

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE  
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

# La femis

## Filmer l'absence

*Comment l'image cinématographique permet-elle de figurer un sujet absent ?*

Mémoire de fin d'études

TERREN Chloé

Département image – Promotion 2019



Remis le 18 juin 2019

Sous la direction de Pierre-William Glenn et Sabine Lancelin

## **REMERCIEMENTS**

Sabine Lancelin

Pierre–William Glenn

Caroline San Martin

Alexis Kavyrchine

Eric Salleron

Pascal Martin

Ainsi que: Téo Sizun, Pauline Penichout, Olivier Calautti, Julien Saez, Pierre Nativel,

Grégoire Chauvot et Jean Larregaray

# SOMMAIRE

<b>Introduction</b> .....	p.8
<b>I – S’attacher à l’image pour vaincre la mort : l’image comme substitut</b> .....	p.13
<b>1 – L’image souvenir</b>	
(a) <i>Le massacre de Khavaran – l’image comme substitut du deuil</i> .....	p.13
(b) <i>Les arts plastiques comme moyen de lutte contre le temps – André Bazin</i> .....	p.14
(c) <i>Le cas de <b>Nostalgie de la lumière</b> : quand la photographie ne suffit pas</i> .....	p.19
<b>2 – Créer des images pour reconstituer un passé perdu et incertain</b>	
(a) <i>Filmer les traces</i> .....	p.20
(b) <i>Sur mon TFE</i> .....	p.25
(c) <i>L’image comme métaphore</i> .....	p.26
(d) <i>Fondu enchaîné et surimpression dans le film</i> .....	p.32

<b>3 – La surimpression : représenter plus pour pallier à une image impossible</b>	
(a) <i>Qu'est-ce qu'une surimpression ?</i> .....	p.36
(b) <i>La surimpression : évoquer une personne absente – Lady Vanishes</i> .....	p.36
(c) <i>Donner corps au souvenir : la surimpression dans Apocalypse Now</i> .....	p.38
(d) <i>Faire exister un univers invisible – Les ailes du désir</i> .....	p.42
(e) <i>Histoire et technique de la surimpression</i> .....	p.47
(f) <i>Expérience sur mon TFE</i> .....	p.52
<b>4 – Le sud – Fernando Solanas – Visions et fantasmes du personnages</b> .....	p.54
<b>II – Créer du manque dans l'image : tension entre le visible et le non visible</b> .....	p.58
<b>1 – Le noir</b>	
(a) <i>Noir et zones sombres: histoire de la perception – Henri Alekan</i> .....	p.58
(b) <i>Les veuves de Noirmoutier : le noir comme partie de l'image non impressionnée</i> .....	p.59
(c) <i>L'ombre dans La féline : la peur du surgissement</i> .....	p.65
<b>2 – La lumière mouvante s'allie à l'ombre</b> .....	p.70
<b>3 – Décadrages et décentrement : La femme sans tête</b> .....	p.74

<b>III– La trace où l’image de l’ambiguïté</b> .....	p.82
<b>1 – Survivance des formes : L’histoire de l’art s’ouvre aux fantômes</b> .....	p.82
<b>2 – Le fantôme</b> .....	p.84
<b>3 – <i>Kaïro</i> de Kiyoshi Kurosawa</b>	
(a) – <i>Le monde parallèle :entrée dans l’invisible</i> .....	p.87
(b) – <i>Les zones de béances dans mon TFE</i> .....	p.93
(c) – <i>Le « travelling–fantôme »</i> .....	p.94
(d) – <i>Le jeu sur les « faux raccords regards »</i> .....	p.102
<b>4 – <i>La douleur</i>, 2018 Emmanuel Finkiel – désorientation</b>	
(a) <i>Le « faux raccord regard » dans <b>La douleur</b>: se regarder soi-même comme un autre</i> .....	p.102
(b) <i>Le flou</i> .....	p.104
<b>IV– Mon expérience sur les films à la Fémis : <i>Avant notre heure</i> et <i>Soleil d’hiver</i></b> .....	p.110
<b>Conclusion</b> .....	p.112
<b>Bibliographie</b> .....	p.114
<b>Annexe 1 - interview d’Alexis Kavyrchine</b> .....	p.116
<b>Annexe 1 - interview d’Eric Salleron</b> .....	p.127

« Le monde appréhensible aux sens dans leur état ordinaire, ou plutôt soumis à la Raison, cache une partie de la réalité, et la représentation cinématographique loin de se contenter d'être une « présentation » pléonastique du monde, peut et doit nous permettre de saisir le monde dans sa totalité, et d'appréhender les présences réelles, mais cachées, qui nous entourent. De ce point de vue une grande œuvre cinématographique est une histoire de fantômes. »

Eugène Green dans son livre *Présences*

Ces paroles d'Eugène Green m'interpellent car elles traduisent les formes qui se dissimulent derrière le travail plastique de l'image au cinéma. La photographie de cinéma consiste à révéler l'invisible, ce que l'on ne voit pas d'une situation à l'oeil nu ainsi que ce qui se joue sous les apparences. Mon envie de parler de ce sujet est partie du constat que les fantômes n'hantent pas seulement les films fantastiques ou d'horreur, mais qu'ils parcourent le cinéma dramatique et onirique.

Le cinéma parce qu'il ne montre que 24 images par seconde et occulte par là une partie du monde qu'il entend représenter me semble être un médium lié à l'absence dans son essence. Il est par ailleurs propice à sa représentation : le cadre constitue un champ qui occulte la majeure partie du visible. Ce champ ne cesse de dialoguer avec un hors-champ.

D'autres procédés plastiques et internes au cadre permettent de véhiculer cette image latente qui vient se superposer à l'image visible, et au sens premier que l'on aurait accordé à une image: la lumière et l'ombre, les « surcadrages », le regard hors champ...

Autant de procédés qui permettent de manifester une présence.

Après la mort de son frère dans un accident d'avion, mon père s'était rendu en Corse où celui-ci vivait avec sa famille. Quelques mois s'étaient écoulés depuis le décès et il fut étonné de l'état dans lequel il trouva la maison en y entrant : les gants et les lunettes de soleil du défunt étaient posés sur la table de l'entrée et son manteau suspendu au porte-manteau. Sa femme avait laissé toutes ses affaires en place si bien qu'on aurait pu croire qu'il était encore passé par là le matin même.

Depuis ce récit qui m'a laissé une image forte, je suis devenue très sensible aux manifestations de l'absence que ce soit en peinture ou en photographie. La scène de genre du siècle d'or Hollandais notamment dans la représentation d'intérieurs vides suscite mon attention pour sa manière de créer de la circulation par la lumière (*Figure 1*).

Cette manière d'illustrer le passage d'un être humain dans un intérieur, par la représentation des traces, je la retrouve dans la photographie. Quelques siècles plus tard Eugène Atget (*Figure 2*) utilise la lumière pour créer une dynamique dans ses photographies, sans qu'il n'y ait aucun personnage figuré. Bien plus tard dans l'histoire de la peinture, David Hockney représente des lieux vides marqués par le passage d'une présence humaine, l'instant juste après que la personne ait disparu (*Figure 3*).

**Figure 1:**

Samuel Van Hoogstraten,  
*Les pantoufles* – 1654-1662

Dans ce tableau la composition nous illustre le passage de la vie humaine. Une profondeur est créée par la suite de «surcadrages»: l'encadrement de la porte, le couloir séparant le second plan de l'arrière plan, et enfin le tableau accroché au mur dans le salon. Cette suite de «surcadrages» d'un intérieur bourgeois crée une profondeur importante: à l'intérieur de celle-ci notre regard est guidé du balai aux pantoufles, puis des pantoufles aux clés et des clés au tableau d'une femme de dos. Cette circulation entre les éléments nous indique le passage d'un être humain, qui a délaissé les tâches ménagères pour aller vers d'autres occupations.



**Figure 3:**

David Hockney, *A bigger splash*, 1967

Dans ce tableau à la composition géométrique, le plongeoir et l'éclaboussement viennent rompre l'équilibre qui était installé. C'est le passage d'un être humain qui permet de perturber cette géométrie en s'alliant à l'élément naturel de l'eau, par nature instable.

**Figure 2:**

Eugène Atget,  
*Chez Mme C., modiste*, 1910

Dans cette photographie d'un intérieur, on ne peut voir que les objets utilisés par une personne absente et deviner les occupations et la profession de cette dernière. La présence de la lumière qui entre par la fenêtre au dessus de la table, nous fait ressentir une circulation et par là la vie d'un être humain. La lumière anime l'espace.



Ces oeuvres ne sont que des exemples parmi d'autres de la richesse picturale qu'a engendré la figuration de l'absence. Au delà de la peinture je m'interroge sur la manière dont le cinéma s'est emparé plastiquement de ce sujet. L'absence caractérise une chose qui n'est pas là ou plus là. Sa représentation est par nature impossible. Mon objectif est de montrer comment le cinéma s'empare de cette absence non pas pour la représenter mais pour la figurer, palliant ainsi à cette impossible représentation.

*Comment l'image cinématographique permet-elle de figurer l'absence ?*

L'absence se heurte à une impossible représentation car le sujet absent n'est, par définition, pas là où on s'attendrait qu'il se trouve ou là où on voudrait le trouver. Il manque à une situation, à un lieu. Dans cette optique, le cinéma va utiliser des figures qui vont tenter de signifier la présence de ces sujets absents, ou le manque ressenti chez les sujets présents. Une typologie de l'absence se dessine, c'est à dire une série de figures qui viennent pallier à une absence de représentation. Ces types montrent qu'une économie figurative s'est inventé pour pallier à un problème de représentation. La première figure que je m'attacherai à présenter est celle de « la trace ».

L'image et surtout la photographie dans son aspect élémentaire permet de pallier à l'absence d'une personne, elle constitue une trace, un substitut. Avant même que je la pratique, la photographie a été pour moi un moyen de découvrir plusieurs membres de ma famille que je n'avais pas pu connaître jusque là et dont on m'avait peu parlé. Cette capacité qu'a la photographie à créer ce substitue fera l'objet de ma première partie. Quand la photographie ne suffit pas à représenter l'absence, il faut la figurer. Les parties qui suivent s'attachent à montrer les formes plastiques qu'a pris la représentation de l'absence au cinéma. Je m'intéresserai aux manifestations de l'absence pour montrer que celle-ci est source de créativité plastique. Je parlerai notamment des surimpressions, moyen de créer plus de représentation, avant d'aborder les moyens de créer du manque dans l'image notamment par l'usage de l'ombre et de la lumière.

J'aborderai ensuite les procédés de « survivance » de l'image, comment un champ peut dialoguer avec un hors champ interne. Mon questionnement se situe tant dans la représentation de l'absence d'une personne – figure la plus évidente et qui sera celle de la majorité de mes exemples – que dans celle d'un univers parallèle au monde terrestre, ou d'une autre forme de vie coexistante au monde humain comme dans le cas du fantôme.

Ce questionnement de l'absence revient au moment de l'écriture de mon film de fin d'études. Je souhaitais parler d'un quartier qui disparaît suite aux remaniements du Grand Paris afin d'ancrer mon film dans un univers que j'ai bien connu, la banlieue parisienne.

Mon film est l'histoire d'un homme, Rafaël, qui vient s'occuper de l'appartement de sa grand-mère situé à Nanterre pendant que celle-ci est en maison de repos. Professeur, il y passe les vacances scolaires d'été afin de se reposer. Au cours de ce séjour, il s'aperçoit que le quartier est entrain de disparaître et il commence à mentir à sa grand-mère pour éviter que ces changements la troublent.

Dans ce film je cherchais à représenter un quartier qui peu à peu se dissout et se vide, perd ses habitants comme il perdrait un visage. Ce visage c'est celui d'Oda, la grand-mère de Rafaël, qui dès le début est vouée à disparaître.

Je parlerai dans ce mémoire des différents procédés que j'ai utilisé pour figurer l'absence dans ce quartier notamment quand ceux-ci se rapprochent de ceux employés dans les films que j'analyse.

Ce mémoire n'est pas exhaustif quant au sujet traité et il existe d'autres figures de l'absence qui ne sont pas citées. Il est basé sur celles que j'ai rencontré dans les films qui m'ont marqué ces dernières années et au cours de mes recherches de mémoire.

« D’abord, il y a l’absence.

Il est coutumier de penser le cinéma en termes d’effets de présence, d’impression de réalité devant le spectacle offert.

Le cinéma trouverait là sa marque distinctive, l’opposant à tous les autres arts. Dans cette coutume, il faut inclure aussi que le cinéma narratif serait celui de la transparence, celui qui bien sûr se fait oublier en tant que langage et discours pour procurer le sentiment rassasiant d’un accès direct à l’histoire, aux événements, aux objets et aux personnages, mais aussi celui qui serait réaliste et présenterait l’espace dans sa consistance, comme nous le percevons, à très peu, dans la vie quotidienne. Dans ces conditions, le rôle du cinéma narratif classique serait de leurrer son spectateur en lui faisant prendre l’image pour le réel, le fictif pour le possible. Nombre de réflexions sur le cinéma, y compris actuelles, se sont fondées là dessus. Je suis pour ma part, frappé du contraire. Au cinéma, du côté de l’histoire racontée, je suis frappée par l’importance des disparitions, des évanouissements, des apparitions, et des distances instaurées.

Du côté du dispositif, du peu de réalité de l’image cinématographique et de ses « incohérences », comme du plaisir que je prends, justement à cela, un spectateur désirant, tendu vers quelque chose qui n’est pas là, fuit, se dérobe ou est escamoté, un spectateur conscient de l’infranchissable écart entre la salle où il est et la scène où se déroule l’histoire. Mitry : « *L’image n’apparaît pas comme « objet » mais comme « absence de réalité »*. Bazin la présence-absence du représenté. Metz : le signifiant imaginaire »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Les figures de l’absence*, Marc Vernet, p.5

## I – S’attacher à l’image pour vaincre la mort : l’image comme substitut

### 1 – L’image – souvenir

#### (a) *Le massacre de Khavaran – l’image comme substitut du deuil*

Aux prémices de ma réflexion sur le lien entre l’image et la mort, une conférence qui se tenait au BAL dans le cadre d’une exposition sur la révolution iranienne. La conférence s’intitulait *Absent.e.s et Survivant.e.s: documenter l’effacement*<sup>2</sup>.

L’une des intervenantes, l’« artiste-chercheuse » iranienne Bahar Madjzadeh évoquait un quartier du sud-est de Téhéran, nommé Khavaran, une terre sèche que le gouvernement interdisait d’aménager, et qui a servi dans les années 80 à enterrer les activistes de gauche et opposants politiques éliminés par l’état.

Elle explique que pendant des décennies la plupart des Iraniens n’ont pas osé en parler. En effet, il y avait en Iran un gouvernement de la société par la mort ce qui eut pour effet d’annihiler tout désir de protestation. Bien que réduits au silence, les proches des victimes se rendirent à Khavaran pour y photographier les portraits des disparus préalablement disposés sur le sol aride.

Bahar Madjzadeh nous explique que cela fait trente ans que des familles viennent photographier le sol et constituer ces portraits.

Sur ces photos on peut souvent voir l’ombre du photographe qui se dessine sur le sol, une manière chez ces personnes de constituer un souvenir de leurs proches avec eux.

Bahar Madjzadeh nous explique que l’image est pour eux un substitut à la personne manquante. Elle y voit le « passé bloqué dans le présent », un passé que les personnes font ressurgir par la photographie.

Ces images sont des photographies « volées », prises avec des smartphones, la zone de Khavaran étant surveillée par des militaires qui interdisent de photographier quoi que ce soit. La stratégie de ce gouvernement a été de faire supprimer toute image pouvant témoigner de ce charnier et d’interdire que des nouvelles en soient produites, afin qu’aucune preuve ne puisse l’accabler.

---

<sup>2</sup> Conférence tenue au sein de l’exposition « **Hannah Dharabi, la révolution par les livres Iran 1979– 1983** » – intervenants : Emmanuel Alloa, Karima Lazali et Bahar Madjzadeh

Cela lui a permis d'appuyer sa propagande au sein de la population. Cette conférence nous montre que la photographie est à la fois une preuve et un souvenir pour les survivants. Bahar Madjzadeh parle de la photographie comme d'un « art de la trace ». Cette idée nous la retrouvons chez André Bazin.

*(b) les arts plastiques comme moyen de lutte contre le temps*

Dans son article « Ontologie de l'image photographique » André Bazin convoque ce besoin de traces comme fondement des arts plastiques. Il explique que ceux-ci se sont établis en réponse à un besoin de lutter contre le temps en l'exorcisant. La première oeuvre humaine à satisfaire ce besoin psychologique est la momie au temps des Egyptiens. La momification est exécutée pour substituer au mort: par l'intermédiaire de l'embaumement elle permet de remédier à la finitude d'un corps. C'est le premier moyen de « défense contre le temps »<sup>3</sup>, la mort étant la victoire de ce dernier.

Ainsi selon Bazin, l'art serait d'abord apparu en réaction au besoin de constituer un souvenir, une mémoire et de « sauver un corps d'une seconde mort spirituelle »<sup>4</sup> après une première mort physique. L'histoire de l'art est d'abord psychologique avant d'être esthétique. Bazin dit que le premier besoin de l'art est un « besoin de ressemblance »<sup>5</sup>: en disant ceci il nous dit que l'objet premier de l'art est de rendre présent une chose absente.

