

# Images-matière



retranscrire le réel par l'abstrait

Margot Besson

mémoire de fin d'études de La Fémis  
département image - promotion 2020

tuteur : Alexis Kavyrchine  
sous la direction de Sabine Lancelin,  
Mathieu Giombini et Bruno Delbonnel

*mémoire remis le 10 novembre 2020*

## remerciements

Alexis Kavyrchine, Emmanuel Finkiel, Sabine Lancelin,  
Bruno Delbonnel, Mathieu Giombini, Barbara Turquier,  
Tania Press, Laura Glynn-Smith, Konstantin Pape,  
François Robic, Igor Courtecuisse, Clémence Crépin-Neel,  
Pauline Doméjean, Plume Fabre, Hovig Hagopian, Emma  
Limon & Anna Sauvage

# SOMMAIRE

Introduction *p.4*

## I. Mettre en scène des émotions *p.10*

1. Les larmes chez Wong Kar-Wai *p.10*
2. La douleur visuelle d'Emmanuel Finkiel *p.13*
  - a. La fin de *La Douleur*
  - b. D'où proviennent les images-matière dans le cinéma d'Emmanuel Finkiel ?
3. La couleur des images-matière de Krzysztof Kieslowski *p.19*
  - a. Mélancolie bleue
  - b. Ronde finale

## II. Se perdre dans l'espace *p.30*

1. Changement brutal d'échelle dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* *p.30*
2. Changement d'échelle progressif dans *Le Bouton de nacre* *p.33*
  - a. L'infiniment petit comme infiniment grand
  - b. Cadrer via le prisme d'un univers visuel

## III. Questions de subjectivité *p.39*

1. Double vie *p.40*
  - a. Représentation du point de vue
  - b. Dualité au sein d'un même plan
  - c. Perception de son propre double
2. Frontières entre deux mondes : la question du point de vue pour traduire Proust *p.46*
  - a. Analyse du film
  - b. La mise en pratique

## IV. Expérience personnelle *p.52*

1. Film de fin d'études *p.52*
  - a. Un découpage précis
  - b. Le choix des matériaux : collaboration avec le département décor
2. Expérience de *Psylo* *p.54*

Conclusion *p.57*

Bibliographie *p.60*

Annexes *p.61*

# INTRODUCTION

J'ai choisi le terme "images-matière" pour parler des images du cinéma narratif qui tendent vers l'abstrait, qui par leur matérialité amènent une rupture de registre esthétique. Je parle de tendre vers l'abstrait, car ce ne sont pas des images totalement abstraites, elles laissent à deviner, elles jouent avec la matière. L'image-matière est comme une masse vaporeuse qui laisse à voir quelques formes plus précises.

“ Son plus grand ennemi, c'est ce qu'il nomme le "naturalisme", ce mélange d'idéologie et de lâcheté qui finit par faire abandonner toute intervention créatrice au profit d'une prétendue reproduction de la réalité quotidienne. Alekan sait, lui, que le réel est toujours plus étrange, plus beau, plus irréaliste que cette image conventionnelle et sans surprise qu'on cherche à nous imposer. Aussi affirme-t-il avec force sa position délibérée du côté du rêve, de la poésie, du surnaturel, c'est-à-dire de la création, à chaque instant, d'un merveilleux monde nouveau. ”<sup>1</sup>

Les images-matière sont des moments du film en rupture avec les autres plans constituant le découpage filmique, elles diffèrent des autres. L'idée de rupture est primordiale pour les comprendre. Cette rupture déclenche inconsciemment chez moi une émotion, un sentiment de malaise dû à un changement brutal, ce peut être aussi l'émotion de la recherche, de chercher soi-même à comprendre ce que l'on voit parce que l'image-matière offre peu de lisibilité, elle force donc le spectateur à interpréter ce qu'il voit parce que ce n'est soudainement plus évident.

L'interprétation est inconsciente, elle se fait sans réfléchir : le point de vue change. Si tout le film était dans ce même registre d'illisibilité, on serait dans un registre expérimental. C'est la rupture qui procure une émotion parce qu'elle surprend le regard du spectateur et l'oblige à réagir dans l'immédiateté : forcément quelque chose est provoqué, pas une réflexion mais une adaptation du regard, un décalage. Cela passe par le fait qu'une évocation est créée, le regard du spectateur prend conscience du fait qu'il est en train de voir un film, qu'il est au cinéma, qu'il n'est pas dans la réalité. Le rappel

---

<sup>1</sup> Citation d'Alain Robbe-Grillet dans *Des Lumières et des Ombres* d'HENRI ALEKAN Editions du collectionneur, 1998, p.45

est fait sur la distinction entre la réalité et l'écran : c'est une rupture qui elle même rappelle la rupture entre narration et vie au présent. Je pense que c'est ici qu'est l'origine des émotions suscitées, bien sûr différentes selon chacun.

Au commencement de mon travail de recherche, un directeur de la photographie m'avait dit que mon sujet de mémoire l'intéressait justement parce que pour lui ces images ont l'effet inverse : elles le font sortir du film, elles créent une distance qu'il ne comprend pas. Effectivement, il y a souvent des images qui en créant une rupture perdent le spectateur, c'est pourquoi il est si complexe de mettre en scène des images-matière.

Une image-matière, par la définition que j'ai établie, est une image qui en rompant avec le registre initial du film apporte une émotion supplémentaire positive, positive dans le sens où elle est utile au film, à la mise en scène, et ce n'est pas juste un "truc de chef op". Elles doivent avoir un sens pour pouvoir être qualifiées d'images-matière. Le spectateur crée tout seul l'évocation qu'elle lui procure car l'image-matière laisse une place pour son imaginaire, elle n'est pas indicatrice, elle est évocatrice. Elle évoque des possibilités : des lignes, des formes, des couleurs, qui dans l'esprit de chacun vont prendre une forme plus ou moins précise, différente chez chaque spectateur. Ainsi, les images-matière provoquent chez le spectateur un envol dans un univers mental, le cinéma travaille alors non plus sur la représentation mais sur la sensation.

Bien sûr, l'idée d'images-matière est un point de vue subjectif. Je vais explorer les plans que je considère comme des images-matière, qui pour moi en créant une rupture apportent un sens au film. Ce mémoire est une réflexion personnelle sur les images qui m'ont procuré des émotions intenses, que j'espère moi aussi un jour, pouvoir transmettre par mon travail. Ce type de création n'est possible qu'au cinéma. J'ai envie de dédier mon mémoire à ce sujet car c'est un motif important de la raison pour laquelle je souhaite devenir directrice de la photographie.

Quand on regarde un film, on ne se pose pas la question de savoir si on pourrait voir les choses autrement : on nous propose une esthétique, qu'elle soit naturaliste ou pas, qui est cohérente. En effet, un des rôles fondamentaux du directeur de la photographie est de créer une cohérence esthétique qui donnera le ton du film : créer un ensemble visuel. Il me semble intéressant de parvenir à englober le spectateur d'un univers justement pour pouvoir à certain moment le faire changer de route avec des images-matière qui

apportent une rupture d'espace et de temps, ou que d'espace ou que de temps. Mais pour que l'image-matière fonctionne il faut que le reste du film existe dans une certaine cohérence (contrairement au cinéma expérimental). Si la rupture est un systématisme, alors elle n'existe pas.

Je m'interroge sur ces images car elles sont des choix de mise en scène : elles matérialisent des idées narratives pour les rendre sensorielles, elles constituent donc des décisions à la frontière entre le travail du directeur de la photographie et celui du metteur en scène, et en cela je les trouve passionnantes. Il faut je pense, une forme de courage pour aller vers ce type d'images. Elles ne sont pas expérimentation mais expérience, puisqu'elles permettent de provoquer des ressentis plutôt qu'une analyse claire du récit narratif. Il est donc impossible d'établir une généralité à leur égard : à chaque essai il y a un risque, le risque d'anéantir tout le travail effectué auparavant, tout le travail consistant à créer un univers cohérent dans lequel le spectateur peut naviguer sans méfiance face à ce qu'on lui montre. Cela rejoint ce qu'écrit Andreï Tarkovski dans *Le Temps scellé* :

“Mais il y a toujours un danger à se contenter d'intuitions vacillantes au lieu de s'appuyer sur les conclusions solides d'un raisonnement cohérent.”<sup>2</sup>

Andreï Tarkovski témoigne ici de la complexité qu'impliquent ces plans, mais c'est justement dans cette complexité que naît leur intérêt, la recherche qu'elle nécessite et les doutes qu'elles suscitent font de ces images des moments de bascule intéressants. Edgar Morin a écrit : “l'image, ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire.”<sup>3</sup> Cet “acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire”, à mon sens, se révèle dans les images-matières.

Mon idée de mémoire naît d'une sensation brumeuse, que je cherche à traduire plus concrètement, en recherchant comment cette sensation naît en pratique, grâce à quels procédés. Il m'est arrivé à différentes reprises que des directeurs de la photographie me parlent de “grâce”, de “magie”, de “fascination”, pour exprimer ce qu'ils ont ressenti sur des plateaux de tournage au moment de filmer certains plans, qu'ils considèrent à part. J'ai l'intuition que les images-matière sont liées à cet état de grâce que recherche le

---

<sup>2</sup> ANDREI TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, 2014

<sup>3</sup> EDGAR MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Édition de minuit, 1956, p.107

directeur de la photographie, car elles apportent des sensations qui ne peuvent pas surgir avec des mots, des sensations qui naissent de la puissance esthétique des images.

Une des hypothèses que j'aimerais émettre dans mon travail de mémoire, est que la force des images-matière réside en partie dans le fait qu'elles permettent de faire ressentir des émotions qui ne peuvent pas passer par le jeu des comédiens, que ces images ne sont pas utiles mais nécessaires à la mise en scène cinématographique pour donner à ressentir aux spectateurs.

L'autre hypothèse que j'aimerais émettre dans mon travail de mémoire, puisqu'il porte si bien son nom, est que si je suis tant captivée par cette question d'images-matière c'est parce qu'elles interviennent dans le film comme nos souvenirs dans la vie de tous les jours. Les idées se suivent, l'une mène à la suivante : d'un lieu à un autre, d'une conceptualisation à une autre, d'un visage à un autre... souvent des images, mais aussi des sons. Et soudainement un souvenir survient, sans que l'on prenne conscience de ce qui l'a amené à ce moment précis. Mon hypothèse est que les images-matière fonctionnent sur le même principe, je me dis que cet intérêt pour ce type d'images vient peut-être du fait que c'est une façon de ressentir les choses qui existe dans la vie de tous les jours. Comme si le cinéma, par les images-matière, permettait de recréer, mais cette fois consciemment, des phénomènes internes qui existent chez tout être humain, comme le principe du souvenir. Si on fait une analogie entre le découpage d'un film et le fil de la pensée humaine : les plans "classiques" seraient les pensées que l'une mène à la suivante : si je pense à la maison de mes parents, je vais penser à mes parents, qui eux mêmes me feront penser à mes soeurs et mon frère... etc. Mais notre pensée est plus complexe que cela, elle ne suit pas un fil conducteur : elle va d'un endroit à un autre, sans qu'on soit conscient de pourquoi on est arrivé là. En suivant cette analogie, les images-matière sont les souvenirs qui n'ont pas été convoqués, qui surviennent sans qu'on ne s'y attende. Ils sont les souvenirs qui surviennent par les sens, ceux dont nous n'avons pas conscience. Par exemple une odeur m'amène au souvenir d'un instant *t*, sans pour autant que je réalise que cette remémoration provient de cette odeur. Il n'empêche que ce souvenir, qu'on en soit conscient ou non, a toujours un sens, il y a toujours une raison à son arrivée, il est nécessairement une conséquence. Les images-matière pour activer l'émotion chez le spectateur doivent donc être reliées d'une manière ou d'une autre au film, elles doivent arriver dans le film par un cheminement cohérent.

À partir de quelques images, on peut créer tout un univers par la seule force de son imaginaire, cela nous est arrivé à tous, d'inventer la vie de quelqu'un en se basant sur des photos de son quotidien, pour se faire rêver soi-même. Les images-matière accomplissent le processus inverse : elles s'extraient d'un univers préexistant pour devenir des portes vers l'imagerie interne de chaque spectateur. Tout existe déjà : l'espace, le temps, la cohérence pour faire croire à une forme de réalité. Et au milieu de tout ça des images qu'on ne comprend pas. Et ce sont pourtant elles qui suscitent la curiosité, tout simplement en lui allouant une place.

Concernant la fabrication des images-matière, je ne serais pas exhaustive sur la question, les façons de les créer sont infinies. Je peux néanmoins mettre en évidence deux grandes catégories de moyens de création d'images-matière sur lesquelles je porterai mon attention :

- les choix techniques (au moment de la prise de vue ou en post-production)
- le choix de ce que l'on filme

Je ne chercherai pas dans ce mémoire à traiter ces deux moyens de création de façon égalitaire, je pense que l'intérêt de l'étude de ces images réside plutôt dans les sensations qu'elles provoquent chez les spectateurs.

Les choix techniques peuvent être : le flou, le bruit en numérique, le grain en argentique, les surimpressions...

Les choix de ce que l'on filme peuvent passer par : les changements d'échelle, filmer à travers la matière, cadrer des flares, la dégradation par le refilmage...

Je reviendrais sur ces méthodes tout au long de ma recherche, les exemples et analyses de film seront appuyés sur les moyens méthodologiques de mise en place des images-matière, mais également sur ce qui dans la vie concrète d'un tournage, a permis leur mise en scène.

Tout au long de l'écriture de ce mémoire, je ne me demanderai pas uniquement ce que permettent ces images sur le ressenti du spectateur, mais également comment en tant que cheffe opératrice je peux parvenir à les mettre en place. L'un ne va pas sans l'autre. D'autant plus que mon travail de préparation lors de la réalisation de mon film de fin d'études, a confirmé une intuition que j'avais déjà : à l'inverse du fonctionnement de tous les réalisateurs avec qui j'ai jusqu'à présent travaillé, lors de l'imagination première d'un film, me viennent tout d'abord des images, auxquelles je peux ensuite



raccorder des idées, voire un scénario. C'est souvent l'inverse chez les réalisateurs : en premier naît l'histoire, puis vient la mise en scène. Et c'est là que je m'interroge, où se croise-t-on ? comment en arrive-t-on à penser ces images ? À mettre des mots sur une image qui n'est pas lisible, que l'on ne peut pas décrire ? Est-ce le hasard, une place laissée à l'imprévu sur le plateau qui permet, parfois, de laisser se glisser une vision décalée, que ce soit celle du réalisateur ou celle du directeur de la photographie ? Ou est-ce que ces moments sont formellement prévus et mis en scène ? Alors, pourquoi et comment mettre en scène des images-matières ?

Je commencerai mon analyse sur ce que ces images apportent de plus que les autres plans des films pour exprimer des sentiments inexprimables avec des mots et des gestes. Je m'interrogerai pour illustrer ce propos particulièrement à la mise en scène de la souffrance psychique.

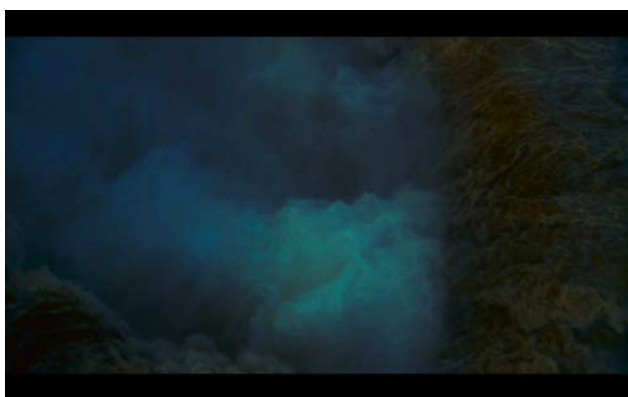
En seconde partie je me questionnerai sur l'hypothèse émise précédemment selon laquelle les images-matières permettent de donner différentes dimensions aux films en multipliant les espaces, en troisième partie mon analyse se portera sur les représentations de différentes subjectivités par les images-matière. Pour finir, je reviendrai sur mon expérience personnelle dans le cadre des courts-métrage sur lesquels j'ai pu être directrice de la photographie.

## I. Mettre en scène des émotions

Les images-matière sont des plans qui ouvrent l'horizon du film. Je souhaite expliquer comment ces images permettent de ressentir des choses qu'on ne peut ni dire ni voir. Des sentiments extrêmes vivent au cinéma grâce à ces plans. Par hasard, ou par goût, les films auxquels je vais me référer ne témoignent pas d'une joie immense, mais au contraire ils mettent en scène l'extrême mélancolie, la détresse de leur protagoniste. Trois films serviront de piliers à ma réflexion : *Happy Together*, de Wong Kar-Wai, sorti en 1997 et photographié par Christopher Doyle ; *La Douleur*, d'Emmanuel Finkiel, film de 2017 photographié par Alexis Kavyrchine, et *Bleu*, de Krzysztof Kieślowski, sorti en 1993 et photographié par Sławomir Idziak.

### 1) Les larmes chez Wong Kar-Wai

*Happy together* conte l'histoire amoureuse de deux hommes Hongkongais, exilés en Argentine. Le film témoigne de leur difficulté à vivre ensemble, à être heureux, il met en scène les hauts et les bas de leur relation. Ce n'est pas un film qui utilise systématiquement les images-matière, elles ne sont mises en scène qu'à deux reprises. Dans la dernière partie du film, Fai (le personnage principal), interprété par Tony Leung Chiu-wai, se rend aux chutes d'Iguazu - lieu symbolique de leur histoire d'amour, puisqu'ils s'étaient dit qu'ils iraient ensemble - dans un état désespéré.



Dans la première partie du film, un plan vu de haut sur les chutes est déjà monté, mais c'est un plan seul, qui n'est pas clair et ne permet pas d'être sûr d'avoir compris ce que l'on a vu. C'est une image-matière faite d'un mélange de différents états de l'eau : liquide et vaporeuse. Les couleurs sont très saturées, pas naturelles, ce qui crée une image incompréhensible. Dans le cas de ce plan, c'est l'eau qui est la matière permettant de brouiller l'image. C'est une image mystérieuse, qui suscite chez moi une émotion par la découverte d'une immensité que je ne comprends pas. En voyant cette

image, je saisi l'immensité qu'elle me montre, sans pour autant comprendre clairement ce que je vois. Cette sensation est proche de celle du vertige : un trouble dû à une hauteur, qui n'est pas explicable, il est de l'ordre du ressenti.



Plus tard, dans la dernière partie du film, ce plan va être remonté, cette fois il est suivi d'autres plans explicites sur le lieu où l'on se trouve. Les chutes sont pour l'histoire un lieu symbolique : c'est le voyage qu'ils n'ont jamais fait ensemble, Fai le fait finalement, mais seul. Cette deuxième séquence aux chutes d'Iguazu est donc habitée d'une présence humaine, contrairement à la première. Durant cette séquence, c'est en premier le son qui permet de comprendre que l'on survole une chute d'eau. C'est un lieu qui prête à l'image-matière par la présence de l'eau qui naturellement brouille les frontières et rend ce que l'on voit peu lisible. La vapeur d'eau, blanche, se mêle au bleu de l'eau des chutes. La vapeur crée un nuage qui brouille les pistes de la compréhension, les frontières des motifs ne sont pas claires, tout se mélange : les couleurs et les formes ne font plus qu'un.

