELIN, Eponine MOMENCEAU.

Site Web

www.rogerdeakins.com

www.deakinonline.com

www.afcinema.com

Filmographie

AKERMAN Chantal, *La Captive*, 2000

AUDIARD Jacques, *Dheepan*, 2015
CHEREAU Patrice, *La chair de l'orchidée*, 1975
CHEREAU Patrice, *Intimité*, 2001
DOLAN Xavier, *Mommy*, 2014
FRANCO Michael, *Chronic*, 2014
GARREL Philippe, *Les baisers de secours*, 1989
GODARD Jean-Luc, *Soigne ta droite*, 1987
HANEKE Michael, *Amour*, 2012
INARRITU Alejandro, *The Revenant*, 2015
KAHN Cédric, *La vie sauvage*, 2014
KOSINSKI Joseph, *Oblivion*, 2013
MALICK Terrence, *The Tree of Life*, 2011
POPE Dick, *Mr Turner*, 2014
SPIELBERG Steven, *Le pont des espions*, 2015
SPIELBERG Steven, *Lincoln*, 2012
VILLENEUVE Denis, *Prisoners*, 2015
WAJEMAN Elie, *Les Anarchistes*, 2014