Ce besoin a pendant longtemps cantonné l'art et notamment la peinture à une approche réaliste, à une recherche de la reproduction parfaite. L'arrivée de la photographie va libérer les arts plastiques de cette recherche de réalisme.

---

<sup>3</sup> *Ontologie de l'image photographique*, André Bazin – p.9

<sup>4</sup> *Ontologie de l'image photographique*, André Bazin– p.10

<sup>5</sup> *Ontologie de l'image photographique*, André Bazin– p.10

Ce qui m'intéresse n'est pas tant le réalisme ou non de la photographie mais la puissance de crédibilité que détient l'image.

Lors d'une interview récente<sup>6</sup> sur France Culture à l'occasion de la sortie de son dernier film *Être vivant et le savoir* (2019), Alain Cavalier nous parlait de sa volonté de filmer sa scénariste Emmanuèle Bernheim, après qu'elle ait appris être victime d'un cancer :

« Je l'ai filmé jusqu'au moment où je croyais qu'elle s'en sortirait et que le film vivrait »

« Je voulais conserver d'elle quelque chose de fort et de vivant et c'est comme ça que je survis à sa disparition »

Alain Cavalier nous indique ainsi que l'image permet de s'attacher à une personne dans un temps donné, de garder un souvenir dans un aspect privilégié.

Comme le dit André Bazin dans son essai: « La photographie a un pouvoir irrationnel d'emporter notre croyance ». <sup>7</sup>

Cette capacité qu'a l'image à convaincre me semble permettre la tension entre corps présent et corps absent. Ce que permet le cinéma, le fait qu'une personne ou une chose puisse sembler se tenir là devant nous, en chair et en mouvement bien que derrière un écran, va permettre de jouer avec des effets de sa présence sans pour autant qu'elle soit réellement visible à l'écran.

Ce souvenir que permet de constituer la photographie dont parle Bazin est celui que recherchent les proches des victimes de Khavaran par leurs portraits. Je peine à retrouver les images des disparus de Khavaran que j'avais vu à la conférence, sûrement parce qu'elles n'ont jamais été exposées et sont destinées à une faible diffusion. Je parviens cependant à en recueillir une (*Figure 3–double page suivante*).

---

<sup>6</sup> *Le requiem d'Alain Cavalier*, émission de La grande table de la culture du 5 juin 2019

<sup>7</sup> *Ontologie de l'image photographique*– p.14

Je retrouve des images similaires dans le film de Patricio Gùzman, *Nostalgie de la lumière* (2010). Cette fois-ci les photographies représentent des disparus du régime d'Augusto Pinochet (*Figure 4*), qui réalisa un coup d'état en 1973 et mit fin à la progression démocratique et progressiste qui s'opérait sous le gouvernement précédent mené par Allende.

Lors de ce coup d'état, la constitution est abolie et tout opposant au pouvoir est enlevé, torturé ou exécuté. Les exilés sont estimés entre 200 000 et 1 million entre 1973 et 1989.

Vers la fin du film une suite de plans nous dévoile des portraits gravés sur un mur de carrelages (*Figure 5*). Sur ces portraits se dessinent des ombres: celles des arbres agités par le vent. Ces ombres ne font qu'accentuer les tâches et marques déjà présentes sur les images et nous montrent l'effet du vieillissement et du temps. Ces photographies sont menacées par le temps, le risque d'oubli.

En effet dans le cas de *Nostalgie de la lumière* la photographie ne suffit plus aux proches des disparus.

Les femmes chiliennes ont vu les corps de leurs proches disparaître sans explications. N'acceptant pas la privation de deuil dont elles ont été victimes, elles continuent à chercher les corps. Il y a l'idée forte que la conscience de la mort se fait par la vision.

Lorsqu'on demande à Alain Cavalier de s'exprimer sur son rapport avec les morts et notamment celui qu'il entretient avec Irène, sa femme décédée depuis 40 ans<sup>8</sup> :

« C'était un cas très particulier de persistance sentimentale, elle était morte depuis 40 ans et pourtant je la voyais tout le temps, je lui parlais, elle entraînait dans la pièce (...) on m'avait demandé à l'hôpital de la mettre en bière et comme je n'avais pas envie de la voir morte j'avais envoyé mon frère. Et ne l'ayant pas vu morte, elle est restée vivante pendant des années et des années ».

Alain Cavalier nous parle de la nécessité de visualiser la mort, le corps mort pour prendre conscience que sa femme n'est plus avec lui. En refusant de voir le corps il est parvenu à tromper sa conscience qui passe par la vue.

---

<sup>8</sup> *Le requiem d'Alain Cavalier*, émission de La grande table de la culture du 5 juin 2019

*Figure 3 : Khavaran – photographie d'un disparu posée au sol*



*Figure 4 : Nostalgie de la lumière, 2010, Patricio Gùzman– Photographie des disparus chiliens*



*Figure 5: Nostalgie de la lumière, 2010, Patricio Gùzman– Portraits de disparus sur du carrelage*



Mais à l'inverse d'Alain Cavalier, les femmes chiliennes désirent voir les corps, seule trace qui attesterait réellement de la mort de ces derniers. Elles recherchent également le lieu inconnu où sont présents ces corps que le gouvernement a reconnu comme « disparus ». Ce besoin de situer les corps géographiquement est aussi un besoin de comprendre l'histoire, la manière dont ces morts se sont déroulées.

*(c) le cas de Nostalgie de la lumière : quand la photographie ne suffit pas*

Patricio Gùzman va proposer une résolution au conflit interne de ces femmes, conflit avec leur histoire personnelle. Le film de Patricio Gùzman s'intéresse à l'intime dans le politique. Il propose un « documentaire poétique » qui a pour vocation de trouver une solution visuelle, un apaisement à ce désordre intérieur que crée l'absence chez ses femmes qui cherchent des corps enfouis.

Le film propose une mise en parallèle entre des chercheurs en astronomie et ces femmes.

Comme l'explique l'historien du film Lautaro Nùñez, dans ce désert « les différentes couches de l'histoire chilienne s'y superposent – les civilisations précolombiennes ou la dictature de Pinochet ». C'est en effet dans ce désert que les archéologues et historiens recherchent des traces de leur histoire proche, le désert ayant été un lieu de travail (les anciennes mines) comme un lieu de déportation.

Ce travail des historiens est également celui des femmes qui cherchent leurs proches à partir des rares indices qu'elles ont de la localisation des corps déportés.

Durant le gouvernement Allende on découvre que le désert d'Atacama est propice à l'observation des étoiles. Il y a l'idée d'un lieu qui serait un livre d'histoire, un lieu qui détient un secret.

Les femmes chercheuses sont rapprochées des astronomes tout d'abord par le lieu de leur quête mais aussi par l'étude de la mémoire, grâce aux astres pour les uns, à leur histoire proche pour les autres, afin de mieux vivre et comprendre le présent.

Comment le cinéaste parvient-il à restituer une image qui n'en est plus une ?

## 2 – créer des images pour reconstituer un passé perdu et incertain

### (a) *Filmer les traces*

Là où beaucoup de cinéastes utilisent les images d'archives pour invoquer des images passées, Patricio Gùzman, lui, filme les traces, les vestiges et tente de les animer en leur donnant un sens par le récit de leur histoire en voix-off.

Le cinéaste réalise quinze plans fixes tournés en intérieur et filmés à hauteur d'enfant. Ces plans nous présentent des objets anciens issus d'un univers domestique traditionnel (*Figure 6-1*): assiette en porcelaine, vieille radio, bocaux d'oranges confites sur une cuisinière .... Ces natures mortes, bien que dépourvues de présence humaine, ne sont pas privées de vie et de mouvement : la présence de la lumière, qui traverse les feuilles d'arbres agitées par le vent, anime les espaces.

Les cadres sont serrés et leur équilibre est presque symétrique. Face à la voix du réalisateur qui parle de son enfance heureuse mais aussi d'un enfermement dans ce qu'il explique être « un havre de paix où il ne se passait jamais rien », on voit à la fois la présentation d'un temps heureux mais aussi d'une inertie politique.

Dans ce même intérieur, le cinéaste parle d'une bascule politique : l'élection de Salvador Allende à la tête d'un pays qui sort de sa léthargie. Dans les plans qui suivent ces paroles (*Figure 6-2*) l'environnement est transformé par la lumière : l'obscurité a pris le pas sur la clarté, la poussière brouille la vision et le vent est incontrôlable. L'ombre dissimule certains éléments, crée une incertitude quand à la nature des objets, déstabilisant notre sentiment vis-à-vis de cet espace autrefois chaleureux bien que signe d'enfermement. La poussière ajoute à cette invisibilité et à cette sensation de confusion. Cette vision d'un apparent chaos, le cinéaste la relie aux changements politiques et à la propulsion du pays au coeur du monde. Ce réveil du politique permet l'arrivée de l'astronomie dans le pays, si chère aux yeux de Patricio Gùzman. Il décrit cette période politique comme heureuse bien qu'incertaine avant l'arrivée de Pinochet au pouvoir.

*Figure 6 : Nostalgie de la lumière*

1– natures mortes à hauteur d'enfants



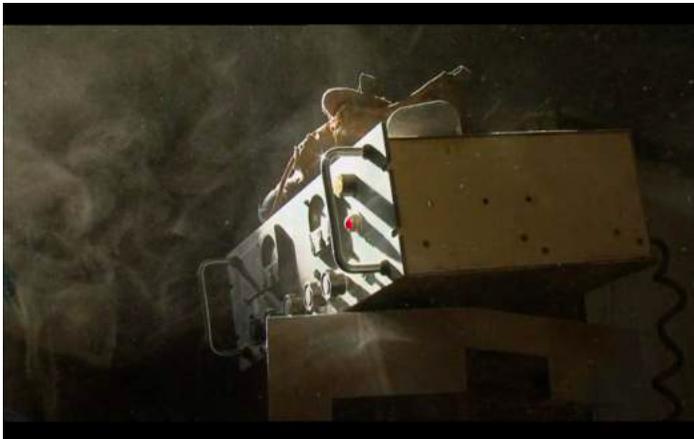
me rappellent ce moment où l'on croit  
qu'on cesse d'être un enfant.



isolé du monde.



*2- la lumière fait place à l'obscurité*



(b) *Filmer les traces : sur mon TFE*

A la fin de mon film, les tours d'immeubles se sont vidées: il ne reste plus aucun voisin. Après avoir fait des plans de la résidence déserte du point de vue de Rafaël en haut du 20<sup>e</sup> étage , je filme des parties de la résidence isolées avec des objets abandonnés, déjà présents ou installés par mes soins. Il était important que ces plans soient traversés par les rayons du soleil, en m'inspirant des photographies de *Nostalgie de la lumière*, menacées par le vieillissement et l'oubli sous la présence à la fois brûlante et occultante du soleil et de ses ombres dures; je pense également aux photographies d'Eugène Atget, où le passage d'un humain est suggéré par les objets associés à la circulation de la lumière.

Le choix de la pellicule a été déterminant pour ces passages que je voulais photographiques: je choisis de faire des plans fixes ou le seul mouvement perceptible est celui des feuilles agitées par le vent. Comme une image en mouvement en passe de se figer, de se transformer en photographie, en un souvenir.

Pour préparer ce passage du mouvement à la fixité j'ai également instauré une distance progressive par les focales que j'utilisais au cours du film: entre le 50 et le 40 mm au début du film j'alternais entre le 40, le 32 ou le 24 mm vers la fin. Je souhaitais augmenter la distance de manière progressive par rapport au personnage principal et par là son éloignement à la résidence qui lui échappe peu à peu. Ce choix que je fais en préparation n'a pas été respecté de manière systématique sur le tournage où j'ai tourné les plans selon mon ressenti.

Au moment où j'écris ce mémoire je n'ai pas encore étalonné mon film, mais je pense effectuer une dé-saturation pour la séquence finale qui montre ces traces. Mon objectif est d'illustrer un paysage désincarné. Je développe mon choix du 16 mm dans la dernière partie de ce mémoire.

Dans mon film les images de traces marquent la fin d'un quartier, la fin d'une vie. Dans le film de Patricio Gùzman, le fait de filmer les traces a pour vocation un renouvellement du regard par une métaphore visuelle. Je développerai cet enjeu dans la partie qui suit.

(c) *L'image comme métaphore*

Après une première partie historique, Patricio Gùzman poursuit son analogie entre les recherches astrales et humaines. Le réalisateur, dans le dossier CNC de *Nostalgie de la lumière* explique que le point central de son film était « ces femmes qui cherchent leurs corps ». La quête de ces femmes s'apparente à une véritable fouille archéologique dans laquelle le réalisateur va nous emporter.

Il y a l'idée qu'en cherchant le corps d'un autre, ces femmes recherchent le leur, elles cherchent à redevenir entières. Sans images de leurs proches morts, elles ne peuvent faire un deuil qui leur a été refusé.

Comment faire en sorte que les images redeviennent entières ?

L'analogie entre ces femmes qui cherchent des corps et les astronomes se fait tout d'abord par la position des corps des différents protagonistes au sein du cadre. Les yeux tournés vers le sol sec du désert d'Atacama, la tête penchée et le dos courbé de ces femmes font écho aux astronomes et à leurs télescopes, tournés vers le ciel étoilé – (*Figure 7-1*).

Ces derniers sont cadrés dans des plans plus serrés et en contre plongée: l'inclinaison de la caméra suit la direction de leur regard. Le fait que les astronomes observent les étoiles la nuit et sans lumière les transforment en silhouette devant leur télescope: il y a l'idée de s'effacer un temps devant l'observation des étoiles.

Les femmes quand à elles sont cadrées en plan très large pendant leurs recherches. On a une impression d'immensité et de quête impossible à achever (*Figure 7-2*).

Qu'il s'agisse de ces femmes ou des astronomes, chacun est penché vers un espace immense et passé dans lequel on tente de retrouver des corps, célestes pour les uns, humains pour les autres. Absence d'histoire, absence de mémoire et tentative de comprendre; pour les uns l'origine de l'homme, une histoire personnelle à échelle humaine, pour les autres.

*Figure 7 : Nostalgie de la lumière*

*Deux situations mises en parallèle par un cadre contrasté :*

*1– D'un côté les scientifiques qui étudient les astres, le regard tourné vers le ciel*



*2– De l'autre côté ces femmes au dos courbé vers le sol, qui cherchent leurs proches*



Sur la capture d'écran des femmes cherchant des corps, la ligne d'horizon sépare en deux le cadre: ces femmes au corps penché semblent sous terre, comme les corps qu'elles cherchent. Cette image de corps comme « enfouis » bien que vivant nous renvoie l'idée que tant que la quête de ces femmes n'aboutira pas, leur corps sera au même statut que les corps qu'elles cherchent. Ainsi elles vivent actuellement dans une demi vie.

L'analogie entre les corps a plusieurs strates: d'une part comme nous venons de le démontrer, une analogie par la position des corps dans le cadre, d'autre part une analogie par la couleur: Patricio Gùzman nous montre des corps momifiés de travailleurs morts pendant le régime de Pinochet. (*Figure 8-1*)

La couleur de ces corps est très proche de celle du sable. Il y a l'idée de fusion entre ces différentes matières : tissu humain, os, et sable. Ces corps morts, tissent des couches de sédimentation supplémentaires au sol. Ils s'inscrivent dans le paysage et n'y sont plus étrangers. Il y a une idée de cycle et de circulation : les corps reviennent à la terre et sont « recyclés ».

Les cadres dans lesquels Patricio Gùzman donne à voir des cimetières de croix à ciel ouvert, semblent séparés entre ciel et terre (*Figure 8-2*).

Ces cadres mis en parallèle de ceux du désert vide nous donnent le sentiment que les morts sont partout, parfois reconnus et enterrés, parfois ensevelis et soumis au hasard. Les fleurs qui apparaissent sur l'une des croix nous font ressentir par contraste coloré la désincarnation et la dénaturation du reste du cimetière et du sol non fertile. Cette image nous donne le sentiment que quand le corps revient à la terre, il perd sa pigmentation et se transforme en une matière universelle qui va lui permettre d'être renouvelé.

En plus de l'analogie par la couleur il y a une analogie par la forme.

*Figure 8– Nostalgie de la lumière*

1– La couleur – les corps enfouis se fondent dans le sol



2– Cimetières de croix



le désert chilien est un océan  
de minéraux ensevelis.



Le cadrage des corps est similaire à celui des montagnes qui entourent le désert Atacama : les corps ensevelis dessinent alors des monts (*Figure 9-1*).

Ce même procédé est repris pour le cadrage d'un crâne (*Figure 9-2*). Le mouvement de « tilt » haut puis bas démarre par une forme arrondie indéterminée. Lorsque le mouvement s'opère, la caméra découvre les yeux d'un crâne en très gros plan.

Ce crâne est filmé sur fond noir, noir qui nous rappelle les images des astres au début du film. Cette manière de créer des correspondances entre plusieurs plans à travers un film est décrite par Vincent Amiel dans son livre *Esthétique du montage*<sup>9</sup>.

L'auteur nous parle du montage par correspondances. Ce type de montage donne « un monde à percevoir » en assemblant des plans par « connexions aléatoires », « par écho » et de manière discontinue »<sup>10</sup>. Ce type de montage va permettre entre autre de rapprocher des plans aux similarités formelles (comme dans le film de Patricio Guzmán le crâne et les astres) et de les faire interagir.

Cette suite de cadrages, sur des corps puis sur des astres, alternant larges et serrés entraîne une perte de repères.