Le plan suivant, une image très saturée, apparaît elle aussi comme la jonction de masses colorées et indiscernables se mélangeant, mais ici on a un indice d'échelle : Fai est dans le plan, de dos, du moins on devine la silhouette d'un homme face aux chutes, gigantesques devant lui. Le troisième plan de la séquence vient confirmer l'intuition de la présence du protagoniste : c'est un très gros plan sur lui, filmé avec une focale courte,

ce qui nous donne la sensation en tant que spectateur d'être auprès de lui. L'eau des chutes inonde son visage, se mêlant à ses larmes, mais il reste impassible, ne cligne pas des yeux.

Dans le plan suivant la caméra est prise à l'épaule : elle est derrière Fai cette fois-ci, elle se fait mouvante et se rapproche de lui, à la manière d'une présence insaisissable, à cela près que cette fois c'est elle qui pleure, des gouttes d'eau ruissellent directement sur l'optique, elles déforment complètement le corps de Fai visible dans le plan. Le ruissellement des gouttes d'eau sur l'optique provoque chez moi un malaise : l'histoire raconte un ravagement émotionnel à cause des sentiments amoureux, qui se manifeste par la déformation de la silhouette de Fai par l'eau. La caméra devient Chang, l'amoureux de Fai : une présence persistante, triste elle aussi. Le ruissellement des gouttes donne la sensation d'une eau envahissante, qui va tout emporter. Tout se noie, mais cette noyade est positive, elle nettoie, elle amène une forme de pureté : tout se répare, tout se reconstruit. Et le thème musical du film revient, dans cette séquence où les chutes d'eau et les larmes se rejoignent, le thème des amoureux, *Final (Tango Apasionado)* d'Astor Piazzolla, vient renforcer ce moment de rencontre entre deux êtres qui s'aiment mais qui sont loin l'un de l'autre, incapables de s'exprimer par des mots justes. J'ai la sensation que cette musique très entraînant donne une forme d'élan, de regain d'espoir indiquant plus un nouveau départ pour Fai qu'une reconstruction du couple, comme si cet instant de retrouvailles spirituelles de Fai et Chang était le dernier. La musique permet au plan de ne pas être plombant, je ressens plutôt un mouvement vers l'inconnu, comme une envie de se jeter dans le vide, rejoignant l'idée du vertige. Cela crée chez moi la sensation d'être emportée dans un ailleurs, dans le sentiment de cette tristesse infinie.

Nous revenons ensuite à un plan d'une vue au-dessus des chutes d'Iguazu. Cette fois-ci, contrairement au premier plan de la séquence, nous sommes plus loin des chutes et de la vapeur d'eau qui s'échappe de l'aspiration qu'elles provoquent, cela permet de saisir plus nettement ce qui nous est donné à voir : à présent la vapeur est bleutée, alors que l'eau au contraire se fait marron, d'une couleur proche de celle du bois, de la terre, évoquant des éléments très concrets, à l'opposé justement, de l'évanescence aquatique. L'immensité des chutes offre une sensation de ralenti, qui transforme l'apparence de la matière eau : l'eau a ici une texture et une couleur terreuse, elle devient lave par son

mouvement, à la manière d'un volcan en éruption. Et la caméra, en mouvement, s'éloigne lentement des chutes, de l'eau, des larmes, et de toute cette histoire.

“Il y a des films dans lesquels on ne peut rien découvrir du tout parce qu'il n'y a rien à découvrir : tout est parfaitement évident et univoque. Tout est tel qu'on doit le comprendre et le voir. Et puis il y a des films où l'on peut constamment découvrir certains détails, qui laissent toujours la place libre à toutes les possibilités. Ce sont le plus souvent des films dans lesquels les significations ne sont pas aussitôt apportées avec les images.”<sup>4</sup>

Finalement, ce plan d'eau, en adoptant un point de vue inaccessible dans la vie de tous les jours, et en offrant à voir un paysage abstrait, en dit beaucoup plus sur la détresse de Fai qu'une séquence montée précédemment dans le film, où l'on voit le protagoniste sur son lit, pleurant toutes les larmes de son corps. La mise en scène des images-matière joue ici avec les couleurs et les formes déjà présentes dans la nature pour nous faire ressentir des émotions. Le film révèle l'immensité, le caractère gigantesque des chutes, impressionnantes et d'une très grande violence. L'émotion que je ressens à leur vision, si je cherche à l'analyser, vient du fait qu'elles représentent ce que le film cherche à nous montrer : la violence de la souffrance amoureuse. Plutôt que de nous montrer un homme en larmes (ce qu'il fait aussi par ailleurs), Wong Kar-Wai utilise la violence des chutes d'eau d'Iguazu, mais d'une façon telle qu'on ne les identifie pas directement : il crée ici des plans matèrés par l'eau, et peu lisibles, afin de faire voir non pas les chutes d'eau, mais de faire percevoir leur violence.

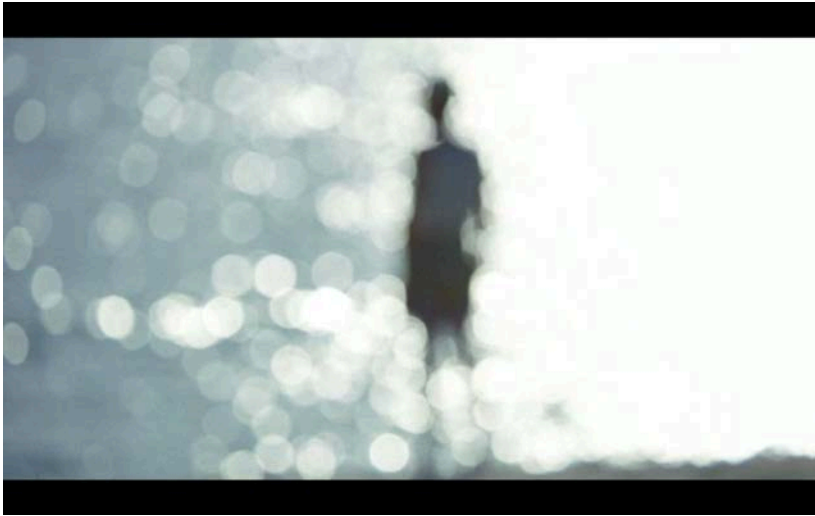
## **2) La douleur visuelle d'Emmanuel Finkiel**

*La Douleur* est un film de fiction adaptant les deux premiers chapitres du roman éponyme de Marguerite Duras, interprétée ici par Mélanie Thierry. La voix de Marguerite en off est extrêmement présente et structure le fil narratif du film. Elle donne à entendre l'intériorité de sa narratrice, qui souffre de ne pas savoir si elle reverra un jour Robert Antelme, avec qui elle a partagé une partie de sa vie, et qui est prisonnier dans un camp de concentration. Les images-matière sont très présentes dans cette mise en scène, tout au long du film, pour accompagner un récit empreint d'une profonde mélancolie.

---

<sup>4</sup> WIM WENDERS, *La Logique des images - Essais et entretiens*, Éditions de L'Arche, 1990, p.12

a) La fin de *La Douleur*



Le tout dernier plan de *La Douleur* est un zoom : le plan débute sur Marguerite, de dos, face à l'océan, et finit sur Robert au loin, il est juste l'assemblage de formes colorées, tout à fait indiscernable

car totalement flou, le fait que le plan soit flou permet une déconnection de la narration : au cinéma lorsque le point est fait sur l'objet de l'action, on ne se le formule pas, notre cerveau ne cherche pas à analyser cette information. Alors qu'un plan où le sujet de l'action est flou au contraire, se remarque, questionne. Je pense que c'est la raison pour laquelle il est utilisé pour créer des images-matière, il diffère de ce que nous avons l'habitude de voir, et en se distinguant du réel, rappelle la vision cinématographique. En s'éloignant du territoire connu qu'est le net, le flou permet une approche poétique :

“ Au début au cinéma, le cinéma convoque le net ; il déplore le flou qui est entendu comme erreur ; ce qui intéresse le cinéma - du moins la plupart des cinéastes -, c'est d'obtenir une image nette, conforme au réel, en un mot une image dite objective. Le net rend compte de la réalité ; c'est le point d'orgue du cinéma, sa recherche première, mais ô combien dépassée, et ce, dès le début. D'ores et déjà on peut noter que le flou est un dépassement de la réalité, de l'objectivité, mais qui s'inscrirait - en opposition - dans la subjectivité du sujet. ”<sup>5</sup>

Par le flou, Robert Antelme devient une forme longiligne au centre du cadre, à sa droite tout est blanc, l'image ne nous offre aucune information, et à sa gauche le scintillement de l'eau à contre-jour crée un amas de cercles allant du blanc vers la transparence,

---

<sup>5</sup> PASCAL MARTIN et FRANÇOIS SOULAGES, *Les frontières du flou au cinéma*, Edition L'Harmattan, 2014, p.152

mouvant au rythme de l'eau. Ici le motif de l'eau participe à créer de l'abstrait, du non lisible, il permet un mouvement et une réflexion de la lumière particulière.

C'est à la fois la façon dont le plan est filmé (le flou) et ce qui est filmé qui font de ce plan l'image d'un homme qui ne peut plus en être un. Ce plan clôturera le film, accompagné en off de la voix de Marguerite qui conclut, elle aussi, donnant réponse à sa quête. Le film a besoin de cette image-matière pour conclure, le récit du film est conditionné par la question du destin de cet homme, qui finalement revenu des camps de concentration n'est plus que matière lui aussi, vide de toute forme de vie, anéanti. Le récit étant tout au long du film totalement imbriqué à l'image, le film ne pouvait que se finir sur un plan en osmose avec la parole dite.

La portée de ce plan rappelle une phrase d'Andreï Tarkovski : “ La véritable image artistique présente toujours une unité entre l'idée et la forme. Si l'image est une forme sans contenu, ou vice versa, l'unité est brisée et l'image ne relève plus du domaine artistique. ”<sup>6</sup>

Afin d'essayer de comprendre la naissance et la puissance suggestive de la fin de *La Douleur*, j'ai interrogé Emmanuel Finkiel à propos de ce plan final :

“ On est dans le dos de Mélanie Thierry, on panote et devant elle on voit la silhouette de Antelme, sur fond de contre-jour, et les genoux dans l'eau. Il y a comme un flou, on zoome sur lui mais on ne change pas le point. Comment ça s'est fait ? J'ai dit : je voudrais revenir avec Giacometti qui raconte la shoah. Tout à coup je vois le soleil qui baisse dans la mer, avec ma longue focale les choses deviennent moins réelles, plus abstraites. On est sur Mélanie, je dis à Kavyrchine : "zoome en panottant sur Antelme là-bas", et en même temps je dis à l'assistant opérateur : "ne bouge pas le point !". Là il ne s'agit pas de faire le point sur Antelme, parce que c'est un plan d'elle, avec Antelme dans sa conscience pour la fin de ses jours, elle vient de le dire : "Quoi qu'il arrive, tu sais que je sais, Robert Antelme est revenu des camps." Et ça veut dire : "et que je l'ai attendu, et que j'ai vécu ça, il y a un lien entre nous jusqu'à la fin des temps, même si je te quitte." C'est comme ça que je l'interprète. Donc il était important qu'il reste inscrit dans son image à elle et non pas qu'il y ait objectivation en faisant le point sur lui et que ça fasse un plan autonome. Ça se

---

<sup>6</sup> ANDREI TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, 2014

fait sur le moment, mais c'est parce que la mer c'est de la matière : l'instinct est la chose la plus importante. On m'a dit : mais tu ne veux pas en refaire une avec le point sur lui, j'ai dit mais non, j'adore ces reflets. Et quand on m'a demandé ce qu'étaient ces reflets pour moi, j'ai dit : "compte, il y en a six millions". Je me raconte qu'il y en a six millions qui hurlent autour de lui, ils sont là. Lui, il est vivant, mais il fait partie d'eux. ”<sup>7</sup>

b) D'où proviennent les images-matière dans le cinéma d'Emmanuel Finkiel ?

Ces moments de création d'images-matière, Emmanuel Finkiel parvient à les mettre en place par des dispositifs spécifiques. Par exemple, son goût prononcé pour les longues focales ne peut s'accomplir que dans des décors particuliers. Nous avons discuté des repérages concernant la plage sur laquelle fut tournée la dernière séquence de *La Douleur* : il m'a expliqué que toutes les plages qui lui avaient été proposées au départ n'étaient pas assez profondes, et que déjà avec un 85 mm, d'un bout à l'autre de la plage, les comédiens auraient été en gros plan, alors que pour lui le réel devient différent par l'utilisation de longues focales. Il estime que les longues focales traduisent mieux que les courtes sa perception de la réalité, il a le sentiment que quand son regard se fixe sur un détail autour de lui, la sensation qu'il en retient ne peut être traduite qu'avec une focale permettant de faire abstraction de l'espace autour. Aplatir les perspectives lui permet de coller à son ressenti de la perception du monde dans la vie réelle. D'autant que plus la focale est longue, plus le flou survient vite dans la volonté d'isoler les personnages.

Alexis Kavyrchine m'a beaucoup parlé de l'intérêt d'Emmanuel Finkiel à travailler un décalage du regard. Pour *La Douleur*, il a cherché à se mettre dans une situation la plus réaliste possible, proche de situations documentaires. Emmanuel Finkiel m'a d'ailleurs dit à ce sujet que pour lui “un film de fiction n'est qu'une succession de plans de documentaire. Les films racontent toujours deux histoires parallèlement.”<sup>8</sup> Il cherche à se mettre dans une situation la plus proche possible du documentaire, et pour cela il s'entoure de techniciens et de comédiens qui le lui permettent. Il m'a précisé qu'entre Alexis Kavyrchine et lui il y avait un mot de code qu'ils se rappellent mutuellement :

---

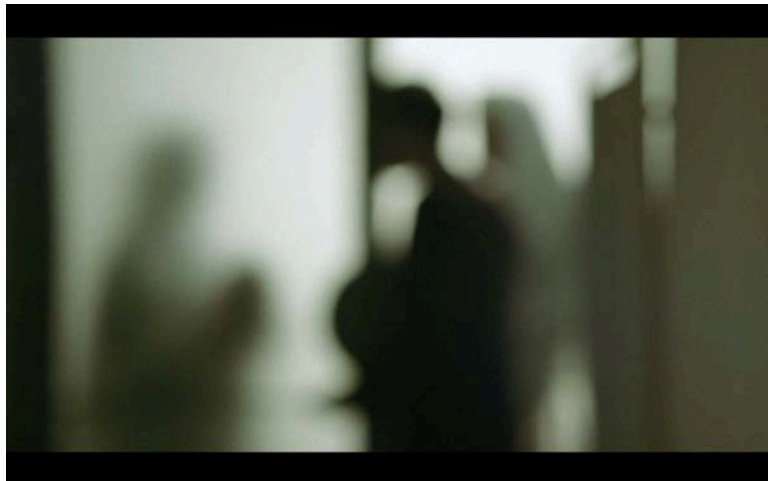
<sup>7</sup> Annexe, entretien avec Emmanuel Finkiel, p.65

<sup>8</sup> Ibid. p.64



documentaire. Comme si cette idée de filmer la vie était le plus important, l'essence même de son cinéma, et que le perdre ce serait perdre le film. L'idée étant qu'à partir d'un support réaliste, on peut chercher autre chose, un regard peut-être plus poétique, du moins plus cinématographique sur le réel.

*La Douleur* est un film d'époque (seconde guerre mondiale), ce qui nécessite une équipe très conséquente, notamment pour les décors. Mais sur le plateau ils n'étaient que six, le minimum possible autour de Mélanie Thierry, justement pour qu'advienne cette liberté créatrice souvent propre au tournage documentaire : partir d'une base réelle et concrète pour aller vers l'abstrait. C'est visiblement cette liberté qui lui permet de prendre des décisions au moment même du tournage, et ainsi de laisser place à une forme d'improvisation.



Alexis Kavyrchine m'a évoqué la séquence de l'hôpital, où l'on apporte à Marguerite Duras son enfant mort-né. Le décor est constitué d'un lit et d'un couloir d'hôpital. Avec Emmanuel Finkiel, ils ont décidé de tout laisser dans le flou car le décor sonnait faux, c'était trop clair, trop concret, à un moment narratif où l'on est au contraire dans un désarroi total pour la protagoniste. C'est un souvenir, mais un souvenir étrangement mêlé au présent, et c'est peut-être la nécessité de mêler les deux qui amène à ce besoin d'une image peu lisible elle aussi. Ici intervient donc ce que je nomme une image-matière, qui est ici matière parce qu'elle est très floue, constituée de forme, il est à peine discernable qu'il s'agit de formes humaines. Le flou, comme nous l'avons déjà vu précédemment, est souvent utilisé dans la mise en scène de ce film, parfois renforcé par d'autres facteurs d'abstraction.

Le flou est également présent au milieu du film, au tournant : la libération de Paris. Marguerite Duras observe la rue par sa fenêtre, les murs sont tapissés de drapeaux américains, les gens sont heureux et elle pense déjà à l'oubli qui arrive.



Son trouble est montré par une image difficile à comprendre, il y a trois plans différents : c'est un mélange du volet, de son reflet dans la vitre, et des gens dans la rue qu'elle regarde. Rien n'est mis au point, tout est un peu flou, le fait qu'un reflet soit filmé participe de la difficulté à comprendre ce que l'on voit. Pendant le plan, le point change, on comprend que c'est elle dans le reflet, mais elle ne devient jamais complètement nette, elle reste fantomatique. C'est l'objectif du plan : témoigner de la présence de Marguerite d'une façon pas concrète, assez flottante, pour ainsi l'opposer à la joie et l'énergie des autres. Elle n'est que doute et tristesse, elle n'a pas tout à fait forme humaine.

Alexis Kavyrchine m'a expliqué que pendant la construction des décors, Emmanuel Finkiel avait tenu à ce que les vitres soient anciennes, pour que les reflets soient les plus difformes possibles. Il y a bien sûr une logique historique à cette volonté, puisque c'était le cas des vitres des appartements de cette époque, mais cela témoigne aussi d'un désir de déformer la réalité. Cette pensée de mettre en scène ce type d'images était donc déjà présente à la construction du décor.