Cette vision nous donne la sensation que les corps des morts sont partout au sol dans ce désert, qu'ils en sont la matière première.

Cette désorientation est liée aux nombreux passages du macroscopique au microscopique mais aussi à la variété des supports et des manières de filmer du cinéaste. Les femmes qui cherchent des corps sont cadrées de manière très graphique et équilibrée. L'archéologue Lautaro Nùnez, lui, est filmé en caméra épaule. Il est l'histoire en mouvement.

Entre ces images s'intercalent celles des camps de concentration du régime. Ces espaces nous frappent par leur apparent calme et leur présence. La voix-off du cinéaste en restitue la violence, à présent invisible. Par ces différentes manières de filmer Patricio Guzmán nous parle de la progression de la mémoire chez chacun des personnages.

---

<sup>9</sup> *Esthétique du montage*, Vincent Amiel, Nathan université– 2001

<sup>10</sup> *Esthétique du montage*, Vincent Amiel, Nathan université– 2001

**Figure 9** – *Nostalgie de la lumière*

*1–Similitude de cadrage entre les monts de l'Altacama et les corps ensevelis sous le sable*



*2– – « Tilt » sur un crâne*



(d)– *foudu enchainé et surimpression dans le film*

La perte de repères dans le film a pour vocation de rapprocher l'homme et le cosmos.

Ce rapprochement est amorcé dès le début du film avec la présentation des images de l'enfance du cinéaste par un foudu « au flou » ( *Figure 10–1*). Ce foudu est une introduction à l'aller-retour que le cinéaste opère tout au long du film, et qui se destine à créer un échange entre les éléments terrestres et célestes.

Un foudu enchainé vient rapprocher un crâne de momie de la voie lactée. Ce rapprochement est intéressant car la momie, image de la mort nous met à distance, tandis que la voie lactée avec son mouvement de spirale et ses couleurs nous attire, elle est envoutante. Cette image crée une attraction–répulsion entre l'image de la peur, le visage de la mort, et celle de l'apaisement que procure la visualisation de la voie lactée, tourbillon qui s'apparente à l'infini ( *Figure 10–2*).

La perte de repères de Patricio Gùzman ainsi que sa série de métaphores et d'analogies a pour but une réflexion sur la place de l'homme dans l'univers. Il y a l'idée que nous appartenons à un tout, que tout est relié.

Le rapprochement qu'opère le cinéaste entre l'astronomie et la société a une vocation qui est traduite par le personnage de Valentina Rodriguez, astrophysicienne et fille de détenus disparus.

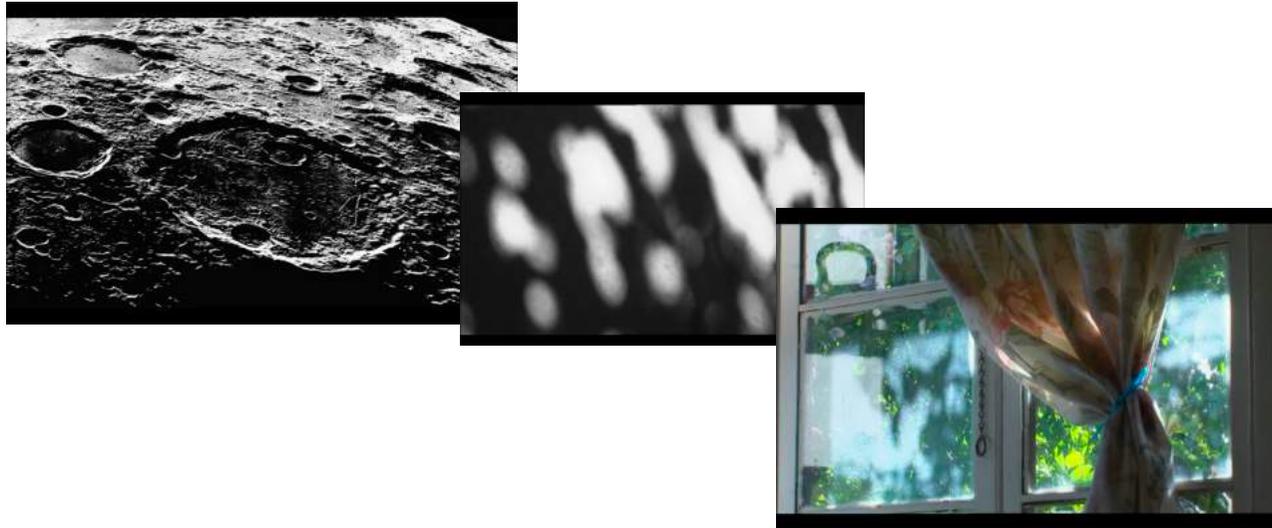
Celle-ci a découvert l'astronomie enfant grâce à son grand-père qui l'a élevé. Elle explique que l'astronomie lui a permis de donner « une autre dimension à l'absence et à la douleur »<sup>11</sup>, et que cela lui a donné l'impression « que l'on fait parti d'un cycle, d'une énergie ». Cette idée est rassurante car elle donne le sentiment que les choses ne finissent jamais vraiment.

---

<sup>11</sup> témoignage de Valentina Rodriguez dans *Nostalgie de la lumière*, Patricio Gùzman

**Figure 10**– *Nostalgie de la lumière*

*1 – rapprochement par un fondu « au flou » entre les ombres de la lune et celle de la terre*



*2– rapprochement entre un crâne et la voie lactée*



Le film de Patricio Gùzman a pour vocation de substituer à une image manquante, celle du disparu, mais sans passer par la représentation de celui-ci. Il propose de figurer l'absence en la déplaçant : en plus de filmer les traces des disparus, qui appartiennent à un passé proche, il filme les « traces » des astres, qui appartiennent à un passé lointain. Par ce déplacement il propose une image d'un monde qui bien qu'inaccessible fait parti de notre univers et s'inscrit dans la même dimension que nous. Par une suite d'analogies rapprochant monde céleste et monde terrestre il désigne une interaction entre les deux mondes et une ressemblance. Ce rapprochement permet d'inscrire l'humanité dans une dimension plus ample, qui dépasse le temps d'une vie humaine et qui a pour vocation de donner une continuité au corps du disparu.

A la fin du film, le fondu enchaîné fait place à la surimpression. Les femmes du désert sont invitées à regarder les étoiles et par là à changer leur regard de direction (*Figure 11*).

Apparaît une poussière d'étoiles qui se superpose aux personnages et qui permet un mélange de deux espaces. Ces poussières d'étoiles qui traversent le cadre rappellent les milliers d'êtres humains qui ont parcouru la terre et qui sont en quelque sorte toujours présents.

Je contacte Eric Salleron, étalonneur et réalisateur d'effets spéciaux sur le film. Il m'explique que bien que le film ait été tourné en pellicule, cet effet à été réalisé en post-production numérique. Patricio Gùzman ne l'avait pas prémédité, la chef opératrice avait filmé de la poussière entre deux portes pour la séquence où le réalisateur parle de son enfance au début du film . Le réalisateur voulait voir réapparaître cette poussière à la fin du film et ils ont trouvé l'astuce de le sur-imprimer sur les plans des femmes qui regardent à travers des télescopes.

Cet effet réalisé par une incrustation en luminance a été possible car la poussière avait été tournée sur fond noir. Eric Salleron, à l'étalonnage, a cherché à recoloriser et à faire briller ces points de poussières pour les faire ressembler à de la poussière d'étoiles.

La surimpression permet de faire cohabiter deux espaces et/ou deux temps. Celle-ci est une des autres figures permettant de rendre présente un sujet absent au cinéma.

*Figure 11– Nostalgie de la lumière – mélange des espaces: la surimpression*



### 3 – La surimpression: représenter plus pour pallier à une image impossible

(a) *qu'est-ce qu'une surimpression ?*

La surimpression est définie comme le fait d'impressionner deux ou plusieurs images sur le même fragment de pellicule. Le résultat de cette opération est une image double. Ce procédé permet de voir deux séquences en même temps et ainsi de rassembler deux espaces, deux temps ou même d'obtenir le dédoublement d'une même image. Comment la surimpression, cette double image qui donne « plus de représentation » qu'une image simple a-t-elle été utilisée pour figurer l'absence ?

La surimpression permet de rapprocher deux temps : un temps présent et un temps révolu. Nous voyons ce procédé à l'oeuvre dans plusieurs films d'Hitchcock par exemple dans *Lady Vanishes* (1938).

(b) *La surimpression : évoquer une personne absente - Lady vanishes*

Dans *Lady Vanishes* l'héroïne Iris retrouve dans le train une connaissance qu'elle a fait la veille : Miss Froy, une vieille dame britannique. Au cours du voyage Miss Froy disparaît mystérieusement. Iris se met à la chercher partout dans le train mais personne ne semble l'avoir vu. Elle retourne à sa place et commence à voir Miss Froy en surimpression, sur les visages de ceux qui partagent son carré de train. L'héroïne n'arrive pas à se défaire de cette absente à qui elle est persuadée d'avoir eu affaire quelques heures auparavant (*Figure 12-1*). La surimpression permet ici de rendre présent une personne absente et de signifier la paralysie du personnage dans ses souvenirs. Plus tôt dans le film la surimpression permettait également de rassembler passé et présent: avant de prendre le train, lorsqu'Iris dit au-revoir à ses amies restées sur le quai, sa vision se brouille sous le coup de l'émotion (*Figure 12-2*). Le plan subjectif qui suit commence sur une image de quai de gare flou qui laisse peu à peu apparaître en surimpression ses amis, avant que celles-ci se superposent sur une autre partie comme si l'image était diffractée. Le passé en boucle se mêle avec le présent. Cette image est balayée peu à peu par l'image des rails du train.

**Figure 12**– *Lady vanishes*– Alfred Hitchcock

1– *L'héroïne voit le visage de Miss Froy surimprimé aux visages des voyageurs qui l'entourent*



2– *Plus tôt dans le film la surimpression, suite au malaise du personnage, permettait de rassembler passé et présent; ceci illustre la confusion du personnage vis-à-vis de son futur proche, de ce qui l'attendait à présent*



La surimpression, en plus de rappeler l'absence d'un personnage disparu, nous permet ici de montrer l'intériorité du personnage, ses obsessions. La surimpression peut permettre de donner corps à un souvenir persistant. C'est le cas d'*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola.

*(c) Donner corps au souvenir : la surimpression dans Apocalypse Now*

Un exemple marquant de la manière dont on peut donner forme à un souvenir se situe dans la scène d'introduction d'*Apocalypse Now*. Le film s'ouvre sur un paysage de jungle traversé par des hélicoptères militaires. Peu après le paysage prend feu et un travelling latéral le parcourt de gauche à droite, puis de droite à gauche, tandis que le gros plan d'un visage filmé en plan zénithal apparaît en surimpression sur l'image de fond (*Figure 13*).

Sur ce visage on peut lire un air pensif; le regard du personnage est tourné vers le plafond, dans ce cas précis vers la caméra.

Ces images de paysages en feu sous les coups de la guerre, ajoutées au morceau « The end » des Doors nous évoquent la fin d'un monde.

La surimpression d'un visage nous suggère que cette vision est intérieure, une idée qui est entrain de grandir dans son esprit.

Mais cette superposition d'images est organisée selon une hiérarchie : l'image du paysage domine celle du visage. Cette séquence est celle d'une remémoration traumatique, un passé trop présent qui envahit le personnage.

Cette sensation d'envahissement est également permise par l'abandon des proportions entre figures et paysages.

*Figure 13 – La surimpression comme abandon des proportions entre visage et paysage – Apocalypse Now, 1979 F.F Coppola*



Dans son ouvrage *Les Figures de l'absence*, Marc Vernet nous explique que la surimpression a pour particularité de pouvoir rassembler deux espaces qui ont chacun leur propre système perspectif.

« La surimpression, par la superposition de deux images perspectives, les écrase toutes les deux pour les réduire à une bidimensionalité unique »<sup>12</sup>

Paradoxalement « plus de représentation (deux ou plusieurs espaces dans un même cadre) donne moins de représentation »<sup>13</sup> comme il y a une suppression de la profondeur. Le second écart que provoque la surimpression outre la perspective est « l'abandon des proportions entre figures et paysage au sein d'un même cadre »<sup>14</sup> ainsi qu'un possible inversement de hiérarchisation entre deux images. Dans *Apocalypse Now* les images du passé, celles du souvenir dominent celles du présent.

Le long plan en surimpression laisse place à un champ contre-champ: sur le champ on peut voir l'homme allongé qui ferme et ré-ouvre les yeux pour repasser de son imaginaire à la réalité, tandis que le contre-champ nous dévoile un ventilateur dont le son des pâles est issu par un fondu, de celui des hélices des hélicoptères qui tournaient auparavant. On comprend que ces images ont été rappelées par ce ventilateur et que le souvenir est un souvenir traumatique. Cet élément est rappel métaphorique des événements qu'a rencontré le personnage, rappel d'un monde absent qui appartient au passé et qui ressurgit dans un moment inapproprié suite à événement sonore.

La surimpression en plus de permettre de faire coexister un monde passé et un monde présent, peut également permettre de faire coexister deux univers : l'un appartenant au transcendant et l'autre à l'immanent. C'est le cas du film *Les ailes du désir* de Wim Wenders.

---

<sup>12</sup> *Figures de l'absence*, Marc Vernet– p.61

<sup>13</sup> *Les figures de l'absence*, Marc Vernet – P.63

<sup>14</sup> *Idem*

(d) *Faire exister un univers invisible - Les ailes du désir*

Dans *Les ailes du désir*, un ange brûle d'envie de faire partie du monde des vivants. Séduit par une trapéziste il va la suivre dans sa caravane après la représentation à laquelle il assiste.

Celle-ci s'endort et on voit l'aile de l'ange en surimpression balayer son visage. Après cela, on retrouve son image « surimprimée » dans le ciel (*Figure 14-1*). La particularité de cette surimpression ne tient pas tant à l'écrasement de la perspective, le ciel ayant peu de repères pour dessiner une perspective mais dans la position céleste qu'occupe le personnage. La surimpression permet de créer un échange entre les espaces: quand depuis le début du film les anges s'inscrivaient dans l'espace des humains, à présent c'est un être humain qui investit le monde des cieux. Il y a également un échange temporel entre immanent et transcendant: une vie terrestre rejoint un temps qu'on ne peut appréhender, un temps impossible. Cette liaison entre les deux mondes est reprise par un plan des deux mains s'unissant, impressionnées sur fond de ciel (*Figure 14-2*): pour la première fois dans le film il peut y avoir un rapport tactile entre l'ange et la trapéziste, par l'intermédiaire du rêve. La réunion de ces deux images, et par là de ces deux espaces et temps impossibles à réunir, permet de donner forme à un troisième temps. Cette vision donne une autre dimension à nos rêves : ici le rêve de cette femme n'est pas simplement le fruit de ses fantasmes, il est induit, provoqué par un agent extérieur.

Cette troisième image est également utilisée dans *L'atalante* (1934) de Jean Vigo au moment où les deux amants à distance se manquent. L'absence et le manque que ressentent l'un et l'autre vont être traduits par une suite de fondus enchaînés qui rapprochent les corps et leurs mouvements. La caméra les cadre de manière similaire si bien que lorsqu'un plan de l'un apparaît, l'autre disparaît. Cela crée une interaction entre les deux et une fusion malgré la distance.

**Figure 14** - La surimpression comme moyen de faire exister un monde invisible - *Les ailes du désir*, 1987, Wim Wenders

1- permettre l'interaction entre le visible et l'invisible : le monde humain et le monde des anges



2- Le monde céleste et le monde terrestre se rencontrent par le toucher



Dans *Les Ailes du désir*, pour figurer ce troisième temps la surimpression va être utilisée en jouant sur des degrés de représentation. On peut grâce à elle organiser l'image selon des degrés de présence en jouant notamment sur l'opacité de l'image surimprimée.

En physique, l'opacité d'un corps est sa capacité à s'opposer au passage de la lumière. Jouer sur l'opacité d'une image surimprimée permet de la voir disparaître pour voir progressivement apparaître celle d'en dessous.

C'est le procédé utilisé dans *Les ailes du désir* pour nous montrer un rassemblement impossible entre le monde des anges et le monde des humains, entre l'invisible et le visible.

Au début du film les anges se déplacent librement dans le monde terrestre sous une apparence humaine du point de vue où nous nous trouvons. Ce qui les sépare des êtres humains est leur mouvement extrêmement fluide, investis par les travellings rectilignes longeant les rayons de la bibliothèque et représentant leur déambulation à travers celle-ci.

Si dès le début du film, les anges ont une apparence humaine, on comprend assez vite qu'ils sont invisibles, que lorsque nous sommes avec eux c'est parce que nous sommes dans leur point de vue. Ce point de vue nous est confirmé lorsque nous rencontrons un point de vue extérieur, qui n'est ni celui d'un être humain ni celui d'un ange (*Figure 15*) :

L'ange emprunte un stylo à un lecteur de la bibliothèque. Sa main apparaît dans un cadre, pour la première fois en surimpression et avec une opacité de moitié celle de l'image en fond. Le stylo se dédouble en surimpression tandis que l'original reste posé.

Ce plan illustre la position des anges, qui vivent dans un monde de l'entre-deux, un monde immatériel.

Ce type de surimpressions est différent de celui d'*Apocalypse Now* dans le fait qu'elle respecte la perspective du plan. Dans ce cas la surimpression n'imbibe pas le champ. C'est également le fait qu'ils s'inscrivent dans la même perspective qui permet de rendre les deux corps si proches. Cette surimpression sans écart de perspective permet de rendre un effet magique. C'est celle qu'utilisait Méliès pour ses trucages.

*Figure 15* - La surimpression permet de manifester l'invisibilité en jouant sur des degrés d'opacité



(e)– *Histoire et technique de la surimpression*

Méliès est reconnu comme "le père des effets spéciaux"<sup>15</sup> en France et il partage ce statut à l'international avec d'autres inventeurs notamment Georges Albert Smith aux Etats Unis.

L' « arrêt de la caméra » est au fondement de tous ses trucages qu'il réalise sur le négatif original: celle– ci consiste en l'arrêt de défilement de la caméra, et lui permet de déplacer des objets au sein du plan. À la reprise de l'impression, les objets se transforment sous un effet de substitution. La surimpression ou « double exposition » quand à elle, demande de rembobiner le film dans la caméra pour l'impressionner une seconde fois. Elle lui permet de réaliser plusieurs de ses oeuvres, dès 1898, comme *Un homme de têtes*.

Dans ce film d'1 minute Méliès, entouré de deux tables, retire sa tête et la pose sur une des tables. La tête aussitôt posée, s'anime. Il retire une deuxième puis une troisième tête avant de s'asseoir avec un instrument à cordes. Les deux têtes se mettent à chanter et agacé, Méliès se lève et écrase les têtes à coups de guitare. (*Figure 16*)

Pour réaliser cet effet Méliès a fait quatre impressions différentes de la pellicule: une première fois lui seul au milieu des tables, et les suivantes en rembobinant à chaque fois la pellicule du nombre de coups de manivelle nécessaires et en rejouant une des têtes.

*Figure 16: L'homme de têtes, 1898 - premières surimpressions chez Méliès*



<sup>15</sup> *Les effets spéciaux au cinéma* – p.10

Afin de gérer l'exposition multiple, pour que la pellicule soit équitablement exposée au cours des surimpressions entre l'exposition du fond et des têtes, Méliès tourne ses scènes sur fond noir. Il n'a donc pas à se soucier de l'exposition des fonds, mais simplement de réaliser une exposition égale sur chacun des visages qu'il filme, tandis que le fond reste non impressionnée par la pellicule. Pour éviter des erreurs dues aux expositions multiples, il utilise un système de cache/contre-cache. Un cache noir recouvre la partie de l'objectif destinée à ne pas être exposée pendant une première impression. À la seconde impression on met le cache inverse.

De la même manière que Méliès et à la même époque, cette fois-ci en Grande Bretagne, Georges Albert Smith expérimente la surimpression. Il s'inspire de la photographie spirite, qu'il a aussi pratiqué en 1880.

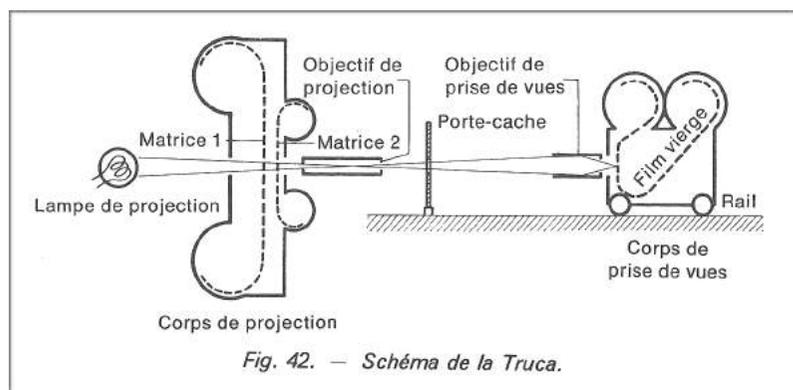
Il expérimente ce procédé sur plusieurs films. C'est le cas notamment de son film *The Corsican Brothers* qui inclue des fantômes et des scènes de visions réalisées grâce au procédé de surimpression.

Si Georges Méliès découvrit ce genre de trucages empiriquement, la science s'en est ensuite emparée. Très vite on ne réalise plus la plupart des trucages à la prise de vue directement mais par l'intermédiaire d'un appareil dit « Truca » (appareil breveté en 1929 par la maison

André Debrie) .

Cet appareil permet de re-filmer un négatif ou un positif. Il est composé d'un corps de projection ainsi que d'un corps de prise de vue qui se font face (voir schéma ci-contre)<sup>16</sup>.

L'appareil de projection peut entraîner jusqu'à deux films superposés dans une fenêtre de projection qui vont être re-filmés grâce à un appareil de prise de vue à objectif variable. Un porte-cache séparant les deux corps permet d'intercepter tout ou partie du rayon lumineux.



<sup>16</sup> Schéma de la truca – *Le cinéma et ses techniques* – Michel Wyn – p.144

Cet appareil permet de réaliser des trucages courants : l'*inversion* qui permet de faire reculer un personnage par exemple se fait en faisant défiler en sens contraire le film original du personnage et celui qui défile dans le corps caméra. Le *ralenti* s'obtient quand la pellicule se déplace deux fois plus vite dans la caméra que dans le projecteur (la caméra filme deux fois la même image)<sup>17</sup>.

Pour l'*accélééré* ces vitesses sont inversées (la caméra filme une image sur deux). Passons sur ces trucages de base pour parler de la surimpression. Avec la Truca la surimpression est réalisée en superposant deux bandes dans le corps de projection et les re-filmant grâce à l'objectif de prises de vue. On peut réaliser des fondus enchaînés à l'aide de volets (en occultant une image progressivement tandis que l'autre est dévoilée). On peut également réaliser des fondus en faisant varier la lumière de la lampe du projecteur, qui permet de faire disparaître en opacité progressivement l'image.

Ces effets peuvent être obtenus sur le plateau à la prise de vues mais « la plupart des cinéastes préfèrent traiter ces effets spéciaux dans le calme du laboratoire »<sup>18</sup>. L'emploi de cet appareil demande l'utilisation d'un positif « grain fin » de la scène à re-filmer, sinon le résultat obtenu sera très inférieur au film original, en terme de définition.

Les techniques ont beau avoir évolué rapidement depuis Méliès certains cinéastes ont tenu à conserver l'authenticité des formes de trucages comme Cocteau qui s'attache à l'aspect artisanal et tactile que les effets peuvent présenter et s'écarte des laboratoires de post-production. Le cinéaste préfère toujours « filmer le truc » que « truquer le film »<sup>19</sup>.

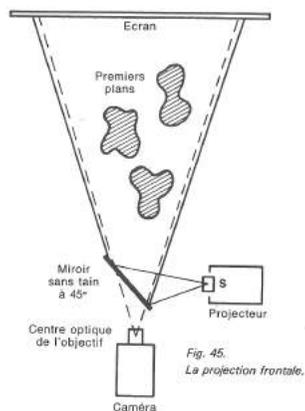
C'est un trucage sur plateau qu'il utilise pour *Le sang d'un poète* (1930) lorsque la bouche d'un visage dessinée sur une feuille de papier s'anime.

---

<sup>17</sup> *Le cinéma et ses techniques* – Michel Wyn – p.144

<sup>18</sup> *Les effets spéciaux au cinéma*, Réjane Hamus– Vallée, Caroline Renouard,

<sup>19</sup> *Idem* , p.137



Les trucages sur plateaux (appelés SFX) permettant de rassembler deux images se multiplient et sont conservées pendant plusieurs années, notamment l'effet Schüfftan, qui consiste à filmer à travers un miroir semi réfléchissant un décor en maquette situé à 90° de l'axe caméra, décor qui vient se superposer à la scène avec le comédien.

La transparence consiste en un procédé similaire, sauf que c'est un projecteur qui est situé à 180° de l'axe de la caméra et qu'un écran accueille le reflet du projecteur sur le miroir sans tain.

La projection frontale quand à elle vient palier à l'exigüité des studios: elle permet de projeter sur un écran disposée derrière la scène avec les acteurs. Un miroir sans tain est disposée devant la caméra et va réfléchir l'image qui sort du projecteur sur l'écran, image qui reproduit un décor.

L'ensemble de ces trucages a vocation à ne pas être visible pour le spectateur, ils doivent faire illusion.

La transparence a été déclinée de plusieurs manières afin de réaliser des « surimpressions en direct ».

Claude Autant-Lara l'utilise dans *Sylvie et le fantôme* (**Figure 17**), pour permettre à un fantôme d'être translucide tout en étant caché par des éléments solides du décor à l'avant-plan <sup>20</sup>. Cette effet dira Bazin donne des propriétés surnaturelles « qui sont indispensables à sa vraisemblance »<sup>21</sup> Je retrouve dans ce film une image qui me rappelle la séquence du film de Wim Wenders, *Les ailes du désir* où l'ange saisit un stylo à la bibliothèque. Ici il s'agit d'un fantôme qui saisit une étoile.

Ces techniques ont largement été simplifiées depuis l'arrivée du numérique et des VFX cependant ils restent assez stimulants à expérimenter de nos jours.

<sup>20</sup> *Les effets spéciaux au cinéma* p.128

<sup>21</sup> *Vie et mort de la surimpression*, p.30 – André Bazin

*Figure 17 : Sylvie et le fantôme*



*(f) Expérience sur mon TFE*

Dans mon film, je réalise un plan qui s'inspire de ces procédés. Mon objectif est de réunir deux espaces : le champ et le contre champ. Ce plan est visible au moment où Rafaël, le personnage principal raccroche au téléphone après avoir menti à sa grand-mère en s'inspirant du film qui passait à la télévision: il veut redonner vie à une personne du voisinage qui ne vit plus dans son appartement . Je voulais que ce plan évoque l'interaction entre les deux univers et le début de la contamination par la télévision.

Pour ce faire, j'ai utilisé un objet récupéré en brocante pourvu de 4 face vitrées avec au fond un miroir .

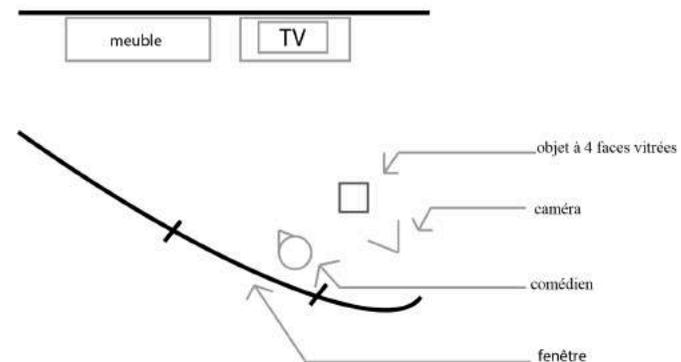
La vitre réfléchissant les rayons arrières, on y voit à la fois ce qui se situe devant la caméra ainsi que sur ses côtés. Afin de ne pas avoir de lumière parasite je place un tissu noir « borniol » à droite de la caméra pour ne pas avoir une autre réflexion.

J'expose au spotmètre pour vérifier que le mélange du ciel (en pointant le spotmètre directement sur la vitre en direct) et du mur du salon ne soit pas surexposé tout en veillant à ce l'acteur, plongé dans la pénombre, reste visible.

Je contacte Pascal Martin, professeur d'optique à Louis lumière pour comprendre le phénomène en œuvre et savoir si le miroir de l'objet à faces vitrées est intervenu dans la réflexion.

Il m'explique qu'il s'agit à priori d'un simple phénomène de réflexion vitreuse: sur la face avant de l'objet et sur celle située à 90° de l'axe de la caméra. La réflexion vitreuse réfléchit de 4% la lumière. Il ne m'était pas indispensable de vérifier que le ciel n'était pas surexposé, étant donné la faible réflexion sous laquelle il apparaissait.

*Schéma du dispositif*



Le résultat est visible en Figure 18, ci- dessous.

Ce mélange de deux images me semble être une source de créativité et un domaine que je souhaite continuer à explorer.

La surimpression peut donc permettre de figurer une personne ou un temps absent grâce à la superposition de deux images. Lorsqu'elle joue avec le mélange des perspectives, elle permet une perte de repères, notamment par un abandon des proportions entre figure et paysage, comme nous l'avons vu précédemment. Dans un autre film, *Le sud*, Fernando Solanas utilise la surimpression associée à un univers lumineux atypique pour signifier une perte de repères.

*Figure 18*



#### 4 – *Le sud*– Fernando Solanas– Visions et fantasmes du personnage

Lorsque Floréal, personnage principal d'*El sur* sort enfin de 5 années de prison, il va à la rencontre de ses anciens amis à « la Mesa de Los suenos » table où ils avaient coutume de se retrouver.

Lorsqu'il demande à son ami si celui– ci va bien, l'ami lui répond sans hésitation : « comment veux– tu que j'aie bien ? Le quartier est rempli d'absences ».

Ces absences et absents seront le leitmotiv du film de Solanas, ces hommes et ces femmes qui sont portés disparus ou exilés en Argentine pour avoir été opposés au pouvoir et qui hantent à présent le pays. Floréal parcourt la ville et croise ce qui semble être des visions, des hommes, des femmes, des enfants.

Après le récit cadre où un narrateur s'adresse à nous, nous apercevons Floréal en gros plan. Il regarde en direction de la caméra(*Figure 19-1*). Ce plan nous indique que le regard de Floréal sera le guide, tout au long de la séquence qui suit, mais aussi pour tout le reste du film.

Il parcourt du regard les rues qu'il n'a pas pu voir depuis cinq ans, comme si il sentait une présence. Des enfants apparaissent en surimpression lançant des papiers au vol tout en chantant. Quelques minutes plus tard il croise un groupe de manifestants qui de la même manière arrivent en surimpression.

Ce « mirage » en surimpression nous perturbe car on ne sait si Floréal visualise ce qu'il a manqué pendant toutes ces années ou bien si ces figures sont une vision d'un idéal qu'il n'a pas connu. (*Figure 19-2*)

Le regard devient créateur, vecteur d'imagination dans un contexte de sortie d'oppression et de privation de liberté.

D'autres visions lui parviennent. On comprend que le personnage est hanté par ces images, par ce passé absent dans son esprit et il va préférer partir en quête de celles-ci plutôt que de repartir chez lui, chercher pour comprendre, pour se réappropriier son environnement.

Nous assistons à la désorientation du personnage : il est dans un environnement qu'il ne maîtrise plus et dans lequel il a des apparitions.

*Figure 19 : Le sud - La surimpression comme apparition fantasmée*

1-



2-



3-



Ce sentiment de désorientation est également liée au fait que Floréal évolue dans un univers lumineux atypique (*Figure 19-3, page précédente*) : Dès les premiers plans nous nous retrouvons dans des ruelles, sombres, bleutées et avec des volutes de fumées qui traversent les rues. Nous ne savons pas si nous sommes dans un univers onirique ou cauchemardesque à ce moment du film, qui dans ses autres aspects ressemble à un drame social ou drame historique.

On est portés, absents de nos repères habituels vers une issue que l'on ne connaît pas d'avance. Je me demande en regardant ce début de film: à quel moment s'est-il établi qu'une comédie serait forcément éclairée avec une lumière diffuse et un faible contraste tandis qu'un drame serait plus contrasté et sombre ? D'où vient l'idée que le noir est associé à une perte de repères ? Comment celui-ci permet-il de créer des zones mystérieuses à l'intérieur du champ ?

Nous verrons que le noir est un moyen d'occulter une partie du visible et permet ainsi de créer des zones d'absence, de « manque » à l'intérieur du champ. Là où la surimpression figurait l'absence par un surplus de représentation, le noir va opérer par substitution.

## II– Créer du manque dans l’image : tension entre le visible et le non visible

### 1 – Le noir

(a) *Noir et zones sombres: histoire de la perception – Henri Alekan*

Un des outils fondamentaux du travail plastique de l’image est celui qui concerne l’obscurité : le travail du noir et notamment des ombres, qui permet de dissimuler une partie du visible et du représenté.

Dans son ouvrage *Des lumières et des ombres*, Henri Alekan parle entre autre de la relation de l’homme avec la lumière et l’obscurité en essayant de trouver l’origine de cette relation. Il explique que dès l’antiquité les égyptiens associaient le monde des vivants au soleil tandis que celui des morts était associé à la nuit.

Il cite l’historien Albert Champdor qui dans son ouvrage *Le Livre des morts* parle du rapport que tissaient les égyptiens entre l’absence de lumière et la mort:

« Dans l’autre monde qui se trouve sous nos pas, où ils (les morts) pouvaient contempler les métamorphoses du Soleil au cours de son voyage nocturne (...) ». <sup>22</sup>

Par cela, Henri Alekan nous indique que la lumière était à cette époque vécue comme une récompense au mort, qui est reconnu par les dieux et qui peut ainsi sortir de sa condition de mort : « le justifié qui n’est plus un mort puisqu’il est agréé par les dieux, dont l’un a d’ailleurs la tête ornée d’un disque solaire »<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> *Le livre des morts*, d’Albert Champdor cité dans *Des lumières et des ombres* p.10

<sup>23</sup> *Rig-Véda*, XI29, cité dans *Des lumières et des ombres* p.10

Ainsi le soleil est très tôt perçu comme le rédempteur. Ce dualisme de la lumière et des ténèbres a conditionné l'ensemble des codes de représentation picturaux et ornementaux. Comme l'auteur le précise, les églises étaient construites en fonction du soleil « afin de contraindre les fidèles à une transition d'ouest en est et de leur montrer le chemin vers la lumière ». <sup>24</sup>

Mais alors une question me vient: d'où provient la dimension inquiétante de la pénombre ?