Afin de comprendre comment advient sur le plateau la possibilité de construire ce type de plan, j'ai interrogé Emmanuel Finkiel à ce sujet. D'après lui, il se met dans une disposition à créer de la matière en tournant comme nous l'avons déjà évoqué avec des longues voire très longues focales (200 mm), ce qui constitue premièrement une base avec une matière particulière. Il m'a expliqué le dispositif qui a permis de mettre en place ce plan. Il voulait exprimer la solitude de Marguerite entourée de la joie des autres, et ils étaient obligés de séparer les lieux extérieurs et intérieurs car il était impossible de trouver un appartement qui corresponde aux deux à la fois. Avec Alexis

Kavyrchine, ils ont donc décidé de faire construire une fenêtre sur nacelle qui serait utilisée pour les plans regardant sur l'extérieur, et qui permettrait des jeux de reflets tout en ayant le personnage en amorce. C'est un dispositif qui est donc pensé en amont et mis en place pour la prise de vue. En revanche, l'idée précise du plan est née sur le plateau, de ce qu'Emmanuel Finkiel avait concrètement devant les yeux. Il m'a expliqué qu'il y avait un trio fort : lui, son directeur de la photographie, et le premier assistant opérateur : il leur parle durant la prise de vue, ce qui permet une réaction immédiate, qui lui est indispensable et au coeur de sa mise en scène. C'est donc une pensée en préparation du tournage liée à une forme d'improvisation qui permet l'existence de ce plan : il ne se prédit pas, en revanche il y a des prédispositions qui le rendent possible. Et le fait de le savoir envisageable participe probablement de la créativité du metteur en scène et du directeur de la photographie.

### 3) La couleur des images-matière de Krzysztof Kieślowski

Le film *Bleu*, premier volet de la trilogie *Bleu, Blanc, Rouge*, retrace le parcours psychologique de la reconstruction d'une jeune femme, Julie, interprétée par Juliette Binoche, après la perte de sa fille et de son mari dans un accident de voiture. Ce film est pour moi très important car il est le premier qui m'a fait prendre conscience de la présence des images-matière, en effet, elles structurent le film.

#### a) Mélancolie bleue

*Bleu* fourmille d'images-matière, il y a tout au long du film des points d'entrée dans l'intériorité de Julie, qui passe majoritairement (car la musique joue également un rôle clé) via la mise en scène de ces images. Pour rejoindre les dispositifs de flou de *La Douleur*, on peut s'intéresser à la séquence durant laquelle Julie recommence à écrire la musique. Ici, contrairement à la séquence de l'hôpital dans *La Douleur*, on part du net



pour aller vers le flou, un flou très abstrait. Peut être est-ce pour faire entendre la

musique ? Comme si image et musique, parfois, se faisaient obstacle. Comme si l'abstraction des images menaient à focaliser l'intérêt du spectateur sur ses autres sens, au moment où il y a une forme d'abandon chez le spectateur, ou du moins de lâcher prise, car il accepte de ne pas savoir lire ce qu'il voit, il y a soudainement un champ de la perception différent, qui laisse une place bien particulière à la musique. L'image matière serait ici un moyen de laisser le cinéma rétablir l'équilibre entre les sens qu'il invoque.

Ce plan flou n'est pas du tout le seul dans *Bleu* à faire matière. Durant tout le film il y a ces moments où en montrant au spectateur la matière de l'image, Kiesłowski au contraire nous invite ailleurs.



Durant une séquence où Julie est assise sur sa terrasse, face à une vitre bleue, la caméra se fait tout à coup vivante (mouvements rapides vers elle, et regard caméra), la lumière bleue, épaisse, envahit tout le cadre, d'une façon pas du tout réaliste : on

passé dans un autre registre, proche de l'expérimental. La scène débute avec un plan large dans lequel la vitre bleue est visible, la lumière qui ensuite envahit l'espace est donc partiellement justifiée, du moins sa source. Mais même si cette arrivée lumineuse part d'un élément environnant réel, sa densité et sa couleur décale le plan par rapport aux autres plans de la séquence. Ce décalage visible et physique, est ici directement associé au récit : c'est un décalage psychologique de Julie, voire un dérapage. La mise en scène de l'image est totalement connectée à la narration, c'est une même ligne directrice, un même axe de réflexion, permettant une mise en scène d'une complète cohérence. Martine Baldacchino-Gauthey écrit à propos de ce plan :

“ L'apparition nimbée de la lumière bleue reste la métaphore de sa douleur surgissante, qui l'opprime et la paralyse durant quelques secondes. La musique accompagne sa souffrance. Dans cette séquence, la lumière bleutée presque

blanche dé-sature les couleurs. La matière argentique témoigne d'une mise en abyme de la décomposition. L'opérateur Sławomir Idziak a ouvert la porte de la caméra pendant le défilement de la pellicule pour obtenir un effet d'image "voilée" (l'effet diffère du flashage qui est une exposition de la pellicule vierge avant impression). Cette notion de matière "attaquée" de la pellicule argentique est essentielle. La destruction dénote, par l'acte même, l'impuissance et la douleur de l'expression de l'auteur à retranscrire la vision intérieure de Julie. L'effet opalescent, par cette exposition, efface le sujet, gomme la chair. Sa présence est fantomatique. Son esprit est ailleurs. L'expression de la perte d'identité du personnage filmé, découle de l'effet chimique qui opère dans la surface photosensible. ”<sup>9</sup>

Elle fait ici allusion à un procédé dont m'a parlé Emmanuel Finkiel (qui était premier assistant à la réalisation de ce film), procédé qui n'était pas prévu durant la préparation du tournage, qui est venu d'une intuition sur le plateau du directeur de la photographie. Dans ce cas précis, c'est la matière film qui permet de matérialiser l'image.

Martine Baldacchino-Gauthey écrit à ce propos, dans le cas de *Bleu*, où les épisodes sombres de la vie de Julie se traduisent par la textualisation de la couleur bleue :

“ En utilisant le papier, les perles, l'eau de couleur bleue, tous ces matériaux fluides, transparents et réfléchissants, Krzysztof Kieślowski met en évidence une lumière non ontologique évanescence et imprévisible. La couleur autonome, libérée de la matière, devient du temps. ”<sup>10</sup>

Martine Baldacchino-Gauthey parle de l'éphémère, de ce temps qui peut tout faire basculer car l'obsession de Krzysztof Kieślowski est bien là. Comment l'homme peut-il se reconstruire dans la perte de l'être cher et le souvenir obsessionnel ?

En pointant les effets de lumière et son immatérialité, Krzysztof Kieślowski nous parle de l'éphémère et du temps. En inscrivant du temps dans l'image, il signifie également sa mélancolie. L'image va au-delà de sa propre représentation, elle transcende la réalité de l'écran en tendant vers l'abstraction.

---

<sup>9</sup> Martine BALDACCHINO-GAUTHEY, *Vers l'abstraction de l'image cinématographique - quatre fictions d'Europe du nord de 1978 à 2000*, série Arts Vivants

<sup>10</sup> Ibid

#### b) Ronde finale<sup>11</sup>

La toute dernière séquence du film *Bleu*, est pour mon sujet remarquable puisqu'un même plan relie une série d'images-matière. C'est un faux plan séquence, un panoramique de la caméra qui ne s'arrête pas. Cette séquence est la conclusion du film, une ronde qui clôt par une image chaque intrigue engagée. Les images-matière existent ici non pas par la manière dont elles sont filmées mais par ce qu'elles montrent, plus spécifiquement, au travers de ce qu'elles nous montrent. Je vais ici énumérer chaque image-matière constituante de cette ronde, afin d'expliquer comment elles permettent de mettre en scène la fin du calvaire émotionnel de Julie. Il est important d'avoir conscience que la symphonie composant le thème principal du film est la bande son de cette séquence.

#### - Le départ de Julie



Notons tout d'abord la dominante chromatique de ce plan : le bleu, titre du film. La couleur en lien avec l'activité psychologique des personnages d'un film dans le cas du bleu correspond souvent à l'isolation, la mélancolie, la passivité, le calme, le froid, la cérébralité<sup>12</sup>. Toutes ces caractéristiques s'apparentent effectivement à l'état psychologique de Julie dans *Bleu*. Et c'est en effet, par un travail de la photographie

---

<sup>11</sup> Lien URL à partir de 2'45'' :

[<https://www.youtube.com/watch?v=91F0VGMyzYs&t=188s&frags=pl%2Cwn>]

<sup>12</sup> *How to use color in Film - 50 examples of movie color palettes*, studio binder, p.5, lien URL :

[<https://www.studiobinder.com/blog/how-to-use-color-in-film-50-examples-of-movie-color-palettes/>]

autour de la couleur bleue, que naissent nombre des images-matière du film ayant pour but de traduire la détresse psychologique de Julie.

Il faut savoir que le mobile bleu est un élément revenant régulièrement dans le film : c'est un accessoire du décor ayant une symbolique très forte puisqu'il provient de la chambre de l'enfant mort de Julie. Le mobile bleu est en premier plan, il crée un masque au travers duquel on distingue Julie qui s'échappe, le mobile est à la fois élément du récit puisqu'il a une importance dans la narration, il a été durant tout le film associé à sa détresse, et c'est à travers lui que cette fois-ci elle s'échappe, elle fuit sa mélancolie. Krzysztof Kieślowski utilise un accessoire narratif pour donner un sens précis à une image presque illisible, Tarkovski parlerait de "spirituel dans le matériel", puisqu'ici à partir d'un objet physique, le mobile, nous sont communiqués une multitude d'autres réflexions, qui sont elles d'ordre psychologiques. À propos de ce plan, Martine Baldacchino-Gauthey écrit que " Le lustre symbolise la souffrance de Julie mais aussi sa résurrection. Sa présence en avant-plan dans la séquence finale en atteste. Comme la symphonie qu'elle tente de recomposer, des notes qu'elle essaie d'assembler, ces reflets bleutés ravivent sa lumière intérieure. Cette couleur, à la valeur initiatique, retrace l'histoire de cette renaissance. "<sup>13</sup>

#### - Le couple s'embrassant à travers l'aquarium

Emmanuel Finkiel (qui était premier assistant à la réalisation sur ce film) m'a indiqué que les comédiens avaient à la prise de vue



véritablement été filmés au travers d'un aquarium présent sur le décor du tournage. C'est un tout autre registre que celui du reste du film, on a la sensation d'être dans un souvenir, ce qui est notamment dû à la douceur de la lumière et au fait qu'ils soient filmés au travers d'une vitre : lumière

---

<sup>13</sup> Martine BALDACCHINO-GAUTHEY, *Vers l'abstraction de l'image cinématographique - quatre fictions d'Europe du nord de 1978 à 2000*, série Arts Vivants



diffuse, image douce. Il n'y a plus de bleu, la dominante colorimétrique est celle de leurs peaux. C'est comme si soudainement des souvenirs pouvaient être figurés, alors que précédemment dans le film, ce qui était de l'ordre du passé restait systématiquement cloisonné à l'intérieur de la boîte crânienne de Julie, et que la souffrance qui en résultait étant inexprimable, elle ne pouvait nous parvenir que sous une forme métaphorique : celle de la couleur bleue. De plus c'est la première fois dans le film qu'est mis en scène un acte de tendresse, il témoigne du passage vers un ailleurs. Le point de vue adopté à la construction de ce plan est tout à fait irréaliste : leurs visages et leurs mains sont contre la paroi, déformés. Et à la fin du plan, un travelling arrière nous fait découvrir les algues au travers de la paroi de l'aquarium : ils se retrouvent dans un espace autre que le décor du film, non seulement hors du temps, mais également hors de l'espace.

- **La mère**



En premier apparaît son reflet dans la télévision, ce qui déforme ses traits, on n'est pas sûr de la reconnaître : son visage semble perturbé, inquiet. La ronde continue et ce n'est non plus le reflet mais le visage qui entre dans le champ, flou au début, puis il se fait net. Et c'est

quand le visage est net qu'elle ferme les yeux, dort-elle ? Meurt-elle ? L'arrière-plan,



baigné de vert, laisse envisager la deuxième option puisque qu'une infirmière se précipite dans sa direction, inquiète. Les couleurs construisent l'espace dans la profondeur. Au premier plan la teinte chair est dominante, et en arrière plan tout est monochrome : vert.

L'effet de contraste colorimétrique est très marqué. L'image est double : cette dualité des couleurs traduit la dualité vie/mort.



- **Le spectacle des strip-teaseuses derrière la toile**

Ici aussi l'image est double. Elle commence par une estrade sur laquelle a lieu un strip-tease, mais il est vu au travers d'une toile, les corps sont loin, et par la toile se font peu distinguables, le rouge est ici très présent. L'image devient vite double car en continuant sa ronde la caméra découvre le visage en gros plan de Lucille. C'est la même construction de l'espace que celle du plan de la mère dans le reflet de la vitre. Ici au contraire, on part d'une dominante colorée très forte pour aller vers des couleurs moins saturées lorsque l'on est au plus prêt du personnage.



- **L'échographie**

Le plan de Juliette Binoche embrassant son mari n'est pas le seul dans cette ronde à évoquer l'entrée au travers de la chair humaine. En effet le plan de l'échographie de l'amante du mari de Julie débute sur une image de draps baignés de vert nous conduisant à un ventre de femme enceinte, très rond, lui aussi baigné de vert, pour nous mener jusqu'à l'échographie. Le milieu aqueux est donc présent ici également, par le biais du



liquide amniotique qui entoure l'enfant. Rien n'est réaliste, ni les couleurs, ni surtout la lumière : ici pas de jeu de profondeur, les perspectives s'arrêtent, l'arrière plan est tout à fait noir, plongé dans l'obscurité. C'est un cabinet de médecin très sombre, seules les

peaux, filmées directement, ou bien filmées au travers de l'écran d'un ordinateur (peau du fœtus) sont visibles et au premier plan.

- **Le très gros plan sur l'oeil**

Ce plan apparaît très sombre, et se fait de plus en plus clair, probablement par une ouverture de diaphragme au cours de la prise de vue. L'oeil est flou, vibrant, instable.

Ce plan rappelle celui au début du film, qui est également un très gros plan sur l'oeil de Julie, dans lequel on voit nettement un médecin en blouse blanche, venant lui annoncer le décès de sa fille et de son mari. Martine Baldacchino-Gauthey explique que ce



plan a été tourné en très longue focale (au 200 mm), ce qui “permet au directeur photo de se placer physiquement assez loin de l'oeil et d'avoir un très gros plan sans déranger le jeu d'acteur et sans être en reflet dans la pupille.”<sup>14</sup> Pour ce plan de fin, ce n'est pas un médecin messager de mauvaises nouvelles qui imprime la pupille de Julie, mais le corps nu d'une femme de dos, également blanc. Julie est-elle observatrice ? Ou bien est-elle le sujet observé ? Le plan suivant laisse à penser que c'est elle qui regarde.

- **Le plan sur Juliette Binoche à travers la vitre**

Martine Baldacchino-Gauthey écrit que “La dernière séquence marque la renaissance de Julie. Krzysztof Kieślowski joue ici avec la transparence d'un bleu métallique et profond qui se métamorphose durant l'histoire.”<sup>15</sup> C'est à l'occasion de la prise de vue de ce plan que l'opérateur, durant le tournage, a fermé la vitre qui se manœuvrait horizontalement, afin d'amener le reflet de la ville sur Juliette Binoche. Ici c'est donc un objet du décor qui a permis d'amener ce degré d'abstraction dans l'image. Et c'est le regard du directeur de la photographie sur les éléments l'entourant, et la confiance du réalisateur en son directeur de la photographie, qui l'ont mis en oeuvre.

---

<sup>14</sup> Martine BALDACCHINO-GAUTHEY, *idem*

<sup>15</sup> *idem*



Tous ces plans constituant la dernière séquence de *Bleu*, ne sont pas totalement abstraits, dans le sens où l'on comprend partiellement ce que l'on voit. Mais je les considère comme des images-matière car ils ne sont pas "clairs", ils déforment le monde qu'ils dévoilent en étant filmés à travers de la matière : un mobile, un aquarium, une télévision, une toile, un écran d'échographie, un oeil et une vitre. Ce décalage du regard donne à ces images une forme de mystère, dont l'énigme permet de laisser le spectateur voyager seul dans les multiples conclusions interprétables. Ces plans démêlent les intrigues au travers du registre mélancolique, registre matérialisé par les images-matière présentes tout au long du film.

#### **4) L'importance du lien à la narration pour faire naître l'émotion**

Cette question d'images-matière est en grande partie une question de découpage, puisque je me questionne non seulement sur les moyens techniques qui font exister ces plans, mais aussi sur la façon dont ils s'intègrent à la mise en scène de manière cohérente et intelligente. Il y a d'une part la volonté créatrice de ces images, venant du metteur en scène ou du directeur de la photographie, mais bien sûr également la question du montage, qui me semble essentielle. C'est pour cela que j'ai rencontré Caroline Detournay, Gwen Stuart et Flore Gaillet, toutes trois monteuses, afin d'en discuter. Leurs visions de ces images et la façon dont elles en parlaient m'a parfois surprise, notamment Caroline qui m'a dit que pour elle ces images étaient souvent méprisées au montage. Elles faisaient partie d'une banque d'image à part du reste de la mise en scène, qui viendrait parfois combler un manque au montage, mais dont la pensée serait parallèle à la pensée globale du film. Elles m'ont dit que ces images étaient même parfois tournées parallèlement au reste, par une équipe réduite.

Après leur avoir exprimé mon envie de parvenir à intégrer ces images dans d'éventuels cas pertinents, en tant que directrice de la photographie, j'ai senti que pour elles la seule véritable règle concernant ces images était qu'elles soient totalement imbriquées dans le récit, qu'elles racontent quelque chose lié à l'histoire, même en étant abstraites. Plus ces images sont impliquées dans le scénario, plus elles seront susceptibles d'intéresser le metteur en scène. L'intégration au scénario et l'organicité de ces images semblent être les clés d'une cohérence avec la mise en scène. L'organicité pour l'aspect émotionnel et le lien scénaristique pour que ces ressentis fassent sens.