Henri Alekan a une réponse à cela. Pour lui, la lumière est dès le début, associée à notre vie; au cours de celle-ci, elle participe et influe sur l'ensemble de nos joies et nos peines. « Son absence provoque dans notre inconscient un rappel de notre « avant-vie » nous dit Henri Alekan.

En d'autres termes le noir est associé au chaos. De ce point de vue, il n'est pas étonnant que le noir soit le lieu privilégié des fantômes, l'endroit où ils se glissent.

Sur la pellicule, le noir manifeste également une partie de l'image qui n'a pas été impressionnée. Bien qu'il ait été tourné en numérique, cet usage du noir me fait pensé à celui des veuves de Noirmoutier.

(b) *Les veuves de Noirmoutier* : le noir comme partie de l'image non impressionnée

Agnès Varda dans son documentaire *Les veuves de Noirmoutier* (2005) choisit d'aller filmer des vendéennes de l'Ile de Noirmoutier qui ont toutes pour point commun d'être veuves.

Par cela la cinéaste nous indique que ces femmes sont définies par l'absence de leur mari, comme si le fait d'être veuve créait une identité propre. Ces hommes sont désormais présents uniquement par la parole et le témoignage de leurs ex-épouses. Agnès Varda réalise des entretiens où les femmes de Noirmoutier parlent de leur vie solitaire. La cinéaste les filme assises, face caméra.

---

<sup>24</sup> *Des lumières et des ombres*, Henri Alekan, p.11

Le cadre place ces femmes au centre, sans décadrages, ou recherche de vide sur les bords latéraux. Malgré ces choix de cadrages qui donnent une forte présence aux personnes filmées et à leur parole, nous ressentons intensément le vide et la solitude de ces femmes (*Figure 20*).

Le cinéma d'Agnès Varda est un cinéma des contraires, un cinéma qui parle du bonheur pour dire la déchirure, la fuite pour parler de l'enfermement et ici de la présence solitaire pour dire l'absence.

Un passage me marque particulièrement dans ce film. Il s'agit de la séquence finale tournée avec Eric Gautier.

Les veuves habillées en noir sont invitées à circuler de part et d'autre de la caméra. Elles entrent et sortent du champ, leurs corps venant dessiner des silhouettes dans le paysage de mer, comme des figures noires qui viendraient « dés- impressionner l'image ».

Agnès Varda utilise la couleur ou plutôt son absence: le noir ici qui nous rappelle la pellicule non-impressionnée (*Figure 21*).

Le paysage est comme privé de ses parties, tronquée par des corps mouvants. Il y a l'idée du visage- paysage chez Agnès Varda.

La disparition d'une figure entraîne celle d'une partie du paysage et inversement. Comme si le fait d'agir sur un environnement conditionnait les visages qui gravitent à l'intérieur, les déposait de leurs parties.

Le noir est ici utilisé comme la dénégation, le « non- être », l'absence. Mais le noir peut également être le lieu de présences.

Comme le précisait Henri Alekan, le noir nous inconforte car il dessine des zones qui mettent au défi notre visibilité.

C'est le cas de *La féline* (1942) de Jacques Tourneur, dans laquelle le noir va créer une zone de « non voir »<sup>25</sup>. Ce procédé permis par les zones d'ombres à l'intérieur du champ est la troisième figure qui permet de véhiculer de l'absence à l'intérieur du champ.

---

<sup>25</sup> thèse : *Qu'est- ce qu'une pensée cinéma ?- Retour sur les présupposés de l'analyse figurative* – Caroline San Martin– p.324

*Figure 20- Quelques veuves de Noirmoutier , 2005- Agnès Varda - interview des femmes veuves*



*Figure 21: Quelques veuves de Noirmoutier - séquence finale*





*Ces images raisonnent avec celles finales de la cinéaste, veuve elle aussi et qui séjournait régulièrement avec Jacques Demy, à Noirmoutier...*



(c) *L'ombre dans **La féline** : la peur du surgissement*

Dans *La féline* (1942) de Jacques Tourneur, l'ombre va permettre de créer des zones troubles, des zones de « non voir » qui répondent à une figure cachée, absente, impossible à appréhender : une bête mystérieuse en laquelle le personnage principal dit pouvoir se transformer.

L'histoire est celle d'Iréna jeune femme serbe qui pense être victime d'une malédiction lancée sur les femmes de son village natal, qui l'amènerait à se transformer sous le coup d'une émotion forte. Elle rencontre un homme Olivier Reed, avec qui elle se marie mais n'ose pas avoir de relation ni même l'embrasser de peur que cela révèle ses transformations.

Le film repose sur l'incertitude quand à sa capacité ou non à se transformer : on ne sait pas si Iréna dit vrai où si elle hallucine car on ne voit jamais les transformations sous nos yeux; la bête décrite par Iréna reste hors-champ mais ce champ va constamment suggérer sa présence.

La force du film se situe dans ce hors champ qui participe de cet effet d'incertitude : la métamorphose dont prétend être victime Iréna n'a jamais lieu sous nos yeux et on hésite tout au long du film entre folie et capacité réelle de transformation. Comme nous n'assistons jamais à cette dernière, nous sommes attentifs aux transformations du champ, aux moindres signes qui pourraient nous guider.

On remarque qu'un travail particulier de l'ombre se décline dans le film . L'ombre permet d'alimenter ce « non voir » cette zone mystérieuse créée par l'absence de la bête.

Le premier moment de manifestation de ces ombres a lieu lorsque qu'Olivier Reed se rend chez Iréna pour la première fois. Ceux-ci se rendent dans le salon où ils discutent dans un fort clair-obscur, dans lequel on discerne les ombres des objets en silhouettes ainsi que des tranches de leurs visages (*Figure 22*).

Leurs silhouettes émergent du noir puis s'y refondent quand ils se déplacent et rencontrent tour à tour la lumière. Ces zones noires, zones de non-visibilité dialoguent avec l'ambiance sonore : on entend des bruits d'animaux que nous ne pouvons voir donc identifier.

Ces deux zones indistinctes se font écho car elles sont des zones de mystère et d'inconnu sans que nous puissions réellement les lier à ce stade du récit. Iréna explique que son appartement donne sur un zoo et qu'on entend les lions le soir.

Peu après, ceux-ci se rejoignent dans une autre pièce, autour d'une statue du roi « Jean de Serbie ». Iréna commence à raconter à Olivier l'histoire de son village.

Alors qu'Iréna s'éloigne de la statue, son ombre projetée apparaît sur le mur (*Figure 23*). Pendant ce temps l'ombre projetée du roi Jean de Serbie crée une forme d'épée sur le buste d'Olivier qui s'en est approché. Cette ombre fait écho à celle qu'Iréna projette sur le meuble. L'ombre de l'épée, signe de guerre et de menace, dialogue avec l'ombre d'Iréna. Ce rapprochement nous indique que la menace, la bête, surgira de l'ombre, et qu'il faudra y rester attentif pour la suite du film.

Cette idée est reprise mais affinée dans une séquence où Iréna explique à Olivier qu'elle appréhende de l'embrasser de peur de se transformer en panthère, une légende qui toucherait les femmes de son village natal en Serbie.

Cette fois-ci, les objets et leurs ombres, plus que de simplement signaler la menace d'apparition de la bête, vont créer des zones de projections : certains objets entourant les deux époux ont des formes félines qui nous signalent une présence (*Figure 24*).

*Figure 22- La féline, 1942 Jacques Tourneur*



*Figure 23 -*



Lorsque Iréna explique son inquiétude à Olivier, une ombre couvre le bas de son corps. Cette zone d'ombre nous illustre le mystère et l'incertitude quant à la nature de son corps, le trouble (*Figure 25*). Cependant elle nous aiguille car elle répond aux ombres félines que nous avons pu visualiser plus tôt. Ce plan résonne avec un autre plan du film où celle-ci va voir un psychanalyste et dans lequel son corps est totalement plongé dans le noir, la lumière dessine un cercle sur son visage (*Figure 26*).

L'ombre, par nature mystérieuse car vecteur d'un manque de visibilité, appuie ici le mystère autour de cette forme bestiale et menaçante dont on sent la présence sonore mais qu'il nous est impossible de voir. Les signes de la présence de cette bête invisible trouvent leur manifestation la plus forte lorsqu'ils s'allient à la lumière mouvante plus tard dans le film.

*Figure 24 -*



*Figure 25-*



*Figure 26-*



## 2- La féline : la lumière mouvante s'allie à l'ombre

Dans une séquence vers la fin du film, Alice, une amie d'Olivier Reed que jalouse Iréna, se rend à la piscine.

Elle croise un chat qui semble apeuré suite à la vision d'une chose qui se trouve dans une pièce adjacente aux vestiaires. Le regard d'Alice se tourne vers cette pièce dans laquelle on aperçoit un escalier; apparaît une ombre mouvante qui se glisse vers le bas des marches, ombre étonnante car on ne voit pas le sujet dont elle provient, alors que la source qui la dessine semble être dans la même direction que celle qui tape sur l'escalier (*Figure 27*). On entend une bête rugir, Alice saute dans la piscine.

Comme nous l'explique Caroline San Martin dans sa thèse<sup>26</sup>, le réalisateur va jouer sur le « non voir » ici non plus avec l'ombre mais avec le resserrement des cadres. Une fois entrée dans la piscine Alice commence à s'agiter pour trouver la source sonore de ces rugissements. Les cadres se resserrent au fur et à mesure que la bête se fait entendre (*Figure 28*), et la caméra alterne entre le visage d'Alice apeurée et des gros plans sur les murs où les reflets de l'eau s'agitent, et sur lesquels on recherche l'ombre de la bête. Les rais de lumières que projette l'eau sur le mur sont tour à tour camouflés et la pièce alors plongée dans une pénombre totale (*Figure 29*). Cette pénombre qui semble être provoquée par la présence de la bête devant la source lumineuse ne permet toutefois pas au personnage de l'apercevoir. La bête se rend présente sans pour autant être visible<sup>27</sup>.

La fragmentation de l'espace par le découpage entraîne une perte de repères : la piscine devient une « zone de projections » avec les ombres mouvantes qui s'agitent sur les murs autour de notre personnage ainsi qu'au plafond (*Figure 30*). Une tâche noire se forme sur le mur qui semble pouvoir être l'ombre d'une panthère mais nous ne savons plus si il s'agit de notre héroïne qui se débat ou de la bête (*Figure 31*).

---

<sup>26</sup> *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? Retours sur les présupposés de l'analyse figurative – p.324*

<sup>27</sup> *Idem p. 125*

*Figure 27* - Alice aperçoit une ombre mouvante



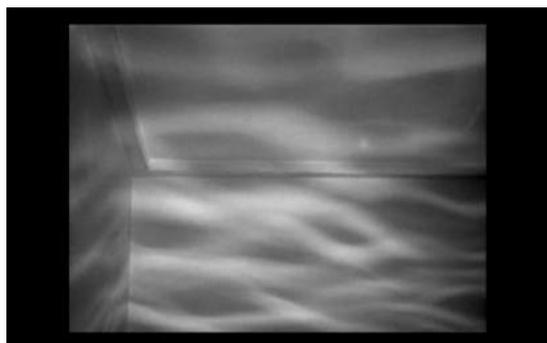
*Figure 28* - Les cadres se resserrent au fur et à mesure que la bête se fait entendre



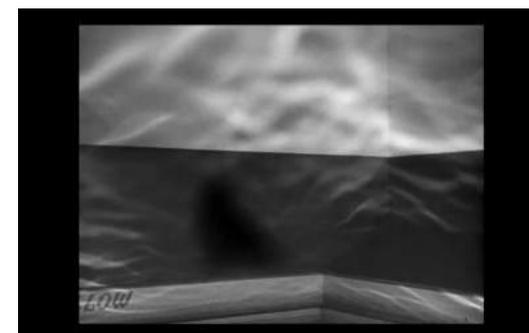
*Figure 29* - Les cadres s'alternent entre des plans sur Alice et des plans du mur où les ombres de l'eau sont occultées tour à tour plongeant la pièce dans une obscurité totale



*Figure 30* -



*Figures 31* -



Nous retrouvons dans cette vivacité et cette instabilité de la lumière l'énergie sauvage de la bête; c'est du moins ce que son mouvement nous permet d'imaginer.

À propos de la lumière mouvante, Henri Alekan la décrit comme :

« La lumière mouvante est, comme les exemples le montrent, un éclairage fluctuant dont l'instabilité et le balancement entre le directionnel et le diffus unissent les surfaces à haut contraste à des zones à bas contraste, créant à l'intérieur du cadre une architecture souple et mobile. Dans une telle lumière, la « concentration mentale » est difficile, le regard ne se pose pas, il survole, passant sans s'attarder du « fort » au « faible », du contrasté au nuancé. Cette lumière mouvante fait naître des sentiments complexes, mêlant le précis et l'imprécis, le désigné et l'inexprimé, c'est la lumière hésitante des transitions et de l'instable poétique, romantique, mélancolique et, quelquefois, pathétique ». <sup>28</sup>

Si l'on s'appuie sur les paroles d'Henri Alekan, la lumière mouvante serait à l'origine de notre sentiment ambigu vis à vis de ces ombres : c'est qu'elles peuvent constamment nous révéler plus que ce qu'on l'on y voit, ceci étant dû à leur caractère instable. La bête est présente mais ne nous a toujours pas été dévoilée à ce stade du film. Cette séquence nous interroge sur la forme et sur l'incarnation de cette bête : est-elle vraiment un animal ou une forme plus abstraite ?

Le noir permet de créer des zones de manque dans l'image. Dans *La Féline* il signifie la présence indistincte. Dans la dernière séquence de notre étude les cadres participent à faire exister cet absent, en alimentant l'invisibilité. Le cadre et notamment les décadrages permettent également de signifier l'absence. C'est le cas dans *La femme sans tête* de Lucrecia Martel.

---

<sup>28</sup> *Des lumières et des ombres – Signification de la lumière mouvante – p.76*

### 3 - Décadrages : Décentrer pour faire exister le trouble du personnage

Le film de Lucrecia Martel raconte l'histoire d'une femme hanté par la culpabilité alors qu'elle pense avoir tué un enfant lors d'un accident de voiture. Au moment où il survient, elle n'ose pas sortir de sa voiture pour vérifier si elle a percuté un enfant ou un autre obstacle. À partir de cette fuite elle se met à être rongée par la culpabilité et poursuivie par ces images qu'elle n'a pas voulu voir. Peu à peu elle s'éteint et tend à se déconnecter de son environnement tant elle est repliée sur elle même. L'héroïne Vera, devient un fantôme, une ombre. Je m'attacherai à analyser la bascule vers la « fantomatization » du personnage de Vera, qui n'a pas réussi à affronter ses actes, ainsi que ses conséquences à l'image.

Le film s'ouvre sur un montage parallèle entre d'un côté des enfants qui jouent sur le bord d'une route, et d'un autre, un groupe d'amis bourgeois qui discutent autour de leurs voitures. Une femme blonde prénommée Vera rentre dans sa voiture et prend la route. Elle est filmée de profil, le cadre s'arrête au niveau de la taille si bien que nous ne discernons que l'intérieur de la voiture sans accéder à ce qu'il se passe au devant et au derrière du véhicule.

Son téléphone sonne et elle quitte des yeux la route pendant quelques secondes : soudain des tremblements, et de la poussière qui surviennent du sol. Vera a perdu ses lunettes de soleil. Quand la fumée disparaît on aperçoit une trace de main, apparemment une main d'enfant. On ne sait plus si ce sont les traces de mains des enfants des amis de Vera -qui jouaient dans la voiture de Vera au début du film- auxquels on aurait oublié de porter attention ou bien celles d'un enfant qui serait sous ses roues.

Le fait que ce cadre se maintienne avant, pendant et après l'accident, dissimulant ses causes et ses conséquences nous rend attentif aux moindres détails du champ (*Figure 32*).

Pendant tout ce moment d'interrogation du personnage et de frayeur, le champ de la caméra restera limité à ce que celui-ci accepte de voir. Elle remet ses lunettes et redémarre sa voiture.

*Figure 32: La femme sans tête - le moment de l'accident*

Vera prend sa voiture seule. Tandis que son regard se détache quelques secondes de la route, elle percute un corps. Le cadre persiste à son même emplacement, avant, pendant et après l'accident nous révélant certains détails qui avaient échappé à notre attention.



Elle a refusé sa seule occasion de pouvoir voir et ce refus va être le motif de tout ce qui suivra dans le film. Lorsque la voiture s'éloigne la caméra nous laisse apercevoir un corps étendu au sol. Celui-ci ressemble plus à un corps d'animal qu'à corps d'enfant mais il est difficile de savoir vu la distance de la caméra. Du côté du spectateur, c'est ce plan qui va faire naître notre doute et qui nous laisse entendre au long du film que l'accident s'est probablement passé.

Alors que le film commence en plein soleil, et avec des cadres fermés, un moment de bascule s'opère après l'accident. Vera sort de sa voiture, mais le cadre ne la suit pas. Elle fait les cent pas, de gauche à droite du cadre, la tête coupée par le haut de celui-ci, et marche dans le flou créé par la faible zone de netteté qui est restée au premier plan. (*Figure 33*)

Vera se rend à l'hôpital où son profond malaise et son isolement intérieur se traduisent par un déséquilibre au niveau du cadrage : Vera est décentrée, se retrouve au bord du cadre, le corps et la tête à moitié coupée. (*Figure 34*) Dans ce passage le son également se voit décentré, il n'est plus au plan.