Cette implication à la narration du film est pour moi évidente, au sens où une image illustrative et abstraite n'est pas une image-matière si elle ne provoque pas de sensation chez le spectateur autre que la sensation d'être devant une image considérée comme "belle". Ce qui m'a perturbé au cours de cette discussion, c'est que j'ai eu le sentiment que pour elles, ces images arrivaient sur leur table de montage un peu par hasard, comme étant le fruit d'un incident technique ou d'une prise de vue peu réfléchie. Or, je ne crois pas en cette idée, il peut bien évidemment exister des accidents heureux, mais ils sont un cas que je crois infime. Je suis persuadée qu'une image-matière pour faire sens au cœur de la mise en scène d'un film, doit être pensée, elle n'arrive pas "par hasard". Les films impliquant des images abstraites par le fruit du hasard, de façon aléatoire, n'ont à mon sens pas la même puissance que les films mettant en scène des images-matières. Dans la conférence de la cinémathèque *Derrière le miroir, trucages, jeux d'optique et effets d'étrangeté dans les films de Raúl Ruiz*<sup>16</sup>, François Ede explique l'importance des accidents dans la mise en place des trucages directs à la prise de vue sur les plateaux de tournage des films de Raúl Ruiz. Il met en avant les impacts positifs des imprévus, de l'aléatoire, qui donne des effets qui seront montés même si la volonté initiale du plan était ailleurs, cela permettant de reprendre un même procédé de tournage en tournage, en cherchant toujours à le perfectionner. Cela peut donc sembler contradictoire avec l'idée émise précédemment selon laquelle une image-matière ne peut pas subvenir "par hasard". Or, je ne pense pas que cela soit contradictoire, en effet, la notion d'aléatoire est à prendre avec des pincettes : l'aléatoire a aussi sa part d'intérêt dans la recherche créative, permettant aux techniciens d'explorer des horizons

---

<sup>16</sup> Conservatoire des techniques cinématographiques, *Derrière le miroir, trucages, jeux d'optique et effets d'étrangeté dans les films de Raoul Ruiz* Conférence d'Élodie Boin Zanchi et François Ede, le 6 mai 2016, Lien URL : [<https://www.cinematheque.fr/video/885.html>] à 4'20''

imprévisibles. D'après Élodie Boin Zanchi, "c'est souvent en empruntant cette voie que l'on casse les codes et que l'on enrichit les usages de chaque procédé." La mise en place de l'aléatoire est tout autre chose que de se laisser glisser dans toutes les directions de mise en scène possibles par manque d'imagination. En effet, je pense que dans le cas du cinéma de Raúl Ruiz, les techniciens peuvent laisser libre cours à leur créativité en s'aventurant sur des terrains inconnus, et testant, recherchant, s'améliorant de tournage en tournage, justement car ils sont guidés par la réalisation de Raoul Ruiz, qui par la force de ses envies et de ses idées de mise en scène structure le fourmillement des expérimentations des techniciens qui l'entourent.

Pour revenir à un aspect plus théorique, et conclure cette partie sur les images-matière comme traductrices de la mélancolie, les trois films étudiés précédemment se questionnent sur la douleur, la souffrance psychique, et comment le cinéma peut les représenter. Ces trois metteurs en scène se posent la question de comment représenter des sentiments qui n'ont pas de traduction verbale, comment le cinéma apporte des outils supplémentaires qui peuvent aider à retranscrire des sentiments aussi puissants. Les images-matière ne sont pas à elles seules les clés de la réponse, mais elles apportent une forme de réponse, notamment parce qu'elles ne cherchent pas à établir quelque chose de clair, elles donnent des pistes de réflexions sans pour autant asséner une vérité. Elles ouvrent des portes, laissent chacun avoir recours à son imagination. Il n'y a pas de cinéma universel, en revanche les images-matière par leur forme d'abstraction et d'illisibilité permettent de résonner différemment en chaque spectateur et d'appeler la mélancolie et les souvenirs de chacun. Les sentiments de tristesse, de désespoir amoureux ou autre, qui constituent chacun, vont ressurgir grâce à ces images. Elles leur permettent de refaire surface, et donc de déclencher chez le spectateur une émotion, cette émotion peut être "pure", dans le sens où le spectateur la ressent sans pour autant conscientiser d'où elle vient, mais elle peut aussi provenir d'un souvenir. Ce qui nous amène à nous questionner sur le principe de fonctionnement des images-matière et celui de la mémoire, des souvenirs. En effet les images-matière, comme les souvenirs, peuvent être surprenantes. En rompant avec le registre initial du film elle crée de l'inattendu, un effet de surprise. Comme un souvenir enfoui qui rejaillirait d'un endroit mystérieux.

## II. Se perdre dans l'espace

De nombreux films s'appuient sur l'idée de l'existence de plusieurs réalités, plusieurs mondes parallèles. Ce parallélisme peut être une question d'espace ou de temps : des réalités existant dans le même temps dans différents espaces ou des réalités existant dans des espaces communs mais des temps différents. Ce peut être des notions au coeur de la narration des films, ou bien des idées simplement mises en scène, sans être explicites, c'est-à-dire que le scénario ne s'appuie pas sur l'idée de plusieurs mondes existants simultanément.

Les images-matière peuvent servir de seuils à la représentation de ces mondes, ou bien tout simplement elles peuvent montrer une vision décalée qui amène un changement d'espace.

La question du cadre est au centre de la mise en scène et du travail du directeur de la photographie. Le cadre est le choix de l'espace que l'on souhaite impliquer dans le plan. Le cadre dans la plupart des cas a vocation à avoir une évolution cohérente de plan en plan, afin de construire un espace crédible pour le spectateur. Les changements radicaux peuvent perdre le spectateur, c'est ici qu'interviennent les images-matière, en effet certaines existent par un changement de cadre, qui vient créer la rupture propre au concept de l'image-matière. L'infiniment petit, les éléments en macro, ou les plans tournés avec de très longues focales permettent d'isoler un détail, et peuvent ainsi être des images-matière.

Pour appuyer ma réflexion je prendrais pour références de films : *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, sorti en 1967 et photographié par Raoul Coutard et *Le Bouton de Nacre* de Patricio Guzmán, sorti en 2015 et photographié par Katell Djian.

### 1) **Changement brutal d'échelle dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle***

La question du changement d'échelle par les choix de cadre est primordiale pour comprendre comment des images-matières font sens, elles sont intéressantes car justement elles représentent et mènent à penser à ce qu'elles ne sont pas dans la réalité. Prenons l'exemple de la séquence du café dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.



Cette séquence met en scène un échange de regard entre un jeune homme et une jeune femme dans un café. Situation qui en soit ne présente pas de caractère extraordinaire, mais la mise en scène, par le choix du cadre amène une autre perspective, le cadre est ici en totale cohésion avec la voix off (qui correspond à la voix du jeune homme). La séquence débute sur le visage de la jeune femme, en gros plan (le film est cadré dans le ratio 2:35 du cinéma scope), il s'ensuit une coupe brusque au son : on passe sur la tasse de café du jeune homme, la musique et l'ambiance du bar sont coupées brutalement pour entrer dans l'intériorité du jeune homme.

C'est en passant sur l'objet : la tasse de café, que la voix off dit "peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier, de passer d'un sujet à l'autre", la séquence étant un jeu de ping-pong entre ces deux jeunes gens, la tasse de café est cet objet leur permettant de finir par se regarder.



La deuxième valeur sur la tasse de café est plus serrée, et cadrée du dessus, dans son point de vue à lui. Le mouvement de la cuillère passée il y a peu est encore perceptible, la



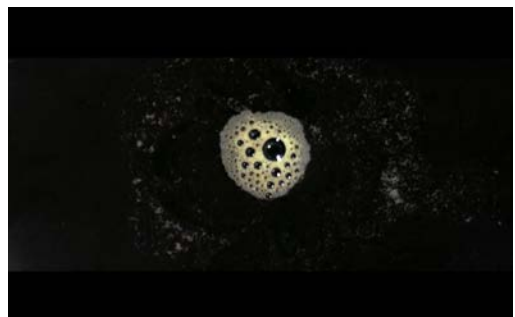
mousse claire circule en auréole dans la tasse. Une deuxième valeur sur la jeune femme, un très gros plan cette fois-ci, coupe la voix off du narrateur : on passe dans son point de vue à elle. On a sa vision sur le bar, et l'ambiance revient, elle semble violente par rapport à la douceur de la voix du narrateur. La voix revient dans le même temps que l'extinction progressive de l'ambiance sonore du bar et à l'image : une nouvelle valeur sur la tasse de café, plus serrée que la précédente : cette fois-ci les rebords de la tasse ne sont plus dans le cadre, nous sommes en plongée totale, seul le liquide est visible, le cadre est concentré sur le mouvement circulaire de la mousse à la surface du café noir :



on sort du point de vue. La voix off ici parle de néant et de subjectivité alors que justement au cadre, nous avons perdu les bords de la tasse qui permettaient une compréhension de l'espace qui était filmé. Nous savons en tant que spectateur, que nous est présenté une tasse de café, car nous avons vu les plans précédents celui-ci, mais seuls les plans précédents permettent la compréhension de cette surface mouvante.

Le plan à deux revient avec l'ambiance sonore du bar qui l'accompagne depuis le début de la séquence, avant d'arriver à une quatrième valeur sur la tasse de café, cette fois tout à fait abstraite. Ne sont à présent cadrées que des bulles, entourées du noir du café, éclatant tour à tour. La voix off change elle aussi d'échelle : elle parle à l'échelle mondiale de révolution, de guerres, jusqu'à parler de "lointaines galaxies". Galaxies visibles dans les petites bulles d'une tasse de café noir. On retourne sur le plan à deux

(jeune homme et jeune femme dans le café), pour arriver à une cinquième valeur sur la tasse de café, toujours plus serrée que la précédente : un sucre tombe dans le café. Les bulles ne sont plus agglomérées au centre du cadre à présent, elles se dispersent : que du noir, avec quelques bulles dérivantes. La voix off s'exprime, définit les limites du monde par les limites de son propre langage. Les bulles se re mêlent les unes aux autres, la voix off parle de flou : l'image le devient, la voix off parle de netteté : l'image se refait nette.



L'osmose entre la voix et le cadre donne un sens nouveau aux images, pourtant simples. Des petites bulles dans une tasse de café noir deviennent la galaxie toute entière, au milieu duquel, tout petit, existe notre narrateur, qui tente tant bien que mal d'exister par ses mots dans cette immensité.

Je trouve pour ma part cette séquence intéressante et émouvante car avec très peu de choses, je veux dire par là rien de compliqué techniquement parlant, Jean-Luc Godard parvient à renfermer l'infiniment grand dans une tasse de café, à nous rendre cette simple tasse de café tout à fait symbolique, et à y faire vivre la parole d'un seul être humain, son personnage masculin. J'ai la sensation qu'il confronte l'individu seul et

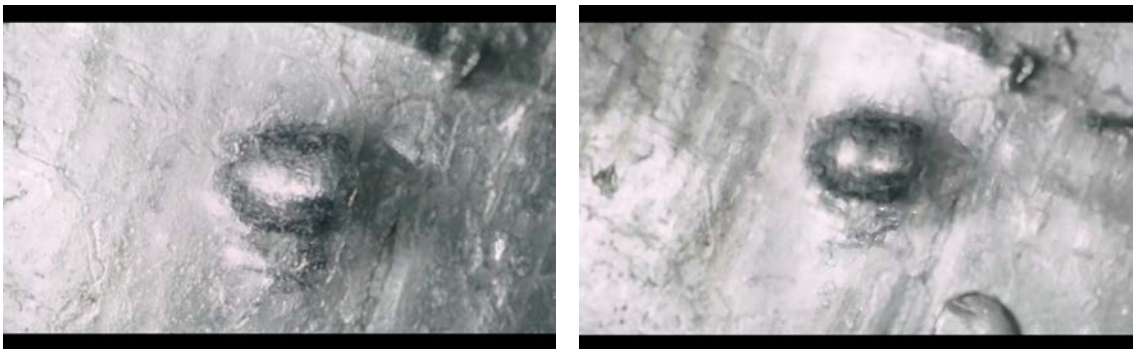


petit face à l'immensité de ce qui l'entoure. Ici, l'image-matière existe par le fait de cadrer le café, sans avoir de référence d'espace, on change d'échelle : et c'est ce changement d'échelle que je trouve très expressif quant à la portée de la parole et du ressenti d'un individu. Ces plans m'amènent à des réflexions plus globales sur l'importance des mots, des pensées différentes en chacun, et comment elles peuvent finalement avoir un impact sur ce qui nous entoure, et si oui comment ? Si tant est qu'elles puissent se frayer un chemin pour obtenir une quelconque place ou importance.

## 2) Changement d'échelle progressif dans *Le Bouton de Nacre*

Tout au long de ce film, le cadre utilise le motif de l'eau pour créer de la matière. Sont ici juxtaposées différentes techniques, tel que le flou, la sur et la sous exposition pour donner à l'eau un caractère irréel, de l'ordre de la magie. Mais dans ce film, cette illisibilité opère principalement par les cadres : par le choix de ce qui est filmé. L'eau devient protagoniste du documentaire, pour un acteur on pourrait dire qu'il est vu sous toutes les coutures. Mais ici c'est l'eau qui est dépeinte, puisque c'est ce motif qui sert de tremplin au récit que fait Patricio Guzmán d'une partie de l'Histoire du Chili. L'image est donc totalement au service du récit.

### a) L'infiniment petit comme infiniment grand



Le film débute par des plans sur une goutte d'eau coincée à l'intérieur d'un bloc de glace. Il n'y a premièrement pas d'explication, le bloc de glace apparaît parfois flou, parfois surexposé, on tourne autour de lui, on ne comprend pas bien ce que c'est que cette masse semi transparente, filmée sur fond noir. Et plus on se rapproche de lui, plus l'image est abstraite, incompréhensible. Ces images sont abstraites non seulement grâce aux procédés techniques utilisés pour les filmer : la sur et la sous exposition, le flou, mais également par ce qui est filmé : une goutte d'eau, au travers d'une surface glacée, qui participe à sa déformation.

Il n'y a au départ pas de voix off, et c'est justement après que les images aient été très abstraites, indéfinissables, qu'une voix sur ces images vient nous surprendre et surtout nous expliquer ce que l'on a vu, et nous resituer cet objet inexplicable : il vient du désert d'Atacama, au Chili. Cet élément va être un point de départ pour le film, qui traite justement de l'histoire de la dictature au Chili depuis le massacre des amérindiens de Patagonie, jusqu'au régime militaire d'Augusto Pinochet, et s'appuie sur le thème de l'eau au Chili pour construire son récit : partir de l'infime, ici une goutte d'eau, pour aller vers l'Histoire. Il s'agit là encore d'utiliser un changement d'échelle dans les plans du film pour avoir une parole ayant une portée beaucoup plus grande, ici l'échelle de la narration est celle de l'Histoire du monde.

En ce qui concerne le plan de la goutte d'eau vue à travers le morceau de Quartz, au tout début du film, Patricio Guzmán tenait vraiment à ce qu'il soit filmé, c'était un des plans fondamentaux car il permet d'émettre l'idée que la mémoire du monde est enfermée. Ce plan a été éclairé avec simplement une lampe torche : le morceau de quartz était posé sur un tissu noir, avec un tapis noir servant de fond. L'assistant faisait bouger le morceau de quartz pour que la goutte soit visible. Pour Katell Djian, la directrice de la photographie, l'idée de la lumière de la lampe torche devenant lumière du soleil était intéressante : ce sont des idées qu'elle se racontait, permettant des points de convergence qui aident à aller plus loin, à donner du sens aux images. La matière du quartz ne se voit pas à l'oeil, c'est en cherchant avec le diaphragme qu'elle a trouvé une image qui permettrait de distinguer la goutte. Pour Patricio Guzmán, l'idée de l'enfermement était importante, rappelant aussi les prisonniers de *Nostalgie de la lumière*.

b) Cadrer via le prisme d'un univers visuel



Dans une séquence de la première partie du film, s'alternent des images de brillances d'eau très claires, et floues, formant des bulles vibrantes insaisissables, des jeux de surimpressions au départ, qui se transforment progressivement en de nouveaux motifs. Ici seul le son témoigne de ce qui est filmé : un tintement mêlé au bruit des vagues. Ce motif flou se fera de plus en plus net, pour aller jusqu'à un plan tout à fait figuratif : celui d'une vague. Le son et les surimpressions donnent à ces motifs s'enchaînant les uns après les autres, un aspect poétique, mystérieux, comme un sas d'entrée au coeur du sujet du film. Les images-matière permettent donc ici d'introduire le fil conducteur du film : l'eau. Et de saisir la puissance évocatrice que le film vise à lui faire prendre.

J'ai longuement discuté de ce film et de ses images-matières avec Katell Djian. Pour elle, dans ce film l'eau est le lien entre tous les éléments. Je lui ai demandé comment elle parvenait aux images d'eau qui sont au montage, notamment une image qui m'a personnellement beaucoup marquée, où l'on ne voit qu'un fond noir sur lequel



apparaissent une multitude de traits blancs, très brillants, formant comme des lames qui découpent l'espace noir. Elle m'a expliqué que ce plan avait été tourné en mer, en plein soleil, avec un diaphragme très fermé. Elle était amusée que ce soit ce plan dont je parle en premier car c'est justement celui qui lui rappelle les peintures blanches que les Mapuches se faisaient sur le corps, dont les images font également parties du film. Ces peintures corporelles étaient une référence forte au visuel du film, et en tournant ce plan d'eau, en cherchant avec



le diaphragme quelle image serait importante et utile au film, le lien entre ces traits blancs scintillants et les peintures Mapuches lui est apparu comme clair.

Cela montre à quel point le travail de directeur de la photographie est en grande partie celui de la création d'un vocabulaire commun avec le réalisateur, qui dans le cas de Katell, est passé par des photographies. Dès la prise de vue, elle avait compris que ce

plan en particulier avait du sens, elle a filmé de très nombreux plans d'eau, vue de différents points de vue, avec différentes focales, macro ou non, différents réglages de la caméra... et celui-ci a pris son sens de part l'écho qu'il faisait avec l'Histoire. On voit dans l'eau quelque chose que les Mapuches ont peint sur eux. Quand dès la prise de vue le plan fait écho avec le sujet du film, c'est à priori que l'on est sur la bonne voie. Être sur le tournage nourrie des images et plus globalement nourrie de l'univers du réalisateur, permet cela. La création de cette image-matière est en effet venu du fait que Katell connaissait l'univers esthétique auquel Patricio Guzmán était attaché, et les raisons l'amenant à réaliser ce film.

Je trouve cette question pour ma part passionnante, l'importance de la compréhension de l'univers visuel du metteur en scène par le directeur de la photographie : c'est cette compréhension qui permettra ensuite à ce dernier de cadrer ou de mettre en lumière des plans qui auront un sens dans le film. Et c'est le cas pour tous les films, en fiction comme en documentaire, en long comme en court-métrage, avoir cette discussion avec Katell m'a éclairé sur ce lien important entre les envies artistiques du directeur de la photographie et du metteur en scène. Katell m'a parlé du fait que selon le réalisateur avec lequel elle est en train de travailler, elle ne voit pas du tout les mêmes choses autour d'elle, ce ne sont pas les mêmes éléments qui semblent intéressants, son cerveau se focalise différemment selon l'univers de la personne avec qui elle travaille. Par exemple sur le tournage du *Bouton de Nacre*, au début, tout ce qui comportait de l'eau semblait intéressant. Son regard était imprégné d'un visuel aquatique pour les besoins du film.

Katell m'a parlé du plan d'une vague qui pour elle avait prit du sens dès la prise de vue, la mer était calme, et soudainement une vague était venue interrompre cette paix, lui évoquant l'idée d'un corps jeté à la mer, qui remuerait l'eau, cela étant au coeur du sujet du film. Ainsi, des détails du monde environnant prennent un sens dans son esprit rattaché au sens du film, à ce qu'il vise à raconter et aux émotions qu'il veut transmettre.