Une autre manière importante de manifester cette « fantômatisme » et disparition progressive à elle-même du personnage est la lumière : Alors que le film commence en plein soleil, Vera se reclut peu à peu dans l'ombre. On peut observer cette évolution (*Figure 35*). Après l'accident Vera se retire dans un hôtel pour se reposer. Elle fait en sorte de rester dans les zones d'ombre, comme un repli sur elle-même n'ayant plus la force d'exister et craignant cette lumière qui risque de relever les événements. Dans l'ombre les formes n'existent plus. Peu avant la fin du film elle devient une silhouette complètement noire (*Figure 36*). Celle-ci se découpe sur un fond de paysage qui nous rappelle le début du film lors de l'accident et nous montre l'éloignement vis-à-vis de lui-même qu'a construit le personnage tout au long du film, par une recherche de déculpabilisation et d'auto-persuasion.

*Figure 33:* Le moment de bascule



*Figure 34 :* Décadrement et décentrement



**Figure 35 :** Vera se reclut peu à peu dans l'ombre.

Quelques minutes après l'accident Vera est amenée à l'hôpital par un ami. elle devient attentive à son environnement, elle qui avait le regard couvert par des lunettes de soleil, et comme dans des oeilères. Jusque-là en pleine lumière elle est à présent dans l'ombre.



Ce chemin vers l'ombre se poursuit pendant le film...



Elle s'isole dans un hôtel pour se reposer, et sans doute pour disparaître. Le contre jour permet ici de voir le personnage



**Figure 36:** ...Jusqu'à ce que Vera devienne une ombre sans détails



Ce processus de mise en ombre du personnage, qui devient absent à lui même, s'opère par un processus d'enfouissement : malgré elle, elle essaie de constituer ce souvenir incomplet, cristallisé dans son esprit avec une crainte éternelle que celui-ci refasse surface.

Il y a une scène symptomatique de cette recherche d'enfouissement:

Nous nous trouvons aux deux tiers du film et Vera a enfin compris qu'elle pourrait supprimer son souvenir car personne de sa famille ne veut considérer cet accident, chacun cherchant à l'extraire de toute culpabilité. Alors qu'elle attache ses cheveux dans son salon, elle se dessine en silhouette, face à la fenêtre qui donne sur le jardin à l'extérieur. Une figure fantomatique apparaît derrière le rideau (*Figure 37*).

Malgré son apaisement relatif à ce moment du film, cette forme qui émerge de derrière le rideau éveille son intérêt.

Elle semble surgir comme une menace avant qu'elle sorte et qu'on s'aperçoive qu'il ne s'agit en fait que de son jardinier.

Elle le rejoint et pendant qu'il creuse, croise dans le journal une nouvelle qui la contrarie.

Un plan montre au premier plan la figure de Vera, inquiète avec le jardinier à l'arrière-plan qui creuse et risque de déterrer des choses. Ce plan illustre la peur de Vera que la révélation soit faite, que la réalité soit déterrée, que le mort soit retrouvé (*Figure 38*).

Le film montre ainsi un personnage poursuivi par les images qu'elle a fui. Refusant de se confronter à la mort qu'elle a causé, celle-ci va l'envahir et la tourmenter dans son quotidien.

Je vois dans ce film la désignation d'un rôle majeur de l'image : l'idée que lorsque l'on a pas pu mettre une image sur une chose, que celle-ci appartient à l'imaginaire passé, et que l'on a refusé de le voir; se crée alors une image manquante cherchant à être comblée par la mémoire. Cette idée d'un souvenir pesant, et par la d'une image fuie par le personnage, qui rejaillit plus tard, est présente dans ce drame psychologique de manière originale : c'est le personnage principal qui, hanté par ses peurs se « fantomatise ». Ce film manifeste d'une tension entre le champ et le hors-champ, entre le représenté et l'absent : l'enfant et le meurtre ne peuvent s'effacer. Si bien que ce hors-champ va contaminer le champ.

La contamination des images par un passé refusé se traduit donc dans le film de Lucrecia Martel par des cadres décentrés qui illustrent l'impossibilité pour le personnage d'oublier.

Ces zones manifestes de décentrement et de troubles à l'intérieur du champ vont être le lieu privilégié des fantômes.

*Figure 37 :*



*Figure 38 :*



### III– La trace où l’image de l’ambiguïté

#### 1– Survivance des formes: L’histoire de l’art s’ouvre aux fantômes

Dans son ouvrage *L’image survivante – Histoire de l’art et des fantômes selon Aby Warburg*, Georges Didi– Huberman nous parle de la manière dont on a envisagé la pensée de l’art et sa manière de se transmettre.

Il explique que pendant longtemps et selon la pensée de l’écrivain Vasari du XVI<sup>e</sup> siècle , on a pensé l’art comme un moyen de résurgence de l’art antique. Le beau antique, idéal impossible à atteindre constitue le modèle qu’il convient de chercher à imiter. Vasari explique que le Moyen–âge a causé la mort de l’art antique. Celui–ci renaît sauvé par un long mouvement de « *Renascita* » (renaissance) qui culmine avec le peintre Giotto qui appartient au courant de la Pré–renaissance ainsi que Michel Ange, peintre et sculpteur de la Haute Renaissance, connu comme le grand génie dans ce processus de résurrection.

Arrive un autre historien au début du XVIII<sup>e</sup> siècle du nom de Winckelman; celui– ci explique que l’histoire de l’art se définit d’avoir pour objet un objet déchu, diminué. La notion d’histoire de l’art surgirait d’un deuil. « L’art antique brille par son absence catégorique » nous dit Georges Didi Huberman. Les Grecs en effet n’ont jamais écrit d’histoire de l’art de leur vivant. Créer cette histoire de l’art se révèle nécessaire au moment où celui– ci est mort.

Il y a une forte idée de déclin dans cette vision de l’histoire de l’art, tant dans celle de Vasari que celle de Winckelman : L’art dans l’antiquité était à son apogée, désormais nous ne pourrions que nous contenter d’imiter au mieux les formes qui ont existé.

C’est le modèle de « grandeur et décadence » qui domine alors. Le « beau idéal » est la référence de l’esthétique néo–classique. Il donne l’essence donc la norme à suivre. Mais le mot « idéal » exprime le fait qu’il est impossible à atteindre.

Le modèle ne s’appréhende que par la pensée. L’imitation serait le moyen de rapprocher du modèle idéal, cet absent catégorique de l’art grec rendu présent. .

Cette vision de l’histoire comme recherche et étude d’un objet passé dénote une nécessité de cohabiter avec celui– ci, de le faire exister.

Winckelmann parle d'une histoire de l'art élaborée comme un travail de deuil. Son élaboration se fait à partir des fantômes de l'art antique. Mais pour Winckelmann ces fantômes sont des puissances passées. On n'envisage pas qu'ils puissent revenir.

Le philosophe allemand Herder vers la fin du XVIIIe siècle remet en question ce modèle de décadence de l'art:

« est– ce bien le but d'une histoire de l'art ?

Est– ce là le seul intérêt d'analyser les images pour y voir une recherche de reproduction du passé ?

N'y aurait– il pas une autre histoire de l'art, qui soit « ni vie ni mort », « ni grandeur ni décadence » ?

N'y aurait– il pas un temps pour les fantômes, une « revenance » des images, une « survivance » qui ne soit pas soumise au modèle de transmission que suppose l'imitation ? N'y aurait– il pas un temps pour la mémoire des images – un obscur jeu du refoulé et de son éternel retour ? Qui ne soit pas celui que propose cette histoire de l'art, ce récit là ?

N'y aurait– il pas un temps pour les symptômes dans l'histoire des images de l'art ? »<sup>29</sup>

C'est à partir de là qu'apparaît un nouveau modèle de pensée de l'histoire de l'art.

L'historien de l'art Aby Warburg va proposer un modèle qui rompt avec le modèle idéal de Winckelmann. L'art se transmettrait par « *hantises* », « *survivances* », « *rémanences* », c'est à dire par non savoirs par « impensés », par « inconscients du temps ».

Warburg affirmait une chose : nous ne sommes pas devant une image comme devant un territoire dont on peut tracer les frontières exactes.

L'image s'étend au delà d'elle même et peut suggérer la présence d'un monde en dessous, d'un inter–monde au delà du monde visible.

Il dit aussi que chaque image est le fruit de mouvements et de trajectoires qui ont été cristallisées et sédimentées.

L'image continue au delà d'elle, elle est une énergie. Nous repensons à Bazin qui disait que l'image permettait de restituer la présence d'un mort : l'image, plus qu'un objet inerte, une surface évocatrice d'un temps passé, permettrait de restituer le mouvement la trajectoire d'une

---

<sup>29</sup> *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes*, Georges Didi– Huberman – p.25

vie antérieure nous dit Warburg. Cette idée que les frontières d'une image ne sont pas délimitées, qu'elle est le fruit de sédimentations me semble propice à l'installation de fantômes comme résurgences de formes anciennes. Mais qu'est-ce qu'un fantôme ?

Comment peut-il imprégner une image en restant invisible ?

## 2– Le fantôme

Le fantôme est une figure intéressante car les limites de sa présence sont difficiles à définir : son corps est flottant, instable . Il est pour les vivants angoissant car son corps n'a pas des limites définies, on ne peut se l'approprier. D'autre part son arrivée est inattendue, on ne peut l'anticiper.

L'exposition *Enfers et fantômes d'Asie* qui se déroulait au quai Branly à l'été 2018 nous sensibilisait aux différents types de fantômes de la culture asiatique ainsi qu'aux légendes liées à ceux– ci.

Un fantôme est l'esprit d'un être mort qui n'a pas pu accéder à l'enfer ou au paradis parce que sa mort, souvent injuste, n'a pas été reconnue. Il est resté prisonnier sur Terre ou revenu du monde des morts et il hante le monde des vivants. Dans la culture asiatique le monde des morts n'est pas séparé de celui des vivants comme en Europe. Des imaginaires différents sont attribués aux fantômes selon les pays d'Asie : notre intérêt se portera sur la représentation des fantômes au Japon afin d'introduire le cinéma de Kurosawa.

Dans la revue *Connaissance des arts* consacrée à l'exposition, le critique Jean– Michel Charbonnier explique que le Japon et l'Angleterre sont deux pays producteurs de fantômes. Il cite Paul Claudel, ambassadeur de France en Asie de 1922 à 1928 :

« Le Japon est le pays des fantômes. Une brume perpétuelle y règne mais c'est une brume lumineuse et j'aurais presque envie de dire numineuse (du latin *numen* qui signifie *sacré*) »



**Femme damnée, masque de théâtre nô,**  
XXe siècle, Japon, bois peint, Lisbonne,  
Fondation Orient, musée de l'Orient, collection  
Kwok On.



**Homme damné, masque de théâtre nô,**  
XVIIe siècle, Japon, bois peint, Paris, musée du quai  
Branly - Jacques Chirac



**Sumiyoshiya Masagorô,**  
1851, Japon, estampe, diptyque, Paris, musée du quai  
Branly - Jacques Chirac

Paul Claudel aurait ajouté « Le paysage est un théâtre où le rideau perpétuellement en action permet au contemplateur de s'attendre à tout, à toutes les interventions, qu'elles proviennent de ce monde ou de l'arrière monde. Le drame national, le nô, a pour thème presque unique la conversation commentée par le chœur d'un mort avec un vivant. ».

Par cela Paul Claudel induit que le fantôme est au centre de la dramaturgie japonaise. Qu'en est-il de sa représentation ?

Dans le théâtre nô (un des styles de théâtre traditionnel du Japon) les acteurs jouant les fantômes portent des masques, à la différence de ceux jouant les démons et les dieux. Ces masques ont un teint terne, blafard et des traits qui suggèrent la détresse. La couleur blanche est donc déjà celle attribuée au fantôme à cette époque. Au Japon, le blanc est symbole de mort.

En terme de mise en scène des trucages en direct sont mis en place : plateaux tournants, trappes pour les apparitions et disparitions, acteur qui s'envole grâce à un système de poulies... Ces trucages sont à l'origine de plusieurs effets spéciaux maintenant utilisés couramment dans le monde entier.

Mais alors que le fantôme est source de créativité théâtrale et picturale, comment celui-ci s'est-il incarné au cinéma ?

Comment cette présence fantomatique crée une tension entre le champ et le hors-champ ?

Je m'intéresserai à la présence du fantôme dans le film *Kairo* de Kurosawa, que je mettrai en parallèle avec *Le secret de la chambre noire*.

La photographie de ce dernier film a été dirigée par Alexis Kavyrchine qui m'accordera une interview.

### 3– *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa

(a)- Le monde parallèle: entrée dans l'invisible

Le film raconte l'histoire d'un informaticien, Taguchi, qui est retrouvé pendu dans son appartement. Ses collègues tentent d'en savoir plus sur ce qui semble être un suicide tandis qu'une vague inexplicquée de décès a lieu partout dans Tokyo, rendant la ville peu à peu désertique.

Kiyoshi Kurosawa cherche par ce film à parler des outils de communication du monde contemporain et de ses conséquences sur la société. Il s'intéresse aux jeunes de la société post-industrielle. Le cinéaste inscrit son film dans la cité tokyoïte:

« Au rythme des destructions et des reconstructions successives, elle est devenue une cité impersonnelle, altérée par les diverses catastrophes qui ont marqué son histoire : le séisme de septembre 1923 et les incendies qu'il provoque dévastent tout le centre de Tokyo, faisant 59 000 victimes, les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale anéantissent plus de 270 000 maisons, 84 000 personnes y trouvent la mort, 41 000 sont blessés, 1 000 000 de personnes se retrouvent sans abris. (...) Après les différents cataclysmes qu'elle a subi, aucun monument n'a été restauré faisant place à une architecture copiée sur ses modèles occidentaux, cédant place à un environnement transformé en gigantesque centre commercial, dévisagé par les buildings. Ville artificielle, ville superficielle . Cette Histoire stérilisante se retrouve clairement dans *Kairo*<sup>30</sup> ».—

Sébastien Jounel nous parle d'un Tokyo dépersonnalisé par le siècle dernier, stérilisé, ville fantôme.

Ces évènements vont avoir des conséquences sur la population, celle-ci qui évolue dans une ville privée de son histoire et par là privée de sa mémoire. Cette privation s'associe à l'ère postindustrielle et la vie dans une mégapole surpeuplée, où l'individu a peu de place et est absent à lui même.

---

<sup>30</sup> *Le réseau des solitudes*, p.17. Sébastien Jounel

« C'est une ville anhistorique, une ville fantôme où tout contenu est vidé – un vide pathologique relatif à la dépression et au deuil – afin de laisser toute la place à une zone morte, vierge de toute mémoire »<sup>31</sup>

Kiyoshi Kurosawa s'intéresse à l'individu où du moins ce qu'il en reste dans cette ville fantôme.

Dans *Kairo*, le fantôme est une épidémie qui menace toute la population. Kiyoshi Kurosawa utilise plusieurs procédés afin de restituer la présence fantomatique, présence de l'absent. Je parlerai d'abord du cadre et des mouvements de caméra avant de parler du flou et des « faux raccords regards », qui me semblent être parmi les principales manifestations fantomatiques dans ce film.

Après une séquence d'introduction, le film commence sur un plan frontal d'un bureau informatique (*Figure 40*). L'image jaune, comme putréfiée se brouille par intermittences pour changer de cadre par des légers décalages et raccords dans l'axe. Cette première image nous indique que quelque chose grouille, qu'une menace qu'on ne peut appréhender plane. Les inter-images insérées dans le plan nous donne la sensation d'un monde parallèle, d'un monde qui ne nous est pas accessible, un monde « sous » les images.

Dans le champ un téléphone sonne. La personne au bout du fil est une collègue de travail qui cherche à récupérer une disquette. Elle travaille dans une serre de plantes, lieu étrange dans le sens où les plantes sont enfermées à l'intérieur avec les humains, tandis qu'à l'extérieur la végétation est absente. Cette première séquence nous indique que la communication est impossible dans ce monde contemporain.

---

<sup>31</sup> *La ville-fiction* p.15, *Le réseau des solitudes*, Sébastien Jounel

*Figure 40* : *Kairo*, 2011, Kiyoshi Kurosawa

1) le bureau informatique de Taguchi : Le signal se brouille tandis que ses collègues essaient de le joindre



Dès ce début de film, les cadres s'éloignent de manière étonnante des personnages (*Figure 41-1*) :

À plusieurs reprises du film apparaissent des cadres en plongée qui s'insèrent dans des moments dialogués filmés jusque là dans des champ/contre champ classiques. Ceux-ci nous donnent l'impression qu'une présence, une force dominante surveille ce monde malgré l'apparente banalité de la situation et l'inertie des personnages posés dans le décor.

À ce moment du film, quand les collègues de Taguchi s'interrogent sur son silence le cadre descend dans un mouvement de travelling haut/bas pour revenir à hauteur des personnages comme il y était auparavant (*Figure 41-2*).

Ce mouvement manifeste la présence d'un regard non humain.

Un autre mouvement récurrent du film est le travelling latéral qui accompagne les personnages avant une nouvelle mort. Ceux-ci suivent les personnages de manière très fluide comme si leur corps ne rencontrait pas d'obstacle. Ils me rappellent les travellings latéraux utilisés pour les déambulations des anges dans *Les ailes du désir* : ces travellings à la grande fluidité semblent restituer le mouvements de corps immatériels, flottants, tant leur trajectoire est sans heurts. Dans les deux cas il y a l'idée d'une surveillance : pour *Les ailes du désir* il s'agit d'une surveillance protectrice tandis que dans *Kairo* cette surveillance est menaçante. Que ce soit dans les cadres en plongée ou dans ces travellings latéraux, on a l'idée d'une force omnivoyante. Sébastien Jounel dira à propos de ces passages :

« *Les vues récurrentes qui surplombent les personnages, souvent en plongée ou derrière une paroi vitrée, copient un dispositif de télésurveillance. Elles incarnent une puissance « omnivoyante » dont l'origine est énigmatique. Insérées dans le montage comme une cassure (elles brisent la frontalité des plans) elles apparaissent comme une vision externe, séparée du corps, décollée* »<sup>32</sup>.

Il ajoute : « *Ces plans motivent un questionnement constant : quelque chose va se passer mais quand ? Quelque chose s'est passé, mais quoi ?* »

---

<sup>32</sup> *Le réseau des solitudes*, Sébastien Jounel, p.68

*Figure 41:*

1) Le cadre s'élargit en s'élevant



2)- Le cadre revient à hauteur des personnages dans un travelling haut/bas



Le réalisateur mêle constamment champ et hors champ, il induit une menace au sein même du champ qui peut surgir à tout moment.

Ce hors champ présent dans le champ se manifeste par les nombreuses zones de « béances » : les cadres dans le cadre, les écrans de télévision, de téléphones portables. Autant de zones qui ouvrent une perspective à l'intérieur du champ, « *un hors champ interne* »<sup>33</sup> comme le dirait Noël Burch.

Ces zones offrent une perspective de sortie de monde aliénant, en même temps qu'un lieu d'ouverture pour la contamination. Cette contamination qui va entraîner la disparition progressive de tous les personnages.

(b) Les zones de béances dans mon TFE

Dans mon film j'ai essayé de créer cette zone de béance, de monde qui s'étend par delà le réel en faisant intervenir la télévision. Celle-ci délivre des images de nuit anxiogènes qu'on ne voit pas de jour. J'ai tenté de faire apparaître une analogie avec les cadres des fenêtres qui du voisinage qui se vide et notamment de celle d'Olivia. Cette fenêtre était noircie par l'usage d'un borniol.

Elle est la zone d'ombre, la zone inerte et inexplicable pour Rafaël.

Je voulais que cette zone évoque un trou noir, une zone de vide. De cette zone jaillissent ensuite des lumières avant l'apparition des trains.

---

<sup>33</sup> *Praxis du cinéma*, Noël Burch, 1969

(c) Le « travelling-fantôme »

Si l'on revient à Kaïro, une séquence intéressante concernant la présence fantomatique est celle où une collègue de Taguchi, Michi, décide d'aller le rejoindre dans son appartement pour récupérer la disquette dont elle a besoin. Elle entre dans son appartement et commence sa recherche.

Un travelling frontal dans le dos du personnage démarre en plan large pour s'approcher peu à peu (*Figure 42-1*). Ce travelling non sans rappeler le travelling introductif du film de John Carpenter, *Halloween* (1978), nous fait rentrer dans un état de tension et anticiper la menace prochaine qui plane sur le personnage.

Mais alors que le travelling est au plus proche de Michi, la caméra se retourne à 180° pour découvrir le contre-champ (*Figure 42-2*) : à notre étonnement, pas d'être humain ou de fantôme, aucun regard, mais simplement un salon qui donne sur un couloir où sont entreposés des objets. Le couloir est séparé du salon par des bâches translucides.

Une ombre nous interpelle dans ce couloir : celle-ci émerge des objets et semble être celle d'un visage et d'un buste humain de profil.

Le fait que le caméra ait opéré un mouvement nous fait rechercher un référent mobile, un référent humain.

Nous ne sommes pas certains qu'il y ait une présence humaine à ce moment mais notre regard donne une identité humaine à cette ombre.

Par cela le réalisateur parvient à brouiller le point de vue qu'il représente. Le film nous interroge constamment sur « qui regarde ? »

On retrouve ce procédé dans le film *Le secret de la chambre noire* du même réalisateur .

*Figure 42 :*

1- le travelling fantôme

La caméra se rapproche lentement du personnage...



2- ...Pour finalement opérer un retournement à 180° et dévoiler un couloir



Ce film se déroule en banlieue parisienne, où Stéphane rejoint le studio de photographie de Jean en tant qu'assistant. Le projet de Jean est de reproduire des photographies anciennes à l'aide d'une technique précise.

Ces photos rappellent celles qu'il avait prises de sa femme, à présent décédée. C'est sa fille Marie qui lui sert de modèle. Mais au fur et à mesure que Jean perfectionne sa technique, des apparitions surviennent. Alors qu'il est assis à son bureau, un travelling avance dans un cadre frontal vers Jean. (*Figure 43-1*). Il y a cette même fermeture par la frontalité et la symétrie du cadre, ainsi que ce même glissement du cadre vers l'avant s'opérant avec facilité. La différence se situe dans le fait que le plan qui suit le travelling est un plan de profil qui découvre le fantôme qui le hante (*Figure 43-2*).

Il y a l'idée d'une punition dans le film : à trop vouloir reproduire le passé Jean va le réveiller et être victime d'un fantôme issue de celui-ci.

Les interventions fantomatiques se jouent à plusieurs reprises dans le film. Quand Stéphane arrive dans la maison au début du film, il est filmé à sa hauteur dans un plan moyen. Rien ne semble anormal, il attend à l'entrée pour un entretien d'embauche. Lentement la caméra opère un panoramique vers la gauche et arrive sur une porte entrain de s'ouvrir.

*Figure 43 : Le secret de la chambre noire -*

1- travelling fantôme



2- le fantôme qui émerge du noir



Stéphane, le candidat au poste d'assistant photographe, se lève et entre par la porte comme si de rien n'était. Il n'a perçu aucun signe et pourtant il se dirige vers le fantôme qu'il apercevra dans l'escalier et qu'il prendra pour la fille de Jean . Cette ouverture de porte qui pourrait être un courant d'air est l'un des premiers événements qui fait naître notre doute quand à la présence d'un fantôme pendant le film. Je demande à Alexis Kavyrchine comment s'est déroulé ce moment. Il m'explique :« Kurosawa m'a dit: Tu cadres Stéphane quand il s'assoit, et au moment où tu sens une présence, tu panotes ».

Ce rapport entre le monde des morts et le monde terrestre est signalé dès le premier plan du film avec un cadre séparé entre ciel et RER (*Figure 44*) : il y a l'idée qu'on va nous montrer un monde « entre deux », le monde des fantômes.

L'ambiguïté entre notre perception et la présence réelle d'un fantôme n'est pas maintenue comme dans *Kairo* : nous identifions beaucoup plus rapidement la présence du fantôme. À ce titre je m'interroge sur la représentation du fantôme dans ce film.

Alexis Kavyrchine m'explique que depuis la préparation du film, Kiyoshi Kurosawa lui avait demandé clairement que les fantômes soient éclairés différemment des autres personnages : il voulait une lumière diffuse, une lumière qui ne restitue pas le volume des corps.

Cette donnée fait écho au masque blanc des représentations anciennes du fantôme japonais, et de son teint blafard. Il m'explique également la représentation d'un autre personnage dans le film : celui de Marie.

Au début du film, son mutisme et sa retenue sont troublants. On imagine que c'est la castration paternelle qui est à l'origine de ce comportement. Malgré cette situation familiale quelque chose nous trouble, une forme de présence et de décalage dans les plans où elle est cadrée. À la fin du film, alors qu'on la croyait partie avec Stéphane, on comprend qu'elle a disparu, ou même qu'elle n'a sans doute jamais été là, qu'elle n'était simplement qu'une suite d'apparitions.

Les paroles d'Alexis Kavyrchine me font comprendre pourquoi dès le début ce personnage éveille mon attention (*Figure 45*).

Sa présence fantomatique tient tant à son jeu qu'à sa représentation: une lumière diffuse mais aussi un mouvement créé par des bâches.

Ces bâches créent des zones floues, des zones de tension dans l'image car le vent les met en mouvement. Ils nous signalent la présence fictive des personnages dans le champ.

*Figure 44:*



*Figure 45 :*



Dans *Kairo* ce flou suggéré par les éléments translucides est un avertisseur : de l'effacement prochain d'un personnage de la surface du plan, de la pellicule, du monde des vivants.

Le flou « préfigure la perte de l'identité en gommant les linéaments du visage, en écrasant les reliefs, en rendant imprécis les contours et les forme du corps »<sup>34</sup>. Dans ce contexte le flou est une sorte de peau intermédiaire du plan dans laquelle le personnage se glisse avant son passage vers « l'en deçà »<sup>35</sup>

On retrouve ce type de flou dans la première séquence de *Kairo*, séquence que nous avons évoqué auparavant. Le rideau transparent en plus de séparer le salon où se trouve Michi (collègue de Taguchi) lui donne l'aspect d'une silhouette floue. Taguchi appartient déjà à l'autre monde, il a franchi le seuil.

Cette menace induite par le flou se retrouve quelques séquences plus tard lorsque Michi accueille Junko chez elle. Junko, troublée par sa confrontation récente avec un fantôme, est recouverte d'un drap blanc. Elle tend la main à Michi: son corps nous semble être celui d'un fantôme. Après un court temps de sommeil, elle se colle au mur et se transforme en tâche noire, en se pulvérisant dans une tâche de poussière. C'est le sort réservé à tous les fantômes : disparaître en laissant une empreinte sombre sur le mur.

L'avertissement face à cette menace est contenue dans ce flou qui est également le flou des fantômes qui apparaissent dans les écrans d'ordinateur: le manque de définition « atomise le sujet filmé »<sup>36</sup>, crée une surface au dessus de lui, le met encore davantage à distance.

L'avertissement face à la menace de contamination prend plusieurs formes, la contamination qui va entraîner une dissipation progressive de ces corps, et les faire devenir absents. Un autre procédé attire mon attention dans le film: il s'agit de ce que je nommerai « les faux raccords regards ».

---

<sup>34</sup> *Le réseau des solitudes*, Sébastien Jounel –p.103

<sup>35</sup> *Idem*, p.104

<sup>36</sup> *Le réseau des solitudes*, Sébastien Jounel – P.196

*(d)– Le jeu sur les « faux raccords regards »*

Une chose qui me marque dans le film est la suite de faux raccords regards. Je désigne par là de ne pas faire succéder à un gros plan sur le visage d'un personnage qui regarde au loin, un plan subjectif. Cette succession trompe notre attente.

A plusieurs reprises dans *Kaïro*, on voit un personnage regarder dans une zone sombre :

La caméra reste un certain temps sur un visage qui scrute ce qu'il a devant lui, avec comme on l'imagine quelques difficultés à voir (*Figure 46*). On s'attend au contre-champ, dans un classique raccord regard. Mais à notre surprise, dans le plan qui suit on retrouve le même personnage, cette fois-ci en mouvement.

Cette juxtaposition de deux plans contrariant notre attente crée un sentiment de méfiance vis à vis de ce personnage juste avant qu'on le reconnaisse. Ce jeu sur les raccords regards dans le film annonce que la personne sera le prochain fantôme. Il anticipe la contamination, la disparition progressive de l'humain pour devenir un fantôme, un absent.

On retrouve ce procédé de « faux raccord regard » dans un film français plus récent intitulé *La douleur* (2018), d'Emmanuel Finkiel.

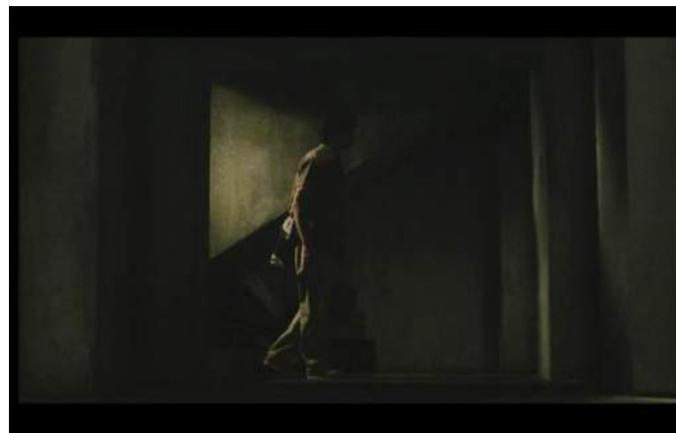
**4– *La douleur*, 2018 Emmanuel Finkiel – désorientation**

*(a)– le faux raccord regard dans La douleur: se regarder soi– même comme un autre*

Dans *La douleur* d'Emmanuel Finkiel, le réalisateur utilise les faux– raccords regards non pas pour brouiller les repères du spectateur comme dans *Kaïro* mais afin de montrer le trouble d'un personnage sur lui même : celui de Marguerite Duras. Nous sommes en 1944 alors que la France est encore occupée par l'Allemagne nazie. Marguerite Duras attend avec impatience son mari, résistant et déporté pour lequel elle craint le pire. Les « faux raccords regards » consistent en des gros plan de Marguerite qui regarde devant elle suivis de plans larges où on la voit marcher au loin (*Figure 47*).

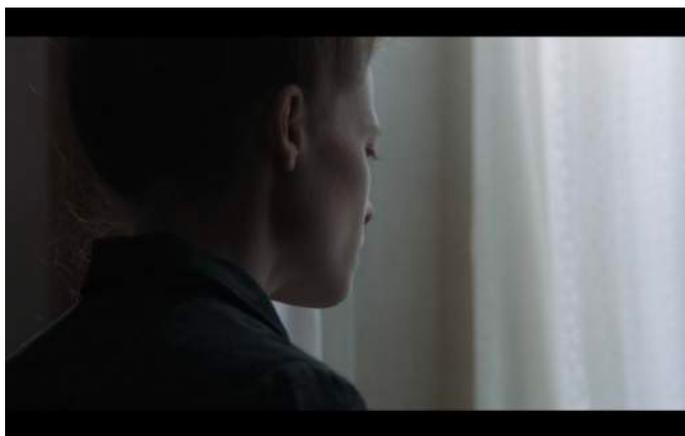
**Figure 46 - Kairo**

Champ sur un personnage qui regarde fixement la pièce dans l'ombre —> contre-champ sur un autre axe de sa déambulation



**Figure 47 - La douleur**

Ici le faux « raccord regard » nous donne la sensation que le personnage s'observe, porte un regard sur lui-même et sa situation



De manière classique ces gros plans dans lesquels un personnage regarde quelque chose appelleraient des plans subjectifs mais le fait qu'on retrouve aussitôt le personnage dans le plan suivant nous donne l'impression que celui-ci se regarde.

Le découpage de ces passages résonne avec d'autres plans du film qui font intervenir un double de Marguerite: par exemple lorsque celle-ci se regarde dans une glace et se maquille, son double entre dans la pièce et l'observe, silencieusement.

Les faux raccords regards comme ce procédé de dédoublement nous donnent l'impression que le personnage s'observe, dans l'attente et la solitude qu'il vit. Cette mélancolie provoque son isolement du reste du monde. Le double que Finkiel crée à l'image nous illustre la distance du personnage de Marguerite sur son passé : le roman de Marguerite Duras dont le film est tiré, est son histoire reconstituée à posteriori. Le double nous montre la double temporalité: les événements relatés et le travail de la mémoire qui déforme.

#### (b) *Le flou dans La douleur*

La désorientation du personnage est également signifiée par un usage sensible du flou, de la faible profondeur de champ.

Cette profondeur de champ est intéressante dans une séquence où Marguerite erre dans la rue tandis que ses pensées nous sont transmises par une voix off. Elle nous parle de l'effet de la peur sur son corps.

Nous la voyons s'éloigner de la caméra, alors que celle-ci est fixe (*Figure 48*). Mais plutôt que de conserver la mise au point sur le personnage, on voit celui-ci devenir de plus en plus flou : la mise au point fait chemin inverse du trajet du personnage. Ce flou qui nous écarte du corps permet de donner une forme à l'informe, à l'indicible : le sentiment de peur que décrit Marguerite.

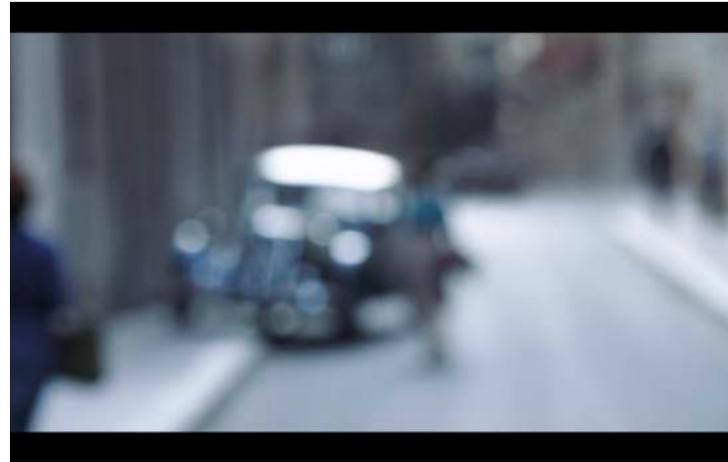
Le flou est aussi symptôme de cette douleur que lui fait connaître l'isolement.