Pour Katell, ces liens étroits entre les images filmées et le sujet des films ne peuvent survenir que dans une concentration spécifique, liée à un état personnel, il faut être dans les bonnes conditions pour être capable de voir ces connexions. Le lien entre le directeur de la photographie et le réalisateur étant bien entendu également essentiel : il faut se dégager de son propre univers pour pouvoir atteindre celui de l'autre, et il ne faut

pas se confondre soit avec l'univers du réalisateur, savoir mettre des frontières entre les films, c'est une des clés du métier de directeur de la photographie. Il faut savoir être traversé à un moment par un récit et pouvoir en sortir. Cela peut être abyssal. Mais c'est aussi un des aspects passionnant de ce métier : savoir offrir son imaginaire à un univers qui n'est pas le sien, être capable de le traduire pour l'adapter, en étant toujours dans l'équilibre juste entre son intime persuasion qu'un plan correspond au film et la volonté du metteur en scène.

Katell a passé beaucoup de temps à filmer l'eau, à réfléchir à comment en faire de la matière eau, finalement les plans qu'elle faisait était rarement larges, cherchant au contraire à rentrer dedans, ou à la déformer, car la mer est dans le film présente comme porteuse de mort et de torture, mais doit rester agréable à regarder. Le trouble se crée par le changement d'échelle, on a parfois la sensation d'une étendue d'eau immense alors que ce n'était qu'un petit ruisseau.

Katell est partie sur ce tournage avec une SONY F55, équipée d'un zoom FUJI 19-90mm, un 300-600mm et un ZEISS 100mm macro. Elle filmait l'eau parfois à seulement quelques centimètres, très proche, elle m'a expliqué l'importance du point dans ce cas là, et comme selon la place du point, l'image change et ne prend plus le même sens.

La F55 a une option permettant d'inverser le haut et le bas de l'image, permettant ainsi de brouiller les pistes de la compréhension, et d'aller vers une image-matière. Les questions de compréhension de l'image étant pour elle liées aux questions du film : Qu'est ce qui fait qu'on est au-dessus ou au-dessous ? Quelles sont les frontières de ce que l'on voit ? Quelles sont les frontières de la barbarie ? L'utilisation des changements d'échelle est primordiale pour ce questionnement : un crâne humain devient la lune, des petits os humains deviennent des petits morceaux d'étoiles, c'est ce qui crée le trouble. Filmer en macro est pour Katell très intéressant car cela permet de filmer ce que l'oeil ne voit pas, et de mettre en place le changement d'échelle. C'est le même principe que d'inverser le haut et bas d'une image : dès que les lignes horizontales, les lignes verticales ou les lignes de fuite dans la profondeur sont troublées, l'échelle est aussi troublée.

Katell m'a donné l'exemple d'un canyon : elle avait filmé une faille de quelques dizaines de centimètres de largeur, en mettant la caméra à l'intérieur de la faille (en utilisant un

monopode à l'envers) et sans autre référentiel, la faille devenait un canyon. En tant que directrice de la photographie, cette notion d'échelle est fondamentale. Ce trouble dû au changement d'échelle raconte quelque chose : "Je ne filme jamais sans me raconter des histoires." Le changement d'échelle permet justement de raconter des histoires, différentes chez chacun. Peut être que celles que se raconte le réalisateur, celles que se raconte la directrice de la photographie, et celles que se raconte le spectateur ne seront pas tout à fait les mêmes, car chaque image-matière s'interprète différemment, mais chacune sera constructrice du film.

Ce jeu du cadre avec l'espace permet la vie simultanée de plusieurs univers, existant à des échelles différentes. L'utilisation des images-matière par le cadre peut permettre de faire voyager ou de perdre le spectateur dans l'espace du film, ces images peuvent aussi permettre de mettre en scène différents points de vue, de jouer sur l'opposition de l'objectivité et de la subjectivité.

### III. Questions de subjectivité

Le cinéma permet dans une même séquence de faire vivre plusieurs points de vue : une forme d'objectivité, qui bien sûr reste subjective puisqu'elle est toujours le point de vue du metteur en scène, mais qui peut se différencier d'un point de vue supposé subjectif : celui d'un personnage. Le cinéma peut également faire naître la sensation d'une multitude de subjectivités. Je parle de la sensation de subjectivités, car finalement, même si ces points de vue semblent tous différents, ils viennent tous de l'idée de la mise en scène.

Les images-matières viennent d'associations d'idées, de perceptions, de ressentis vagues comme les souvenirs d'une journée, qui souvent éparées, ne forment pas une structure précise. Mais c'est le principe même des souvenirs : ils forment une grande masse vaporeuse, dans laquelle on aperçoit de temps à autres des formes plus définies. C'est comme ça qu'est notre souvenir de la vie, et peut-être que les images-matières au cinéma, permettent l'expression de notre sensation du souvenir. Comme les souvenirs structurent nos pensées, les images-matières sont parfois des points de tournant dans la narration d'un film, leur place dans le découpage des films fait sens. Les images-matière peuvent permettre de faire vivre différentes subjectivités au sein d'un même film, voire d'une même séquence, elles peuvent aussi permettre de mettre en scène la sensation du souvenir, donc de jouer sur la notion de temps. Puisque le souvenir est l'intervention du passé dans le présent, il est toujours subjectif : le passé vécu est propre à chacun. Cette question de représentations de différentes subjectivités et de différents mondes temporels, finalement, relève peut-être du même questionnement.

Pour mener cette réflexion j'ai pensé à *La Double vie de Véronique* de Krzysztof Kieślowski, sorti en 1991 et photographié par Sławomir Idziak, qui traduit visuellement la création d'un espace temps, et au film *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz, sorti en 1999 et photographié par Ricardo Aronovich, qui travaille avec l'émotion littéraire que provoque les évocations de Proust.

## 1) Double vie

Annette Insdorf retranscrit les réflexions d'une étudiante à propos du thème de la dualité dans le cinéma de Kieślowski : " Comme l'écrit Joanna Present, étudiante du Barnard College, dans une thèse restée inédite : " L'insistance avec laquelle Kieślowski met l'accent sur le phénomène du double, dans l'art comme dans le destin individuel, n'est autre qu'une métaphore, une allégorie du cinéma. Dans un film, la vie est reproduite artificiellement sur la pellicule. Les vies qui se déroulent sous les yeux du spectateur sont autant de fantômes, de traces chimiques de ce qui est passé devant la caméra. "17 Cela rejoint ce que dit Emmanuel Finkiel un peu plus haut : il y a dans un film toujours deux histoires superposées : la narration de la fiction, et des acteurs jouant devant une caméra, ainsi le cinéma constitue forcément une dualité.

Kieślowski décide de faire un film sur une femme ayant deux vies parallèles. L'une habite en France, l'autre en Pologne, dans le même espace temps. Se pose alors des tas de questions sur son point de vue, sur sa dualité. Pour mettre en scène cette dualité il utilise souvent l'image du film comme support d'inscription de motifs doubles : la lumière permet entre autres de faire des doubles images : avec une profondeur à deux plans, qui se joue souvent par les couleurs. Il utilise également des matériaux pour créer ces deux plans : en ayant un plan clairement net et l'autre très flou par exemple.

" Le présent comme un passé en points de suspension, apparaît dans de nombreux plans par ce subtil jeu de reflets, de surimpressions, de transparences. Par le matériau même, Krzysztof Kieślowski nous raconte deux histoires dans une même image. Nous avons la bipolarité du cristal et la référence constante d'une histoire qui en cache une autre. "18

En regardant ce film, j'ai eu la sensation que l'objectif principal de Kieślowski était de parvenir à mettre en perspective deux réalités différentes dans une même image. Il cherche à inscrire une profondeur temporelle dans l'image-même, et cela passe en partie par la mise en scène des images-matières.

Andreï Tarkovski écrit à propos de cette question du temps dans l'image :

---

<sup>17</sup> ANNETTE INSDORF, *Krzysztof Kieslowski doubles vies, secondes chances*, Cahiers du cinéma/Auteurs, p.133

<sup>18</sup> ANNETTE INSDORF, *Ibid.* p.133



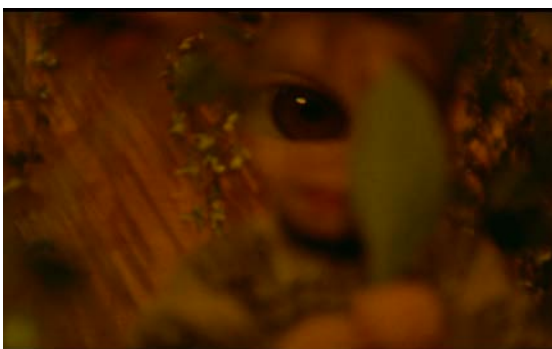
“ L'image est cinématographique si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle, dès le premier plan tourné. ”<sup>19</sup>

a) Représentation du point de vue

Dès le prologue du film, nous sont présentées deux petites filles semblables physiquement, qui sont avec leur mère dont seule la voix est présente dans le film. Les langues des mères diffèrent : l'une parle français, l'autre polonais. Dans les deux cas ce sont des images-matière qui introduisent ces petites filles. Le premier plan est le point de vue subjectif de Weronika, la première petite fille. Le plan est très sombre et retourné. Seule une ligne d'horizon dans la nuit et quelques scintillements se distinguent. Le plan suivant nous permet de comprendre qu'elle regarde le monde la tête à l'envers. C'est une image-matière qui débute le film, et qui sera expliquée par le plan qui la suit.



Un fondu au noir nous amène à une autre image-matière : cette fois-ci image-matière et découverte de la deuxième petite fille sont mêlées : c'est un même plan au début



incompréhensible qui devient compréhensible par un changement de point et nous fait découvrir l'enfant.

Le début présente un oeil net en premier plan, c'est visiblement une lentille convergente pour faire effet loupe, qui est utilisée pour obtenir cet effet d'oeil très net

proche de la caméra, permettant ainsi de pouvoir faire un changement de point rapide sur l'arrière plan et découvrir Véronique, la deuxième petite fille. Cette deuxième petite

---

<sup>19</sup> ANDREI TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, 2014, p.80

filles est exactement semblable à la première, seule la voix - vraisemblablement celle de sa mère - est différente, elle parle en français cette fois-ci.



Les seules indications permettant de comprendre que ces deux enfants ne sont pas les mêmes, qu'elles se situent dans deux pays différents, sont les langues parlées en off et les images-matières. En effet, je pense que l'abstraction des formes permet de rompre le registre et ainsi de changer clairement de subjectivité. On ne doute pas du fait qu'on passe d'un regard à un autre.

Imaginons cette même séquence sans images-matière, le découpage serait : plan sur Weronika, fondu au noir, plan sur Véronique. Évidemment les voix en off nous guideraient tout de même par le changement de langue, mais je ne pense pas qu'elles permettraient d'assurer le changement de point de vue.

Deux techniques différentes sont utilisées pour créer de l'abstraction. Le point de vue de Weronika est présent par un plan montrant ce qu'elle voit : c'est une question de lumière, l'image est sous-exposée, et le haut et le bas du cadre sont inversés. Pour Véronique c'est l'utilisation d'une lentille convergente, le point de vue de Véronique est présent par la présence en extrême gros plan de son oeil dans l'image. Dans les deux cas ces techniques amènent le point de vue de chaque enfant.

Ce prologue au film est ainsi constitué de plusieurs plans, dont deux plans images-matière, qui introduisent la question de la subjectivité, qui sera le fil conducteur du récit.

#### b) Dualité au sein d'un même plan

Nous avons vu que dans le prologue du film, c'est plusieurs plans qui amènent une dualité. Mais dans ce film il y a également des moments où cette dualité existe au sein d'une même image. Le cas le plus évident est l'objet reliant les deux femmes : une balle rebondissante transparente. Dans les deux parties du film Weronika/Véronique possède une balle transparente à travers laquelle le monde devient difforme. Cet objet devient un système de la mise en scène permettant de rendre l'image double. Il y a le monde tenu entre les doigts, déformé mais net, et il y a le monde en profondeur, immense et flou.

Dans la partie du film avec Weronika, il y a plusieurs séquences où des images-matière la montre elle, presque invisible car vue au travers de parois rendant sa silhouette floue, ou bien filmée de si près que son visage n'est plus tout à fait reconnaissable. Ces images permettent de diviser l'image en deux plans, de créer deux dimensions. Lorsque Weronika passe son audition au début du film, la paroi sale et vieillie de la vitre à travers laquelle elle est filmée, brume son image. C'est ici un objet du décor, choisi pour



filmer à travers lui, qui crée de la matière. Cela permet de la mettre à distance, et ainsi d'insister sur le monde de Weronika comme existant dans une bulle à part du reste. Toute mise à distance par des matériaux se fait par des surfaces de matière entre la caméra et la comédienne, j'ai le sentiment que c'est le même principe que l'utilisation d'une très longue focale : une mise à distance crée une sorte de monde à part autour du personnage, qui en plus apporte une esthétique spécifique. Dans le cas des longues focales c'est l'aplatissement des perspectives, dans le cas des parois vitrées, c'est le brouillage des détails avec en plus la sensation d'une matière en premier plan.

Dans le cas de la séquence de discussion de Véronique avec son père, c'est la lumière qui fait que l'image devient peu lisible : Weronika est une amorce floue, alternativement noire et verte, le cadre participe à cet effet d'incompréhension,



mais c'est surtout la lumière, absolument pas naturaliste, qui divise l'image en deux. Il y a deux profondeurs : par le point premièrement, et que la teinte de la lumière vient renforcer. Weronika est en premier plan, éclairée dans une teinte verte assez lumineuse<sup>20</sup> alors que son père en arrière-plan est clairement visible dans une lumière chaude. Ce décalage des couleurs n'est pas réaliste. Dans ce plan sa présence à elle et sa présence à lui sont mises en lumière tellement différemment qu'ils sont isolés l'un de l'autre. La couleur peut donc témoigner de la dualité, elle est ici une part importante de la mise en scène.

### c) Perception de son propre double



Il est également intéressant de constater que l'une et l'autre perçoivent parfois des images de leur double, ces images sont toujours floues, déformées, comme vues par le reflet inversé d'une petite cuillère.

C'est le cas au tout début du film, un événement est vu par le biais d'une image-matière : Weronika est bousculée dans une foule, toutes les feuilles de papier contenues dans sa mallette s'éparpillent sur le sol. Ce même événement se reproduira plus tard, mais cette fois-ci sans être mis en scène par une image-matière. Cela permet la mise en scène d'un même moment dans deux subjectivités différentes. Au début de cette séquence les plans sont tout à fait illisibles, puis ils se font de plus en plus nets et l'on peut comprendre ce que l'on voit. L'image-matière ici permet la dilatation du temps d'une façon très subtile : le changement de registre (passer d'une image-matière à une image classique) permet de montrer deux fois le même événement sans montrer deux fois les mêmes plans, et mettre en scène deux vies qui se superposent.

---

<sup>20</sup> pourcentage de noir présent dans une couleur

Annette Insdorf<sup>21</sup> évoque la séquence où Véronique fait l'amour avec le marionnettiste, séquence durant laquelle Véronique perçoit l'existence parallèle de ce double, que le marionnettiste a croisé. Les images-matière permettent ici la mise en scène du trouble de Véronique, de son chamboulement. Annette Insdorf écrit "Tandis qu'ils font l'amour, des inserts de la photo de Weronika semblent mêler son double aux deux



partenaires.”<sup>22</sup> Annette Insdorf utilise le terme de “rime visuelle”<sup>23</sup> pour évoquer la mise en scène des images-matière chez Krzysztof Kieślowski, elle évoque également le fait que dans le cinéma de Kieślowski “L’acte de regarder est d’autant plus conscient chez le spectateur, qu’il doute de ce qu’il voit.” Ce qui pour moi rappelle le principe des images-matière : on ne sait pas tout à fait ce que l’on voit, les images ne sont pas facilement lisibles, elles ont la grande générosité de laisser une place au doute, faisant ainsi confiance au

spectateur.

Pour Annette Insdorf, cette question de la dualité permet un changement d'échelle, un point de vue omniscient du cinéaste sur le monde : “Il est évident que la question centrale du film est d'ordre métaphysique : est-il possible que, dans le grand spectacle dont Dieu tire les ficelles (et qui est plein d'individus “abîmés”), chacun ait un double qui prépare notre survie ? Est-il possible que certains de nous soient des doubles, qui préparent la scène pour que d'autres vivent plus sagement ?”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> ANNETTE INSDORF, *op.cit.*, p.115

<sup>23</sup> *Ibid.* p.116

<sup>24</sup> *Ibid.* p.116

## 2) Frontières entre deux mondes : la question du point de vue pour traduire Proust

Les images-matière, alliées à une narration, deviennent frontières entre deux mondes, deux réalités. Dans *Le Temps retrouvé*, adaptation du roman homonyme de Marcel Proust, la mise en scène du film consiste en un éternel aller-retour entre le livre écrit, la vie par le prisme des mots de Marcel Proust, et une forme de réalité dans laquelle le protagoniste baigne. Raúl Ruiz nous fait voyager dans le temps, à la rencontre de différents Marcel : l'enfant, l'adolescent, l'adulte et le vieil homme. Une réalité nous est proposée, mais elle est toujours contrebalancée par une vision transformée de cette même réalité. Le film est un mouvement permanent : nombre des plans sont des travellings, mais dans le cinéma de Ruiz il n'y a pas que la caméra qui bouge, tout est susceptible de se mouvoir : accessoires en amorce, verres sur la table, personnages eux-mêmes... ces mouvements surprennent notre regard et nous perdent dans l'espace.

“J'utilise le cinéma comme un miroir déformant. Je pars du fait que je vois la réalité avec les yeux et que le cinéma, à travers la distorsion, peut m'aider à capter des éléments de la réalité qui nous échappent.”<sup>25</sup>

### a) Analyse du film

La réalité, supposée être hors du livre (elle est la supposée objectivité dont nous parlions précédemment) est elle aussi faite d'effets qui perdent le spectateur dans l'espace. Effets qui prennent différents aspects, ils peuvent être optiques (flou), créés en post-production (surimpressions), ou bien des trucages réalisés dès la prise de vue. Élodie Boin Zanchi parle d'une opposition à la “dictature des connexions logiques pour proposer une expérience de cinéma se rapprochant du plaisir de se perdre. Les trucages sont des acteurs fondamentaux dans la déconstruction du temps et de l'espace dans ces films.”<sup>26</sup>

Nous pouvons prendre l'exemple de la séquence du dîner des Verdurin, arrivant à la trente-neuvième minute du film, car c'est une séquence qui allie différents types

---

<sup>25</sup> Citation de Raoul Ruiz, lien URL : [<https://www.cinematheque.fr/video/885.html>]

<sup>26</sup> Conservatoire des techniques cinématographiques, *Derrière le miroir, trucages, jeux d'optique et effets d'étrangeté dans les films de Raoul Ruiz* Conférence d'Élodie Boin Zanchi et François Ede, le 6 mai 2016. Lien URL : [<https://www.cinematheque.fr/video/885.html>] à 19”



d'effets : elle suit un dîner auquel participe Marcel Proust, où se trouve nombre de ses connaissances, dont l'un d'entre eux raconte une anecdote à propos d'un collier de perles calciné. Durant le dîner, la lumière soudainement baisse, et une voix en off, celle du narrateur, Marcel Proust, se fait entendre. Nous avons changé de réalité, nous sommes passés dans sa subjectivité. La voix off parle d'un trouble, lui-même traduit par les images : une suite de surimpressions, qui troublent notre perception. L'arrivée de l'obscurité à l'écran annonce l'arrivée de la voix en off du narrateur : à partir de là, nous savons que les mouvements du protagoniste feront partie d'un autre registre. Ce "vague trouble", dont parle le narrateur, va se traduire en images.

Le deuxième plan assemble trois visages, et le collier de perles dont il était question auparavant, les perles apparaissent en gros plan, au même titre que les visages des gens qui entourent Marcel Proust : tout est mêlé. Sabine Lancelin, cadreuse sur ce film, m'a expliqué comment ce plan avait été mis en place. C'est la surimpression en post-production de trois plans : deux plans poitrine sur des femmes présentes au dîner, et un gros plan sur Goncourt, effleurant les perles. Ce plan sur Goncourt et les perles a été



tourné avec un Simplifilm, permettant d'avoir le point à la fois sur les perles à l'avant plan de l'image, et sur le personnage de Goncourt. Le Simplifilm est un système optique qui prend la forme d'une très grosse lentille dans laquelle il est possible d'intercaler des objets, ici le collier de perles. De petits objets paraissent ainsi bien plus conséquents dans l'espace. C'est un peu le même principe que la lentille utilisée dans *La Double Vie de Véronique* pour filmer l'oeil de la petite fille en extrême gros plan. Grâce à ce système, visages et perles se fondent : tout est sur la même échelle d'importance. Avoir le point sur le collier au même titre que sur le visage permet de rendre très lisible la surimpression. L'utilisation du Simplifilm témoigne du fait que Raúl Ruiz connaissait avant la post-production du film, l'effet qu'il souhaiterait obtenir avec cette surimpression : la présence des perles à la même échelle que celle des visages.



Au deuxième plan de cette séquence, le narrateur parle de ces gens qu'il a connu, on les découvre, il énumère leurs noms ; mais pour lui ils ne correspondent pas à des individus propres, ils sont composés d'une accumulation de diverses vulgarités, il les connaît en temps que gestes et paroles, à travers leurs faits et gestes à tous. En cela l'image répond à la voix de la narration dite en off, "le charme apparent des êtres m'échappait", car ils sont tous superposés les uns aux autres, comme une masse indéfinissable individuellement. Cette sensation est également due à une surimpression en post-production. Sabine Lancelin m'a parlé du fait que les surimpressions sont toujours des effets complexes à mettre en place dès la prise de vue car il n'est pas possible de percevoir ce que produiront deux images superposées, c'est pour cela qu'elles étaient sur ce film faites en post-production. Néanmoins, Raúl Ruiz étant habitué à ce type d'effets, au coeur de son cinéma, il connaissait les mouvements de comédiens et de caméra susceptibles de rendre ces dernières intéressantes. Nous pouvons effectivement constater que ce plan est la surimpression d'au moins quatre images différentes : un travelling latéral sur la table et ses invités, un plan fixe avec des verres à pied au premier plan en mouvement latéral (ce sont donc cette fois-ci les objets qui avancent sur les rails de travelling), et différents autres plans : certains fixes avec les personnages sur plateau de travellings en mouvements latéraux, d'autres où la caméra effectue des mouvements latéraux. Je ne saurais dire de combien de plans exactement cette surimpression est faite tant le plan est virtuose et témoigne de la capacité de Raul Ruiz



au moment de la prise de vue à visionner ces cadres non pas pour ce qu'ils sont en soit mais de visionner leur potentialité en tant que surimpression une fois réunis.



Au troisième plan de cette séquence, Marcel Proust apparaît au centre de l'image, son visage aussi est déformé. Sabine Lancelin m'a expliqué que ce plan (et ce n'est d'ailleurs pas le seul dans le film) avait été tourné à l'aide d'un mesmerizer : un bloc anamorphique rotatif, permettant une rotation pendant la prise de vue. Ce plan est aussi une surimpression : Marcello Mazzarella (interprète de Marcel Proust) est filmé sur fond noir, il est assis sur une surface permettant de tourner sur elle-même, il a donc un mouvement circulaire, et la prise

de vue est faite par le biais du mesmerizer qui est mis en rotation pendant le plan. Ce plan est lui même sur-impressionné avec des images où les objets subissent des mouvements latéraux : les verres à pieds au premier plan de l'image ; et les personnages en arrière-plan également. Marcel est entouré des convives dont il parle, qui eux sont également déformés par l'utilisation du mesmerizer, mais aussi flous, ce qui les rend encore plus énigmatiques. Au son, l'agitation continue, le brouhaha persiste, il vient confirmer ce sentiment de masse humaine indistincte. L'image est déformée pour se lier à son sentiment à lui : celui d'une mosaïque de faits et gestes, pas d'un groupe de gens. Ils bougent, tournent autour de lui. Et c'est ainsi qu'il dit "quand je croyais les regarder, je les radiographiais." Les images-matière, dans cette adaptation de Marcel Proust par Raúl Ruiz, permettent au cinéaste de traduire les évocations proustiennes au cinéma.

"Mais je pense qu'il est impossible de parvenir à l'authenticité, à la vérité intérieure, ne serait-ce qu'à une véritable ressemblance extérieure, s'il n'y a pas un rapport organique entre les impressions subjectives de l'auteur et la représentation objective de la réalité. Sinon, une séquence peut être filmée comme un documentaire, les personnages habillés avec un soin naturaliste, la vie même reconstituée artificiellement, le film sera loin encore de la réalité : il

paraîtra parfaitement conventionnel, donc sans ressemblance littérale avec la réalité, bien que l'auteur ait essayé justement de sortir d'une représentation trop conventionnelle..."<sup>27</sup>

b) La mise en pratique

Pour aborder plus généralement la mise en place de ce type d'images dans le cinéma de Raúl Ruiz, Sabine Lancelin m'a parlé de la question des repérages, qui sont pour elle un moment essentiel puisqu'ils permettent au réalisateur et à l'opérateur de faire connaissance avec les lieux du film, de se les approprier, pour pouvoir au moment de la prise de vue, faire preuve d'inventivité et explorer toutes les options qu'offrent les décors. Dans le cas des films de Raúl Ruiz, les accessoires ont une place particulièrement importante, de nombreuses amorces viennent occuper une grande partie du premier plan des cadres. Lors des repérages d'un film, les accessoires sont rarement déjà présents sur le futur décor, mais une connaissance fine du lieu peut permettre de développer l'imaginaire du réalisateur et de l'opérateur par rapport à cet endroit précis, et en cela leur permettre de comprendre quels objets viendront intelligemment prendre une place dans la composition du cadre par rapport au lieu.

J'interprète cette familiarisation avec les décors (les lieux mais aussi les objets qui les composent), comme le lien qui doit naître entre un opérateur et un comédien. Il me semble que c'est le même procédé qui se met en place, une confiance des comédiens en l'opérateur permettra à celui-ci une liberté plus grande sur sa façon de les filmer, lui permettant d'être plus inventif. Dans le cas de la connaissance des décors par l'opérateur, c'est une relation unilatérale, alors que dans la relation existante entre l'opérateur et les comédiens, c'est une relation humaine, allant dans les deux sens. Mais il me semble que dans tous les cas, la créativité de l'opérateur sera d'autant plus fructueuse qu'il connaît et prend le temps d'apprendre des gens et des objets qui seront l'essence du film.

L'autre élément venant compléter l'explication de la mise en scène d'images-matière dans le cinéma de Ruiz rejoint l'idée évoquée plus haut concernant l'importance de l'aléatoire. Effectivement, d'après Élodie Boin Zanchi, "un aspect de défi adressé à ses techniciens, [...] pour stimuler chacun et ainsi profiter au mieux du tournage comme espace collaboratif, et je crois qu'il y avait un esprit de jeu très présent sur ses

---

<sup>27</sup> ANDREI TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, 2014

tournages.”<sup>28</sup> Cela explique la volonté de Ruiz de laisser à chacun un espace de créativité nécessaire pour nourrir le film, laisser les techniciens expérimenter, quitte à ce que les effets ne soient pas toujours parfaitement maîtrisés, pour garder de la vie, de l’imprévu, qui seront visibles à l’image, et qui je pense sont bénéfiques à la naissance des images-matière. Ces effets n’étaient pas forcément prévus, concernant le tournage de *La Ville des pirates* (film sorti en 1983), François Ede<sup>29</sup> explique que les effets n’étaient pas mentionnés au scénario ni dans les documents préparatoires au tournage. Raúl Ruiz transmettait ses recherches et sa volonté de lyrisme à l’opérateur, et lui laissait une grande liberté.

Je pense que le cinéma de Raúl Ruiz illustre parfaitement le fait que les images-matières peuvent être le liant entre l’objectivité et la subjectivité. Pour cela il faut que le cinéaste parvienne à “faire croire” qu’une objectivité existe dans le film, même si ce ne peut jamais être vraiment le cas. Il faut donc que le reste des plans (autres que les images-matière) soit très cohérent, afin que le passage d’un registre à l’autre permette un changement de point de vue.

---

<sup>28</sup> Conservatoire des techniques cinématographiques, *Derrière le miroir, trucages, jeux d’optique et effets d’étrangeté dans les films de Raoul Ruiz* Conférence d’Élodie Boin Zanchi et François Ede, le 6 mai 2016, lien URL : [<https://www.cinematheque.fr/video/885.html>] à 20’

<sup>29</sup> Conservatoire des techniques cinématographiques, *Derrière le miroir, trucages, jeux d’optique et effets d’étrangeté dans les films de Raoul Ruiz* Conférence d’Élodie Boin Zanchi et François Ede, le 6 mai 2016, lien URL : [<https://www.cinematheque.fr/video/885.html>] à 1 :00 :00

## IV. Expérience personnelle

### 1) Film de fin d'étude

Le film de fin d'étude que j'ai commencé à préparer est un court-métrage de fiction, faisant intervenir des images-matière. Suite à la crise du coronavirus, je n'ai pas encore tourné, je ne peux donc écrire que concernant la préparation. C'est un film quasiment sans dialogues, mon objectif étant de faire ressentir des émotions par les images-matière. Ce n'est pas pour autant un film expérimental.

Une de mes motivations à la réalisation de ce film est que cette idée de texture, de matière, étant comme nous l'avons vu précédemment créatrice de sensations physiques, je pense qu'il est intéressant de se poser la question de son utilité et de sa puissance lors de séquences mettant en scène la sexualité au cinéma. C'est une question que je trouve particulièrement importante, puisque le cinéma peine à construire un imaginaire autour de la sexualité. Ce sont toujours les mêmes images qui nous sont présentées, mettant en scène des actes, des actions concrètes, et laissant de côté la conscience érotique. Victoire Tuillon, en entretien avec Iris Brey<sup>30</sup> raconte que dans la série *The Deuce*, la réalisatrice d'un film pornographique propose de monter une séquence de sexe avec un montage alterné qui mêle des images de la scène avec des images qui n'ont rien à voir : un ventilateur, du jus d'orange, un homme en costard... afin de symboliser la montée du plaisir. Je me suis interrogée sur l'intérêt de mêler au montage d'une séquence de sexe, des images "concrètes" et des images-matière. Les images-matière étant pour moi créatrices de sensations physiques, il me semblait intéressant de chercher à les mettre en scène dans le cas d'une séquence qui vise justement à exprimer la sensation du plaisir. L'histoire du film vient d'idées de types d'images et de décors, que j'avais envie de filmer. Mes toutes premières idées concernant ce film sont en premier lieu des décors : une piscine et une serre, puis des types d'images : des plans macro, filmer des vidéoprojections, et des surimpressions entre des plans macro sur de la peau humaine et des plans macro sur les vaisseaux d'une feuille d'arbre.

---

<sup>30</sup> VICTOIRE TUAILLON, podcast *Les couilles sur la table*, épisode *Female gaze, ce que vivent les femmes 2/2*

a) un découpage précis

Être à la fois réalisatrice et cheffe opératrice de ce court-métrage rend les décisions concernant le découpage technique vraiment imbriquées à mon idée du film. La première raison pour laquelle le découpage a été écrit théoriquement de façon précise bien en amont est que pour moi le découpage d'un film raconte autant une histoire que son scénario, dans mon projet de fin d'études, il y a d'un côté l'histoire : celle du désir timide d'une femme pour un homme, et mon désir à moi de ne pas filmer cette intrigue d'un point de vue "classique", mais de faire se répondre des sensations et des images, d'exprimer le flou des sentiments humains grâce aux multiples ressources qu'offrent les images-matière. J'ai essayé de les introduire dans le film dès l'écriture du scénario, mais elles sont bien-sûr devenues plus concrètes au moment du découpage. Un des objectifs de mon film était de représenter un désir visuel. Les images doivent faire ressentir un désir qui n'est pas clair, pas unilatéral, qui est fait d'une multitude de choses : un mélange de visions du personnage principale. Une des séquences du film vise à mettre en scène un moment de tendresse dans une serre : j'aimerais que les plans sur le personnage masculin soient mêlés à des plans sur la végétation autour d'eux, que le désir ne soit pas juste entre deux corps, qu'il soit constitué de tout ce qui les entoure. La nature joue un rôle important, d'où le choix des décors : une piscine pour l'eau et une serre pour la végétation.

L'autre raison pour laquelle j'ai besoin d'un découpage très précis est une raison pratique : la mise en place de ces techniques, dans le cadre de mon tournage, nécessite beaucoup de préparation car nous n'aurons sur le tournage pas le temps de faire des essais, les essais doivent s'effectuer avant, en préparation. Plus le découpage est travaillé en amont, plus il sera possible d'explorer différentes options de texture d'images pendant les essais.

b) le choix des matériaux : collaboration avec le département décor

Une des séquences de mon film de fin d'étude a lieu dans une serre. J'avais l'idée d'un plan avec des visages déformés par leur écrasement contre une vitre. J'avais imaginé amener une tête de lit en verre, sur laquelle l'équipe décor pourrait ajouter de la matière grasse, ou autre, pour donner un aspect brumeux à la surface vitrée. Durant les repérages techniques sur le lieu du décor, dans la serre, Lucie Guillaume, qui travaille

sur la conception du décor, m'a proposé de changer l'axe du lit, et ainsi d'utiliser une paroi vitrée d'ores et déjà présente sur le décor comme accessoire au film, plutôt que d'ajouter une nouvelle plaque de verre. C'est une idée simple, mais après réflexion, beaucoup plus intéressante, d'autant que cet axe est plus riche de perspectives, il permet de découvrir l'autre aile de la serre. Cela rejoint ce que m'a dit Sabine Lancelin à propos de l'importance des repérages, ils permettent de continuer la construction de l'imaginaire sur du concret.

Une autre séquence du film a lieu dans une salle de musée, dans laquelle est projetée une vidéo d'art contemporain abstraite. Je me pose la question du type de toile sur laquelle se fera la projection, en effet dans le dernier plan de la séquence les deux personnages doivent apparaître de l'autre côté de la toile, comme par enchantement, il faut donc un matériau suffisamment transparent pour qu'un changement de lumière suffise au sentiment d'apparition. Nous allons donc faire des essais avec des toiles de différents types, plus ou moins transparentes. J'aimerais également faire un essai en faisant la projection sur du tulle.

## **2) Expérience de *Psylo***

J'ai retrouvé cette problématique lors de la préparation du tournage de *Psylo*, court-métrage réalisé par François Robic, sur lequel j'étais cheffe opératrice. Le film conte l'histoire de deux jeunes femmes randonnant en montagne, à la recherche de champignons, à qui la forêt va faire quelques révélations. Le film met en scène une séquence où une des deux jeunes femmes se masturbe dans une rivière après avoir avalé des champignons hallucinogènes.

À l'origine il y avait une envie de François de faire des recherches sur la matière, spécifiquement pour la séquence de masturbation qui pour lui était le moment central du film, sur lequel il voulait un changement de registre pour aller vers une forme plus poétique, moins enracinée dans le réel. Il est toujours délicat de filmer la sexualité féminine sans entrer dans un "male gaze" dérangeant, qui n'était pas du tout bienvenu pour ce film. Beaucoup de questions se sont donc posées, notamment la question de la pudeur, de ce que l'on montre ou non.

Cette discussion autour du registre esthétique de cette séquence a eu lieu dès le début de la préparation. Dès ma lecture du scénario, François m'a parlé de la différence qu'il

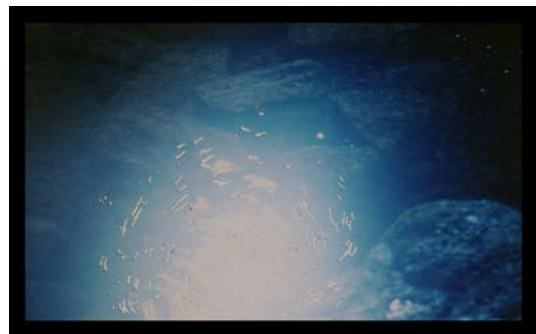
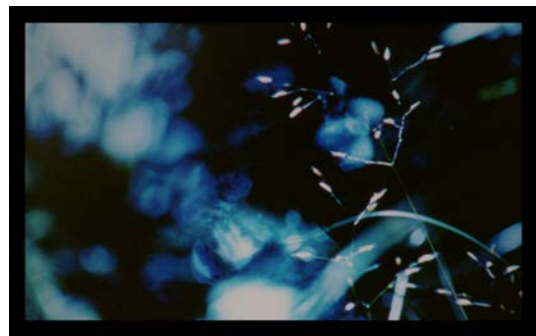
voulait entre cette séquence et les autres. François, qui est également plasticien, avait envie de pouvoir agir directement sur la matière du film, sans savoir concrètement ce qu'il voulait faire. L'idée d'avoir une matière argentique pour cette séquence est apparue rapidement comme la seule option possible. Il semblait intelligent de tourner tout le film en numérique, excepté cette séquence qui serait tournée en Super 16, pour avoir un changement de registre. Mais ce changement de support nous est finalement apparu comme insuffisant, le décalage par rapport aux autres séquences n'aurait pas été assez marqué. D'autant plus que c'était une séquence compliquée à tourner, notamment en termes de jeu, nous ne voulions pas déstabiliser la comédienne en changeant nos façons de fonctionner sur le plateau. Cette séquence nécessitait de tourner durant un long temps sans coupure, ce que le tournage en argentique ne permettait pas.

Le kinéscopage est apparu comme la solution la plus adéquate. Un kinéscopage consiste à filmer en argentique des rushs numériques projetés. L'avantage du kinéscopage est qu'il advient en post-production, il n'a pas d'impact sur le tournage. Nous avons donc choisi d'effectuer un kinescopage en 35mm pour cette séquence, c'est à dire de projeter sur une grande toile blanche la séquence, dans le but de la refilmer, mais cette fois-ci en 35 mm.

Ce que je trouve intéressant avec le kinéscopage est qu'il permet de modifier concrètement la matière, la texture du film. Ainsi, François a pu agir directement sur cette matière. On a fait ensemble des ateliers d'intervention sur pellicule, qui nous ont permis d'expérimenter. Il a été question de peindre la pellicule, de plonger le film dans de l'eau de javel pour le détériorer, de le plonger dans des pigments... plein d'options étaient envisageables. Après avoir fait des essais de grattage, François en est venu à la conclusion que c'était ce qui se rapprochait le plus de ce qu'il imaginait parce que le grattage permet d'aller au delà de la détérioration : la détérioration se fait par le biais d'une forme de dessin image par image, chaque photogramme est gratté indépendamment. Le grattage qu'il a appliqué consiste en une



multitude de petits points et traits, qui apparaissent comme blancs sur la pellicule. Ainsi, il a pu effectuer un grattage différent sur chaque image, et créer la sensation de scintillement dont il avait envie. Cela crée un mouvement, non pas dans ce qui est filmé, mais sur le matériau même du film. Cette notion de mouvement existe car chaque photogramme est différent matériellement. Ce n'est pas juste que chaque photogramme est différent car ils représentent chacun quelque chose de différent, mais bien parce que François en grattant la pellicule n'a pas fait exactement la même chose de photogramme en photogramme, il y a toujours une variante, donc un mouvement dans la matière film elle-même. En cela, cette séquence est tout à fait différente du reste du film. Il a pu venir gratter avec une pointe la pellicule, travailler directement la matière, l'effet obtenu n'a rien à voir avec le résultat que l'on aurait eu si on avait gardé la matière numérique et qu'on avait par le biais d'effets spéciaux imprégné les rushes numériques. On aurait pas du tout eu la sensation du changement de matière, de présence physique d'un matériau. Le kinescopage nous a apporté la matérialité du film. Cela permet de mettre une couche de matière supplémentaire entre la comédienne et le spectateur. La séquence est ainsi moins brute, ce que je trouve pour ma part intéressant dans le cadre d'une scène représentant de la sexualité.





## CONCLUSION

Je relis mes notes et mes envies maintenant que mon film de fin d'études touche presque à sa fin. Je crois qu'il correspond à la ligne directrice fixée initialement : il laisse de la place à l'imaginaire par le biais des images-matière. La séquence de sexe dans la serre fonctionne en ce sens. La macro a été une technique bien précieuse pour mes idées de mise en scène, et m'a permis d'être au plus près des corps sans rien en voir concrètement. Chacun peut ainsi s'y retrouver, les images ne se placent pas en obstacles à l'imaginaire du spectateur. Le son, peut-être, reste lui très concret, et oriente nos sensations, j'ai essayé de ne pas le rendre trop abstrait pour que justement le motif de la séquence persiste sans aucun doute possible.

Certaines de mes idées fondatrices ne sont pas restées au montage, justement car elles n'étaient pas à la frontière entre donner à voir et laisser imaginer, elles étaient déjà trop pesantes d'un côté ou de l'autre. Je pense notamment au plan des visages contre la vitre, dont je parle un peu plus haut, qui dans mon idée venait clôturer l'enlacement des personnages. Ce plan ôtait finalement leur place aux plantes, symbole de la végétation alentours, qui ont comme je le souhaitais pris leur place dans le montage, et par le biais de chuchotements sonores, parviennent à prendre vie, et sont finalement plus loquaces que les deux personnages. Elles permettent d'englober cette séquence d'une présence naturelle, qui est le sens même du film, et qui au montage m'a semblé plus importante que l'aspect esthétique de ce plan des visages contre la vitre, dont je n'ai finalement pas compris le sens dans mon histoire. Il racontait quelque chose de plus, qui n'a pas sa place dans la totalité du film. Peut-être est-il resté trop concret, et n'est-il pas devenu une image-matière.

Je suis satisfaite de l'écriture et des recherches que m'ont amené à faire ce mémoire. J'avais de base une sensation confuse d'émotions par rapport à un certain type d'images, j'avais du mal à l'exprimer et à en tirer des conclusions. Trouver un terme adéquat fut déjà une étape difficile, mais je crois que celui d'image-matière correspond, c'est le terme finalement, qui était au centre de la démarche et qui a permis de mettre en route toutes mes réflexions. Ces réflexions même qui m'auront permise de repenser la définition que je donne aux images-matière.

Dans tous les cas, je pense qu'une image-matière correspond à la possibilité de retranscrire une perception du monde, qui elle est bien réelle. Une perception qui ne peut se dire, mais qui peut se donner à voir. C'est finalement par une image abstraite qu'on peut s'approcher du réel. L'image-matière de premier abord peut sembler loin de la réalité, témoignant d'une transformation par un imaginaire. Mais il me semble au contraire que c'est le type d'images qui se rapproche le plus du réel : un réel non pas vu avec nos deux yeux, mais un réel perçu et interprété par notre cerveau.

Chaque spectateur a un point de vue différent, une subjectivité propre. Cette subjectivité dépend de son passé et de sa mémoire, qui le constituent. L'image-matière me semble être l'endroit où le chemin pour accéder à l'univers mental de chacun s'exerce. Étant une image peu lisible, elle laisse libre l'interprétation, et a ainsi un sens différent pour chaque spectateur.

“[...]l'expérience du spectateur de cinéma, si variable soit-elle, demeure aussi ce qu'elle a si longtemps été, tant qu'il y aura des films comme des salles – celle d'un homme parmi d'autres plongé le temps d'une séance dans le noir et vivant la vision de sa mémoire intime dans celle que le film lui propose.”<sup>31</sup>

Le champ de la recherche est infini, même si la sensation dérangeante persiste en moi, que nombre de films contemporains se passent de ce type d'images, et préfèrent filmer le monde sans se poser la question de sa perception. J'y vois une forme d'absence de recherche de mise en scène, qui personnellement m'attriste, ou bien un conformisme jamais remis en question, qui se contente de terrains connus. Je crois que c'était le but de mon exploration : que certaines séquences laissent chacun y voir ce qu'il souhaite. Laisser au moins une petite place à l'incertain, au non-dit, aux non-frontières. Échapper à une vision fermée, stricte, claire, qui finit par se faire ennuyeuse. Je pense que cette envie que j'ai de laisser de la place, de ne pas fermer, de ne pas imposer va plus loin qu'une volonté de cinéma. Si je regarde autour de moi, je comprends que mon envie s'inscrit dans un remuement interne comme externe, qui vient d'un manque. Nous nous sommes habitués à vivre dans des cases bien définies, et à faire des films dans ces cases. La crise du covid, intervenue en plein dans la fin de ma scolarité et mon arrivée sur le « marché » du travail m'a fait voir quelque chose que je percevais déjà, sans bien m'en

---

<sup>31</sup> *Le corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités* de Raymond Bellour ; 2009 ; Editions P.O.L ; p.17

rendre compte. Le besoin de casser un schéma préconstruit pour moi, agencé d'une manière bien précise à laquelle je ne pourrais pas échapper.

Par hasard, c'est dans mes nombreuses relectures et derniers questionnements concernant l'écriture de ce mémoire que j'ai débuté *La logique des images*, recueil d'essais et entretiens de Wim Wenders. Il fut troublant de constater à quel point le questionnement principal qui a habité Wim Wenders durant l'ensemble de sa carrière, (et qui persiste sûrement encore aujourd'hui), entre en résonance avec les questions que j'ai souhaité soulever dans ma recherche. J'ai écrit il y a maintenant près d'un an, en introduction à ce mémoire, qu'à l'inverse du fonctionnement de tous les réalisateurs avec qui j'ai jusqu'à présent travaillé, lors de l'imagination première d'un film, me viennent tout d'abord des images, auxquelles je peux ensuite raccorder des idées, voir un scénario. C'est souvent l'inverse chez les réalisateurs : en premier est l'histoire, puis vient la mise en scène. Cette question de l'ordre, de la place des images, de la place des histoires dans ces images, est pour moi centrale dans la question des images-matière. J'ai de la lecture de cet ouvrage retenu deux grandes idées de Wim Wenders : l'une d'elle résonne particulièrement avec les conclusions que j'avais pu tirer jusqu'à présent, puisque Wim Wenders exprime l'idée qu'il est nécessaire au cinéma de laisser au spectateur devant un écran de cinéma sa propre place en tant qu'individu, fait de souvenirs et de sens qui lui sont bien propres.

“Je ne suis pas théoricien du cinéma et je ne vois les films que comme tout le monde, en tant que "public". C'est pourquoi je sais ceci : on ne voit jamais un film que "subjectivement", c'est-à-dire qu'on ne voit jamais que le film que fait apparaître devant l'oeil intérieur de chaque spectateur le "film objectif", là-haut sur l'écran.”<sup>32</sup>

L'autre idée que j'ai pu lire et interpréter dans cet ouvrage m'apporte une nouvelle matière à réflexion concernant le lien possiblement contradictoire entre les images et les histoires. Je fais le choix de terminer ma recherche par ces mots de Wim Wenders, qui m'amènent aujourd'hui à me demander s'il est possible qu'une image seule raconte la même histoire que des images assemblées ?

“Même dans une relation très distante entre les images, les gens ne pourraient manquer de voir l'intention de raconter quelque chose. Pourtant, ce n'était pas mon intention. Je voulais seulement combiner temps et espace ; mais à partir de cet instant, j'étais forcé

---

<sup>32</sup> WENDERS Wim, *La Logique des images - Essais et entretiens*, Éditions de L'Arche, 1990, p.133

de raconter une histoire. Depuis, et jusqu'à ce jour, il existe pour moi une opposition entre les images et les histoires. Comme si elles travaillaient les unes contre les autres, sans s'exclure mutuellement. Cela dit, les images m'ont toujours intéressé davantage, et le fait qu'à peine assemblées, elles tiennent à raconter une histoire, est jusqu'à aujourd'hui un problème pour moi."<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> WENDERS Wim, *La Logique des images - Essais et entretiens*, Éditions de L'Arche, 1990, p. 86

## BIBLIOGRAPHIE

- ALEKAN Henri, *Des Lumières et des Ombres*, Editions du collectionneur, 1998
- BALDACCHINO-GAUTHEY Martine, *Vers l'abstraction de l'image cinématographique - quatre fictions d'europe du nord de 1978 à 2000*, série Arts Vivants
- BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités* ; 2009 ; Editions P.O.L
- INSDORF Annette, *Krzysztof Kieslowski doubles vies, secondes chances*, Cahiers du cinéma/Auteurs
- PASCAL MARTIN et FRANÇOIS SOULAGES, *Les frontières du flou au cinéma*, Edition L'Harmattan, 2014
- TARKOVSKI Andrei, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, 2014
- WENDERS Wim, *La Logique des images - Essais et entretiens*, Editions de L'Arche, 1990

## PODCASTS

- COMAR Philippe, podcast *L'Art est la matière - Freud et l'image, un rapport paradoxal* ; 3 mai 2020 ; France culture
- TUAILLON Victoire, podcast *Les couilles sur la table*, épisode *Female gaze, ce que vivent les femmes 2/2*

## SITES WEB

[www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr)

[www.studiobinder.com](http://www.studiobinder.com)

## FILMOGRAPHIE

- FINKIEL Emmanuel, *La Douleur*, 2017
- GODARD Jean-Luc, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967
- GUZMAN Patricio, *Le Bouton de Nacre*, 2015
- KAR-WAI Wong, *Happy Together*, 1997
- KIESLOWSKI Krzysztof, *La Double vie de Véronique*, 1991

KIESLOWSKI Krzysztof, *Bleu*, 1993

RUIZ Raul, *Le Temps retrouvé*, 1999

## ANNEXES

a) entretien avec Emmanuel Finkiel

### **Discussion sur le principe de l'image-matière**

#### **Emmanuel Finkiel**

Il y a deux façons d'envisager les choses : considérer que ce qui se déroule sur l'écran est une espèce de "réel", comme finalement une immense scène de théâtre à quatre côtés, sur laquelle vous avez accès à un réel "neutre". La deuxième c'est non seulement de ne pas nier, voir même de se servir du fait que ce qui sur l'écran est filmé. C'est ce qui passe au travers d'un système optique, et qui est vu par quelqu'un. Si vous racontez l'histoire d'une femme qui vient de divorcer, elle va dans un café, et elle est vue par celui qui raconte son histoire : ça ne veut pas dire utiliser forcément des longues focales. Mais en utilisant les longues focales, pas besoin d'altérer le diaph ou de passer à travers quelque chose pour que le plan soit matérié ou soit matière. Puisque les compétences de l'optique transforment totalement les choses. Par exemple derrière un personnage, on ne peut plus dire qu'il y a un mur rouge ou bien l'ouverture d'une porte : il y a de la matière rouge. L'utilisation de ces longues focales pour moi n'a qu'un sens : ça correspond à ce que je ressens comme ma façon de voir. Je me suis fait l'hypothèse que notre façon de voir est la façon dont notre cerveau nous restitue les choses. Je prétends que cette apparente focale neutre, qu'on définit entre 35 et le 40mm, n'est pas la façon dont on perçoit mais la façon dont le cerveau nous restitue l'image. Je prétends qu'elle est faite d'une multitude discontinue d'images focalisées sur des points très différents dans la profondeur de l'espace, et le cerveau mixe. Si vous faisiez des instantanées de ce que vous voyez, vous seriez dans des longues focales, c'est le cerveau qui vous replace tout. Quand on lit de la psychanalyse, ou dans l'imagerie mentale, ce sont les mêmes régions du cerveau qui s'animent quand vous imaginez et quand vous percevez. Il y a un fort pourcentage de projections imaginaires sur la perception que nous faisons du réel, au point que le réel est une part infime, et pourtant déterminante, de notre relation au monde. C'est comme ça que j'ai utilisé les longues focales, et puis de mettre les gens derrière les matières cela m'apporte deux choses : faire sentir en un seul plan la

personne et le milieu, le contexte, dans lequel elle se trouve, et marquer le fait que cette personne est sur l'écran car elle a été vue par quelqu'un. Ce n'est pas une figurine en 3D qu'on a placé.

### **À propos d'une image-matière de *Je ne suis pas un salaud***

Vous avez le sentiment d'un changement de registre alors que pour moi pas du tout. J'ai le sentiment que ça me donne un peu de ce que lui peut ressentir : ça marque lui qui ressent ça et en même temps lui qui est chopé par quelqu'un. Ça me rappelle la chanson Orly, de Brel : il parle d'un couple et d'un coup il inclut un troisième personnage qui est lui même :

Je suis là, je la suis

Je n'ose rien pour elle

Que la foule grignote

Comme un quelconque fruit

Je trouve que ça correspond au plan que vous venez de décrire de Duvauchelle, grignoté comme un quelconque fruit, par une foule, mais grignoté aux yeux de quelqu'un aussi. Mais évidemment ce point de vue du réalisateur qui regarde est un mode de l'ensemble, il n'est pas là pour qu'on se dise à chaque fois : tiens voilà le réalisateur qui regarde. Il me semble que même si je dis que ça marque le regard du réalisateur, pour autant ce n'est pas pareil que lorsque le réalisateur fait une figure, comme Gaspard Noé par exemple. Quand je dis que je ne veux pas nier que c'est filmé par quelqu'un, je n'ai pas le sentiment que je m'impose comme je le ferais si je faisais un plan montrant comment marche le plan par l'architecture savante qu'il décrit. J'ai l'impression que c'est autre chose. C'est l'idée de tordre le coup au fait que le cinéma ne serait qu'une captation de théâtre. Par exemple dans *La Douleur*, quand elle se balade dans l'appartement et que son gros problème c'est la solitude : dans ma tête à aucun moment je ne me suis dit qu'elle était seule dans cet appartement, non pas qu'il y avait une équipe de tournage, mais qu'il y avait quelqu'un qui la filmait. C'est impossible de faire un documentaire sur quelqu'un qui est seul. La seule solution c'est de donner l'impression de solitude mais sans nier qu'elle est filmée dans un appartement, sans singer.

**Comment en arrive-t-on à mettre en scène des plans tel que celui du reflet dans *La Douleur* ?**

Les champs contre champs classique dans *La Douleur* sont déjà en longues focales, ils possèdent déjà une matière. Tout à coup elle se retrouve dans la vitre évanescence car juste son visage est éclairé, le reste est dans la pénombre et on voit derrière les gens qui dansent. J'étais en train de faire un plan qui se proposait de dire : seule toute dans la joie des autres. Elle est dans la matière qui la détermine. Elle est entourée de sons et de projections. Il y a des philosophes au début du 20ème siècle qui ont réfléchi sur la manière dont la conscience se projette là on l'on regarde : ce n'est pas ce qu'elle regarde qui entre dans sa tête. L'incruster dans la vitre qui elle-même est entre l'intérieur et l'extérieur. Pour arriver à ça, je mets en place des dispositifs qui le permettent. Exemple pour ce plan, il était quasiment impossible de trouver un appartement assez grand pour tourner, avec la bonne découverte, et que le tout ne soit pas trop bruyant pour tourner un film d'époque. À partir de ce moment là vous savez que vous allez devoir scinder les points de vue et les intérieurs. La méthode classique c'est de trouver un appartement avec des fenêtres idéales, et un appartement pour l'intérieur. Mais ça oblige à quasiment interdire d'avoir le personnage au premier plan, d'inclure celui qui regarde, et encore plus d'inclure celui qui regarderait celui qui regarde. C'est pour ça qu'assez vite avec Alexis Kavyrchine, on a laissé tomber une vraie situation de fenêtre et on a fait construire une fenêtre qui soit valable de l'intérieur vers l'extérieur, qu'on a mit sur une nacelle à ciseaux et qu'on a placé d'une façon assez peu crédible. Je mets le zoom, je vais à l'oreille d'Alexis Kavyrchine, j'ai l'écran devant moi, je lui dis : "va vers elle". On est un nid à trois têtes avec moi, l'opérateur et l'assistant opérateur, à qui je demande le contraire de ce que tout le monde demande. Je suis en documentaire, je vois que Mélanie a quelque chose sur son coup alors je lui dis "vas sur son coup, et puis glisse sur la fenêtre", et l'assistant opérateur me dit, mais qu'est ce que je fais ? Alors je lui dis : "sors dehors". Et je le fais comme je le sens, donc ça semble avoir une autonomie par rapport au mouvement, il y a une vie indépendante de celui qui filme, ou de celui qui regarde, dont j'espère qu'on ne va pas penser que c'est celui qui filme qui a un sentiment particulier, c'est celui qui est filmé. Je parle tout le temps pendant la prise de vue. Je parle à l'opérateur, et aux comédiens aussi.

### **à propos du dernier plan de La Douleur :**

On est dans le dos de Mélanie Thierry, on panote et devant elle on voit la silhouette de Antelme, sur fond de contre jour et les genoux dans l'eau. Il y a comme un flou, on



zoome sur lui mais on ne change pas le point. Comment ça s'est fait ? J'ai dit je voudrais revenir avec Giacometti qui raconte la shoah. Tout à coup je vois le soleil qui baisse dans la mer, avec ma longue focale les choses deviennent moins réelles, plus abstraites. On est sur Mélanie, je dis à Kavyrchine : "zoome en panottant sur Antelme là-bas", et en même temps je dis à l'assistant opérateur : "ne bouge pas le point !". Là il ne s'agit pas de faire le point sur Antelme, parce que c'est un plan d'elle, avec Antelme dans sa conscience pour la fin de ses jours, elle vient de le dire. "Quoi qu'il arrive, tu sais que je sais, Robert Antelme est revenu des camps." Et ça veut dire : "et que je l'ai attendu, et que j'ai vécu ça, il y a un lien entre nous jusqu'à la fin des temps, même si je te quitte." C'est comme ça que je l'interprète. Donc il était important qu'il reste inscrit dans son image à elle et non pas qu'il y ait objectivation en faisant le point sur lui et que ça fasse un plan autonome. Ça se fait sur le moment, mais c'est parce que la mer c'est de la matière : l'instinct est la chose la plus importante. On m'a dit, mais tu ne veux pas en refaire une avec le point sur lui, j'ai dit mais non, j'adore ces reflets. Et quand on m'a demandé ce qu'étaient ces reflets pour moi, j'ai dit : "comptes, il y en a six millions". Je me raconte qu'il y en a six millions qui hurlent autour de lui, ils sont là. Lui, il est vivant mais il fait parti d'eux.

Les plages du littoral méditerranéen qu'on m'a proposé, ce sont des plages où vous mettez le 85, même en étant à l'autre bout, les gens sont déjà en gros plan. La stratégie c'est d'avoir une plage profonde. Cela permettra d'utiliser une focale longue, et le réel va déjà devenir différent. La caméra est équipée exprès pour ce genre de chose.

Dans *Je ne suis pas un salaud*, les premiers plans dans le dos de Nicolas Duvauchelle, sont tournés au 200mm, avec pleins de gens entre nous : c'est ce qui me permet d'être en documentaire. Je me dis deux choses : il n'existe pas une réalité neutre, on ne peut pas nier que tout est filmé, la deuxième est que quoi qu'on fasse, un film de fiction n'est qu'une succession de plans de documentaire. Les films racontent toujours deux histoires parallèlement. Je me mets en situation le plus possible de documentaire. Le plus essentiel c'est d'avoir des comédiens qui permettent d'être en situation de documentaire, c'était le cas avec Mélanie Thierry : elle arrivait le matin sur le plateau et elle était Marguerite Duras. Elle savait bien qu'avec moi il ne s'agit pas de jouer, je ne suis pas en documentaire sur quelqu'un qui joue, je suis en documentaire sur une femme qui attend son mari. Avec Kavyrchine, on avait un mot de code, comme des piqûres qu'on se

réinjectait, soit lui à moi, soit moi à lui, quand l'un ou l'autre semblait l'oublier, c'était : documentaire. Parfois je me disais : ça je ne sais pas comment le découper. Il y a des milliards de possibilités pour découper une scène, et bien c'était toujours le concept documentaire qui était conseillé. Quand vous faites un documentaire, en général vous changez très peu de fois de place, sauf avec plusieurs caméras. Ce qui fait le côté précieux de l'angle utilisé. En fiction vous pouvez tout faire, ce que j'essaye d'éviter. Parfois avec Alexis on se disait, si on était en documentaire on se mettrait là, et on ferait notre marché ici. À chaque prise on varie, on zoome, on ne fait plus un plan à trois, on fait un plan avec amorce par exemple.

### **Vous ne faites pas de découpage au préalable ?**

ah si ! ce n'est pas antinomique. Si je sais que je vais vouloir faire un champ contre champ, je vais être très précis.

Quand je rentre pour des repérages dans un appartement, la première chose que je regarde c'est les fenêtres. Dans un restaurant je regarde les miroirs, les vitrines, c'est un tout. C'est une façon de penser, d'envisager les choses. J'ai l'impression de voir ça chez Ken Loach, du moins l'utilisation des focales longues et un esprit documentaire.

### **Quelle volonté esthétique ?**

C'est passionnant de faire naître une nouvelle réalité. Dans La Douleur, j'ai presque été jusqu'à l'abus. Quand on explique avec la neutralité d'un 25mm dans une rue, on ment, le naturalisme est un mensonge parce qu'il copie une réalité selon des conventions. Mais cette réalité, partons du principe qu'elle n'existe même pas. Elle est toute relative en tout cas. Voilà une nouvelle définition du naturalisme : reproduire des conventions. Par une espèce de maïeutique, même pas besoin d'argumenter. Mais dans cette façon de faire, vous noterez que l'on est plus dans la situation où l'image est l'affaire de l'opérateur, c'est l'affaire du réalisateur.

Les réalisateurs font des films pour s'exprimer, exprimer ce qu'ils ressentent. Pour la plupart des réalisateurs, l'outil principal c'est le jeu des acteurs, les dialogues. Pour moi ça passe par le cadre, c'est l'état de solitude, la sensation physique dans un lieu, d'être grand ou petit, d'être loin, d'avoir ceci ou cela dans mon champ de vision, et c'est par le cadre que ça passe.

### **Comment se passait la relation de Kieslowski à son chef opérateur ?**

Pour Kieslowski l'opérateur était un co-auteur. J'ai rarement vu en France une telle complicité avec l'opérateur. Il n'y a pas un choix de décor, de costume, qui ne soit pas présenté aussi à l'opérateur. Prenez les décalogues, ils ne sont pas faits par le même opérateur. Voyez le décalogue 5, il peigne le film dans un malaise glauque, littéralement la couleur glauque, avec des focales très courtes, c'est très bizarre. Je vous en parle car c'était Slawomir Idziak, qui était aussi l'opérateur de *Bleu*. Comme il avait baigné le décalogue 5 en glauque, il a baigné celui ci en bleu. L'opérateur était sommé de mettre chaque jour sa chemise sur la table, ce qui lui donnait une certaine autorité. Par exemple, dans la séquence où elle claque la porte et reste dans l'escalier. Il y a des petites taches bleues sur son visage. Juliette Binoche était sur les marches, à un moment donné Idziak et Kieslowski se parlent en polonais, on me demande d'attendre cinq minutes, un des électriciens revient avec un rouleau de gélatine bleue, il a entouré la caméra avec la gélatine, il m'a regardé et dit : ready ! Il a glissé sa main sous la gélatine, à un moment donné pendant la prise il a ouvert le magasin pour laisser passer la lumière. C'est le flare qui vient bouffer la pellicule : la pellicule est littéralement bouffée par le bleu.

La séquence où elle est devant le lustre, c'est vraiment un lustre éclairé.

### **Et comment ont-ils fait la séquence de fin ?**

Le dernier plan, vous avez Binoche et tout à coup la ville semble arriver dans un reflet. On était sur un balcon, elle était à l'intérieur, c'était une vitre qui s'ouvre horizontalement, l'opérateur fermait la fenêtre au fur et à mesure du plan.

### **Et ce que ce sont des choses qu'il voit à la prise de vue ou qui sont prévues ?**

C'est l'opérateur qui lui a proposé, ça a été inventé sur le tournage. Mais le plan de l'aquarium c'était prévu, l'aquarium était déjà dans le décor, en repérages ils s'étaient dit qu'il n'était pas exclu qu'ils filment à travers. C'est venu de l'observation par l'opérateur en repérage. C'est une autre association avec Kieslowski, ce n'est pas lui qui voit cette image là, il s'associe avec la personne et sa délégation fait que c'est l'opérateur qui

finalement amène cette esthétique. *Bleu, blanc, rouge*, les trois sont des opérateurs différents. Rouge : l'opérateur est extrêmement brillant mais par des voies très différentes. Ce sont des collaborateurs de création. Ils se connaissent depuis l'école. C'est lui qui a fait *La Double Vie de Véronique*.

### **Comment est venu le plan des lunettes dans *Nulle Part terre promise* ?**

Je ne l'avais pas calculé. C'est un film qu'on a fait sans scénario, on suit des personnages dans un itinéraire précis, géographique. Mais rien d'écrit. Je découvrais le numérique, et sa liberté. Pour les lunettes, j'avais un mec seul dans sa piaule, en voyant lui qui regarde, j'ai vu que mon oeil passait à travers ses lunettes : c'est parti de là.

J'ai la sensation d'exprimer vraiment des choses personnelles par le cadre.

### **Quand vous écrivez, vous visualisez déjà des choses ?**

Il n'y a pas une ligne que j'écris sans visualiser un plan. Si vous lisez mes scénarios, vous pouvez assez facilement mettre des numéros aux lignes ou aux paragraphes, ce sont des numéros de plan. Ce qui définit qu'aller à la ligne ce n'est pas tant l'action, c'est le cut.

Comment se fait-il que quand un réalisateur parle du découpage avec un opérateur et quand un réalisateur parle du découpage avec un monteur, il ne s'agit pas du tout de la même conversation ? L'un vous parle du découpage, l'autre vous parle du montage. Avec l'opérateur on est loin de ce que lui-même pourrait ressentir devant la table de montage

Je pense que quand on est soit même confronté au montage on se rend compte que les règles physiques ne sont plus valables, comme on peut parler de la physique de la relativité par rapport à la physique quantique, le système même d'équilibre n'a rien à voir quand on parle de découpage et quand on ressent les choses montées. On n'est pas sur la même planète. J'ai rarement vu sur un tournage quelqu'un qui avait cette faculté alors que rien n'est fait ; d'être dans la situation de savoir ce que ça va donner quand on va ressentir les choses. Chose qui est la qualité première que doit avoir un réalisateur.

Le même bleu éclairé par le même opérateur, à l'ouverture du film ou au bout de 20 minutes : les gens ne voient pas le même bleu.

## **Vous ne tournez jamais en studio ?**

Je crois que je ne saurais pas faire, j'ai besoin de la réalité, je ne suis pas très imaginaire de ce point de vue là. Il y a une chose avant tout que je n'aime pas en studio : c'est la lumière du jour. Mon œil ne croit pas que les HMI, les LEDs, fassent la lumière du jour. Souvent dans un film je me rends compte qu'ils sont en studio par ça. Studio intérieur nuit pourquoi pas.

b) entretien avec Caroline Detournay, Gwen Stuart et Flore Guillet : monteuses

## **Discussion autour des images-matière**

### **Gwen Stuart**

Moi j'appelle ça les images organiques parce qu'elle est organique plastiquement mais aussi parce que la narration l'amène vers ça.

Parfois ça se trouve au montage : un plan qui n'est pas forcément très beau mais chargé, et il marche, il va créer un lien. Ce genre de plan fonctionne quand le spectateur a déjà eu les clés, c'est une réminiscence de quelque chose qu'il a déjà, d'un ressenti. Il faut un code en amont.

### **Flore Guillet**

Ce sont des choses qui s'élaborent aussi à la conception, à l'écriture.

### **Gwen Stuart**

C'est hyper dur à l'écriture. Pour moi ce sont des images organiques, et c'est au montage qu'on sent que ça fonctionne.

### **Caroline Detournay**

Ces images-là deviennent humaines grâce au son, à la musique.

C'est comme si on était dans la sensation pure.

Ce qui est intéressant c'est que le spectateur recompose, il fait un autre travail que dans la lecture classique d'un dialogue ou d'un champ contre champ. Il est très actif souvent, et il faut lui donner accès à ça. Lynch est très fort pour ça, on a un zoom sur une table et finalement on se rend compte que cette table raconte autre chose.

Chez Sokourov, c'est très pictural : la matière devient des tableaux.

J'ai la sensation qu'en montage ces images sont toujours méprisées, elles arrivent dans un second plan. Souvent au moment du tournage elles sont tournées avec une équipe réduite, hors du contexte de la mise en scène. Elles ne sont pas très bien respectées.

Souvent les abstraits sont là pour raconter un malaise, un trouble, une angoisse qui monte, c'est presque un moyen. On n'est pas loin de l'effet. Qui pourrait être aussi bien visuel que scénaristique.

### **Flore Gaillet**

Souvent elles ne sont pas prises en compte dans le processus narratif. Vu qu'au début du montage on est un peu obsédé par le fait de faire tenir une histoire, on est obsédé par des choses assez classiques, dans un registre littéraire. C'est l'envie de l'histoire qui est première.

### **Gwen Stuart**

J'ai l'impression que ces images sont soit faites au tournage, parce que le réalisateur a cette sensibilité visuelle, qui va être une matière possible au montage. Parfois ces images peuvent aider à créer une séquence entière, qui n'était pas prévue, une séquence musicale par exemple. Ce sont des plans qui n'ont pas une place extrêmement précise au scénario mais qui sont tout de même prévus au tournage. Ou alors, ce sont des plans tournés un peu par hasard, souvent les chefs op tentent des choses pendant les préparations de plans. Ça m'est arrivé une fois, on a demandé au chef op de retourner ce genre de plans, et je suis allé avec lui pour les faire. Parce que la narration était déjà posée, on savait où on voulait mettre ces plans.

### **Caroline Detournay**

Moi j'ai le souvenir d'avoir tourné en salle de montage. J'étais assistante d'Annette Dutertre sur *Les salauds*. Elle m'avait filé sa petite caméra, il y avait un grand écran que je filmais. Au début je pensais que c'était une maquette, les plans devaient être refaits en 4K. Mais ça ne plaisait pas du tout à Claire la dégradation en étalonnage, finalement elle a gardé les vidéos tournées en salle de montage. Le but était de montrer le moment de la mort, c'était la fin du film. Il manquait une variante. Il y avait des caméras de surveillance, je pense que c'était pour montrer un système de caméras de surveillance qu'on avait déjà vu dans le film, mais avec un point de vue. Le point de vue est étrange.

C'était montrer sans montrer, la matière c'est ça aussi : tu as l'impression qu'on va te dévoiler quelque chose parce que tu entres dans une forme qu'on ne connaît pas.

### **Gwen Stuart**

C'est du ressenti. C'est une image qui fait appel à une image mentale, un ressenti, quelque chose d'organique ou de vivant. Ce n'est pas linéaire, ce n'est pas du texte, c'est du sous-texte.

Au montage, j'ai toujours un "bin" avec ces images là. Parfois c'est après les claps, il y a un truc qui se passe. J'adore ces images, je viens des beaux arts. Elles ne sont pas toujours faciles à intégrer. Après on peut les modifier, les étirer, les étalonner.

Je crois aux actes manqués.

### **Flore Gaillet**

Parfois quand tu dérushes tu es souvent surpris par ces avant ou après claps. Parfois c'est juste le hasard du visionnage, tu changes de séquence, tu ne connais rien à la séquence et tu dis ah mais c'est super bien, tu te rends compte que c'était pas du tout choisi. Souvent en fait c'est le chef op qui a posé un cadre, et allumé mais avant que l'image soit mise en place. Ou alors il cherche l'image d'après, et ensuite il panote. Souvent quand il allume c'est qu'il y a quelque chose qui se passe même si ce n'était pas une volonté de la mise en scène. Souvent c'est plutôt les avant claps justement parce que c'est l'allumage de la caméra à un moment où même si ce n'est pas encore prêt, il y a quelque chose de composé.

### **Gwen Stuart**

Mais sans tomber dans l'expérimental ! Il faut que ça serve le récit, la psychologie des personnages, c'est ça qui est beau dans ces images, si elles arrivent à servir le récit et la psychologie du personnage d'une manière tellement évidente, qu'elles sont hyper puissantes.

C'est comme un chef op qui va dire qu'il veut un générateur de fumée sur le tournage, parce qu'il va créer une sorte d'ambiance dans son image, la lumière va passer à travers la fumée, tu ne vas pas voir qu'il y a de la fumée dans le plan, tu vas juste le sentir.

### **Caroline Detournay**

En montage, on monte que du rythme, on monte des couleurs et du son qui nous aide à rythmer.

**Je me demande en tant que cheffe opératrice, comment faire pour amener les réalisateurs vers ces images ?**

**Flore Gaillet**

Plus ça sera en lien avec le scénario, plus il sera réceptif à tes propositions.

**Caroline Detournay**

Faut les prendre comme une séquence, moi je ne les prends jamais sérieusement. Avec le réalisateur, on se dit images-matière, c'est négatif. On est obligé de rajouter un mot à image, matière.

**Flore Gaillet**

C'est assumer la picturalité du film. On est beaucoup sur l'aspect narratif de narration classique plus littéraire, écrite. En France on produit beaucoup de films sur un scénario, l'influence du verbe dans le film paraît évidente alors que celle de l'image est moins palpable, mais même celle de l'univers sonore, généralement les gens parlent mal du son, pour énoncer des intentions sonores, c'est ce qu'il y a de plus dur. Ce qui est pauvrement énoncé, c'est compliqué.

c) Entretien avec Éponine Momencaeu

**Quelles frontières mets-tu entre l'expérimental et la fiction ?**

En fait je n'en mets pas. Pour le film que j'ai fait au Kosovo (qui est une fiction), j'ai l'impression d'avoir filmé comme un film que je réaliserais par exemple. Mais aussi parce que le réalisateur me faisait confiance, ça l'aidait beaucoup que je prenne les choses en main. Il n'y a pas de cinéma expérimental, ou de cinéma de fiction, c'est plus une façon de regarder le monde, peut importe que tu l'organise sous forme d'un petit film de 10 minutes sans dialogues, ou que tu injectes dans un scénario plus construit.

Pour moi la fiction devient quelque chose de trop contrôlé, j'aime bien avoir plus de liberté.



J'aime bien faire des documentaires parce que tu travailles avec quelque chose qui se passe sous tes yeux, à un moment  $t$ , qui ne se reproduira pas après. J'aime bien ce truc de l'instant présent, qui peut exister en fiction parce que les acteurs donnent quelque chose de fort sur un moment donné, mais c'est l'idée de scénario qui me dérange un peu.

Pour moi les films expérimentaux fonctionnent dans l'autre sens. J'accumule de la matière et cette matière comporte une histoire que je ne connais pas forcément. Le fait d'organiser ces images, de les monter, est un objet au final qui raconte quelque chose et qui est moins autoritaire que la fiction, qui laisse plus au spectateur la possibilité de raconter sa propre histoire. Le film se fait au fur et à mesure, c'est à moi de le construire dans ma tête.

### **Et du coup tu n'écris rien ?**

Pour mon film de fin d'études par exemple, j'avais envie de retranscrire une mélancolie urbaine. Le film que j'ai fait sur les basketteuses au ralenti, c'est des repérages que je faisais pour un film de fiction, je cherchais des basketteuses, j'avais un appareil photo dans les mains, qui faisait ces images au ralenti. C'est en regardant les images au dérushage que j'ai compris qu'il y avait quelque chose derrière ces images, je n'y avais pas pensé avant. C'est venu en les regardant. J'ai du mal à penser l'oeuvre avant, j'ai une idée vague. C'est comme demander à un peintre de décrire la peinture avant même qu'il la peigne. J'ai plus l'impression de penser comme un peintre.