À plusieurs reprises alors que Marguerite marche dans la rue, la mise au point est faite ce qui l'entoure (*Figure 49*).

Marguerite, se replie sur elle-même et déambule dans les rues plongée dans sa solitude. Le flou est le moyen par lequel elle se soustrait au monde. Habitée par cette absence interminable, elle en devient elle-même absente.

*Figure 48 -*

Le personnage nous fait part de ses pensées dans une voix-off et notamment de son sentiment de peur. A ce moment il s'éloigne de la caméra et la mise au point va en sens inverse du déplacement du personnage.



*Figure 49 -*



Lors de mon entretien avec Alexis Kavyrchine, également chef opérateur de *La douleur*, je l'interroge sur le dialogue qu'il a eu avec le réalisateur à propos de la profondeur de champ, au moment de la préparation du film.

Comment en sont-ils arrivés à exprimer l'isolement par ce procédé ?

Leur approche semble moins théorique que ce à quoi je m'attendais et Alexis Kavyrchine me parle d'une recherche visuelle pas à pas :

« On ne se l'est pas dit comme ça. Mais cette faible profondeur de champ permet de regarder avec beaucoup d'intensité les choses qui nous entourent. Le fait de filmer en très gros plan nous invite à nous questionner sur « qu'est-ce qu'elle a dans sa tête ? Qu'est-elle entrain de penser ? ». Tu ne te dis pas « tiens je vais faire un film sur la solitude et l'isolement ».

Bien sûr il y avait cette idée qu'elle est seule et qu'elle attend mais aussi la relation à l'Histoire, la relation à la responsabilité individuelle, elle et sa liquéfaction, sa solitude.

Dans la mise en scène d'Emmanuel Finkiel, il y a l'idée de poser un univers très réaliste: par le décor, par les costumes, etc... À l'intérieur de ce sentiment de réalisme il aime déréaliser les événements par la manière de filmer, être très proches des personnages. »

Il m'expliquera par la suite que les plans de suivi de Marguerite Duras ont été réalisés au 185mm à pleine ouverture, soit 1.3.

Le flou est défini de manière traditionnelle par « la perception d'un sujet pour les appareils d'enregistrement, qui parviennent à établir dans le rapport du net au flou, le sentiment d'une profondeur de champ »<sup>37</sup>

Le flou ne se définit que par rapport au net et inversement.

Comme l'explique Pascal Martin dans son ouvrage *Les frontières du flou au cinéma* « la notion de frontière revêt une importance considérable pour penser le flou, car elle constitue une limite au continuum que l'on pourrait qualifier de flou– net de profondeur notion plus appropriée que celle de profondeur de champ ». <sup>38</sup>

Les frontières du flou désignent pour Pascal Martin, cette frontière indéfinie et sans fin que fait naître le flou.

Traditionnellement au cinéma le point est fait sur le personnage principal, quitte à devoir l'isoler entre un avant et un arrière plan flou. Le flou a été utilisé symboliquement pour représenter la myopie ou la perte de connaissance par exemples. Plusieurs opérateurs dont Yves Angelo regrettent que le flou soit utilisé davantage de manière symbolique plutôt que de manière à produire une sensation. Pour lui le flou perd de sa puissance émotionnelle lorsqu'il est utilisé dans un but trop ostentatoire et directif.

« Le cinéma est affaires de sensations avant tout et une sensation véritable est par nature impossible à définir avec netteté; c'est précisément du flou des mots que naîtra la sensation qui portera l'acteur ou le technicien vers un travail personnel, original et profond. Je ne parlerai pas ici des différents flous de cinéma ultras–connus et utilisés pour codifier des situations; troubles amoureux ou mentaux, endormissements ou réveils au flou, flash–backs, etc. Dans ces utilisations, le flou n'est qu'un code assimilé par tous car ayant une signification identifiable immédiatement. Nous ne parlerons pas de ces types de flous. »

---

<sup>37</sup> Patrick Nardin dans *Images brûlées, la poésie du reste – Frontières du flou au cinéma*

<sup>38</sup> *Les frontières du flou au cinéma*, Pascal Martin & Françoise Soulages, p.6

« Il me semble que l'erreur première pour analyser un plan flou, un plan volontairement flou serait d'essayer coûte que coûte que de lui donner la netteté qu'il lui manque, c'est à dire un « sens ». (...) Il s'agit de comprendre ou plutôt de ressentir que le flou crée un espace nouveau, une frontière avec le réel un vacillement vers un inconnu qu'il ne faut en aucun cas théoriser ».

C'est bien de ce nouvel espace que me parle Alexis Kavyrchine, un espace qui se situe du côté du ressenti.

La faible profondeur de champ dans *La douleur* accompagne la désorientation du personnage : il s'agit ici d'une désorientation temporelle, une désorientation du personnage par rapport à son histoire.

Il explique également à propos du film :

« Moi je trouve qu'il y a quelque chose de très intéressant, ce sont les différents aspects de l'amour. Un espèce d'amour intellectuel avec Robert Antelme qui est un homme absent. L'amour plus physique avec Dionys, celui qui est là, présent physiquement. L'amour un peu noir, mélangé de haine avec Rabier. Au scénario je trouvais qu'il y avait cette chose très forte et qui m'a touché : cette femme face aux différents aspects de l'amour. Et puis cette sensation de douleur qu'on a cherché à filmer, cette douleur de l'attente. »

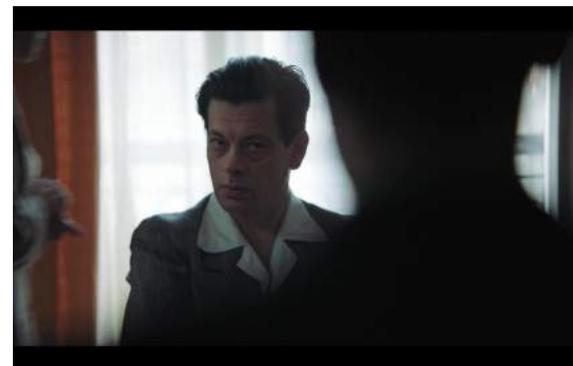
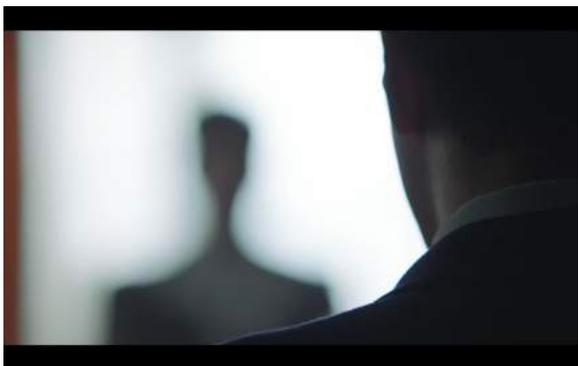
À plusieurs reprises, Marguerite s'adresse à Dionys (son amant) ou au policier. La scène est cadré en champ/ contre champ classique mais le personnage en face d'elle est flou, ce qui crée de nouvelles formes : Dionys ne devient qu'une silhouette, similaire à la silhouette qu'on verra de son mari Robert, vers la fin du film alors qu'elle l'imagine revenue dans un rêve (*Figure 50*).

Le film parvient à créer des figures de flou :

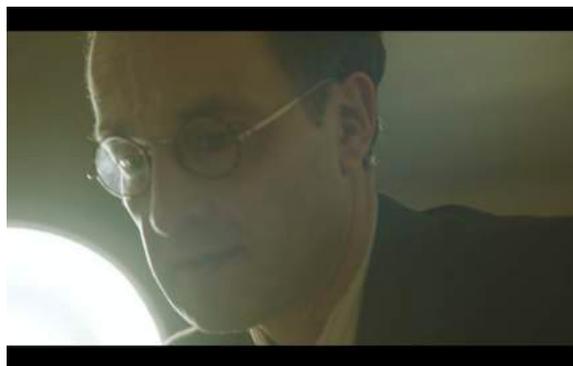
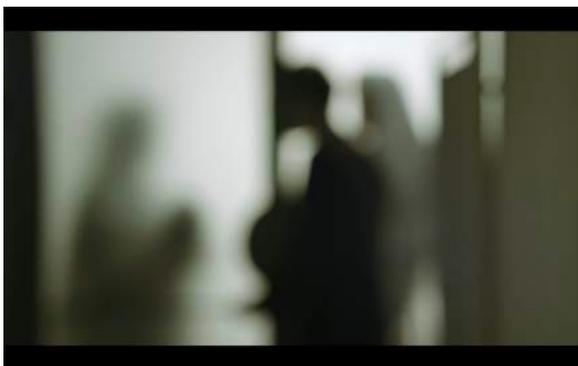
Il y a un désordre intérieur, une confusion d'émotions que traduit le flou. Par celui-ci se mélangent des sentiments: la peur, la douleur mais aussi l'attirance qu'elle éprouve pour Dionys. Ceux-ci peuvent communiquer par le flou, qui voile les formes et leur permet de correspondre entre elles.

*Figure 50 - L'ombre de Dionys sur la première ligne se confond avec celle de Robert Antelme*

1- Silhouette flou de Dionys



2- Silhouette flou de Robert Antelme



#### **IV - Expérience sur les films à la Fémis**

Ce film était pour moi une première expérience en 16mm en tant que chef opératrice. Bien que j'appréhendais de le tourner sur ce support en étant réalisatrice en plus d'être chef opératrice je me suis dit que c'était le bon moment de prendre un risque quitte à faire des erreurs. J'ai choisi le 16mm car dans le film il permet une perte de repères : les images en 16 mm nous renvoient à des films ou des documentaires tournés dans les années 70 mais le sujet est actuel et l'époque est posée par les télévisions qui sont contemporaines. Je voulais que ce film, tout en illustrant l'époque dans laquelle nous vivons, puisse résonner dans le passé : dans l'éternel cycle des constructions/déconstructions qui remuent l'île de France, destinée à l'obsolescence et au renouvellement.

Le 16mm était aussi pour moi un moyen d'embellir le chaos visuel de l'urbanisme de Nanterre : les images très définies que nous permettent le numérique me semblaient aller à l'opposé de cette poétisation que je cherchais. La faible définition me semblait donner un corps juste à cette ville en voie de disparition. Le 16 mm permettait également de donner une uniformité.

J'ai choisi l'émulsion 500T (500=sensibilité de pellicule en ASA, T= colorimétrie, ici 3200K) car elle me permettait d'être flexible face aux différentes situations de lumière que j'allais rencontrer.

Ce film m'a permis d'explorer plusieurs types de figurations de l'absence bien que j'aurais aimé en expérimenter davantage.

En introduction je parlais de ce quartier qui s'éteint à petit feu, comme un visage qui disparaîtrait. J'ai choisi de tourner dans les tours nuages à Nanterre car je trouvais que ces tours s'apparentaient à un visage. Notamment grâce à ces fenêtres en forme d'yeux. Les fenêtres carrés me rappelaient les télévisions, élément essentiel de l'univers de Rafaël.

J'ai choisi de filmer la grand-mère de manière fragmentée toujours dans cette idée de visage-paysage : je voulais faire ressortir les lignes de sa peau, son regard toujours vif et solitaire et que ces plans raisonnent avec ceux de la résidence.

J'ai choisi de l'éclairer de façon moins en moins contrastée : Je voulais par cela qu'elle disparaisse progressivement dans la lumière. Cette lumière qui éblouit Rafaël à la fin du film. A l'inverse sur Rafaël la lumière est de plus en plus contrastée.

Le second film que je présenterai lors de mon oral est celui d'Hong-kai Liang, *Soleil d'hiver*, film de 3e année tourné en studio.

Le film parle d'un homme qui est parti effectuer son service militaire et qui revient chez sa mère, constatant que celle-ci a vieilli et que leur entente ne sera plus jamais possible.

Sur ce film nous avons exploré plusieurs procédés que j'ai retrouvé et compris en faisant mon mémoire. Il y a notamment le « travelling temporel » qui nous fait passer d'une époque à une autre: dans celui-ci le personnage enfant est dépassé par la caméra dans le couloir de la maison de sa mère. La caméra panote à droite puis à gauche dans le salon ou la pièce s'anime par le mouvement du vent sur les objets, pour enfin rejoindre la mère qui a vieilli et qui dort dans son lit. Lorsque le personnage s'approche il a grandi, et est habillé en habits de militaires. Sa mère ne le reconnaît pas et il tire le rideau dévoilant son visage et son corps.

Pour ce plan, Hong-Kai souhaitait que la mère soit comme une morte, et que la lumière sur son corps soit tranchante. Il m'avait dit que ce plan devait se démarquer et qu'après cela nous pouvions repasser à quelque chose de plus doux, dans l'esprit du reste du film.

À plusieurs reprises dans le film, j'ai choisi de rappeler cette lumière forte qui tape dans la pièce et rappelle le passage du temps, la circulation dans cet espace qui n'est plus ce qu'il était pour le personnage principal.

Pour ce film nous avons choisi le ratio 4:3, prompt à restituer l'isolement et l'enfermement du personnage dans ce décor désormais trop petit pour lui. Il permettait également d'installer la solitude des deux personnages et leur difficulté à être dans le cadre ensemble.

## ***Conclusion***

Ce mémoire m'a permis d'explorer différentes manières de figurer l'absence au cinéma, qui ont été recensées sous différents types. Il s'agit d'outils cinématographiques et d'outils filmiques qui prennent sens par rapport à l'absence dans l'utilisation particulière qui en est faite.

Ces outils par leur figuration de l'absence, permettent de donner un corps, une image à un sujet ou objet passé. En réunissant deux temporalités ils permettent de faire exister un corps mort où disparu : par la métaphore visuelle avec *Nostalgie de la lumière*, par la surimpression avec *Lady vanishes*, ou par le cadre avec *La femme sans tête*.

Il permet également de donner un regard au mort : nous l'avons vu, dans *Le secret de la chambre noire* ou dans *Kairo*.

Faire exister un mort, c'est également s'intéresser à la conscience de la mort des personnages et aux mécanismes d'oubli et de déni: *La femme sans tête*. Ces mécanismes sont également exploré dans *La douleur*, film dans lequel ils se mêlent à la douleur de l'attente.

La figuration de l'absence est possible par l'usage de formes filmiques qui vont opérer des effets de présences : l'ombre, la surimpression, le décadrages. Autant de procédés qui nous indique qu'une scène est habitée par autre chose que son sujet principal.

Ces effets de présence sont possible comme nous l'avons vu en première partie grâce à la tension entre corps présent et corps absent que permet l'image de cinéma.

Ces formes filmiques et leur usage propre à un film naît souvent d'une apparente contradiction : Alexis Kavyrchine me dit à ce propos que que la singularité et un renouvellement d'écriture passent souvent par des demandes de réalisateur en apparence contradictoires.

C'est cela qui le stimule car « si on te demande de faire des choses qui sont faisables, tout le monde peut les faire »; c'est en cheminant ainsi qu'ils sont arrivés à cet usage de la profondeur de champ si singulier dans le film *La douleur*.

Alexis Kavyrchine m'explique que ces figures sont repérables souvent à postériori, on se rend compte plus tard de l'effet produit. C'est le cas de *La douleur* où Emmanuel Finkiel construit ses plans en se fiant à son ressenti. Kiyoshi Kurosawa, quant à lui prémédite davantage ses effets fantomatiques.

Ce mémoire est l'occasion pour moi de faire un point sur les films auxquels j'ai participé et qui ont utilisé des figures filmiques similaires. Il est également l'occasion de rencontrer des films qui ont su utiliser des outils cinématographiques pour figurer l'absence et me donne envie de poursuivre cette exploration notamment dans la représentation de la mémoire à l'écran.

Mon film a été l'occasion de me poser des questions formelles que j'avais expérimenté avec peu de recul sur le film d'Hong-Kai, *Soleil d'hiver*. J'espère le poursuivre lors de prochains courts métrages avec des réalisateurs désireux d'un renouvellement du langage cinématographique.

## - Bibliographie -

### Ouvrages

- Eugène Green, *Présences, Essai sur la nature du cinéma*, Desclée de Brouwer - Cahiers du cinéma, 2003
- Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Nathan université, 2001
- Marc Vernet, *Les figures de l'absence*, Cahiers du cinéma, 1988
- Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Collectionneur Editions du Collectionneur, 1998
- Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et des fantômes selon Aby Warburg*,  
Les éditions de minuit, 2002
- Sébastien Jounel, *KAIRO de Kiyoshi Kurosawa, Le réseau des solitudes*, L'Harmattan, 2009
- Pascal Martin & Françoise Soulanges, *Les frontières du flou au cinéma*, L'Harmattan, 2014
- Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les effets spéciaux au cinéma*, 120 de créations en France et dans le monde, Armand Colin, 2018
- Michel Wyn, *Le cinéma et ses techniques*, 1982
- Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Editions Gallimard, 1986
- Thomas Messias, *Le nouveau cinéma argentin*, Le collectif playlist society, 2015

### Articles et essais

- Caroline San Martin, thèse : *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? Retours sur les présupposés de l'analyse figurative*.  
Connaissance des arts-hors série, *Enfer et fantômes d'Asie*, Rédacteur en chef : Jean-Michel Charbonnier

## **Filmographie**

Patricio Gùzman, *Nostalgie de la lumière*, 2010

Alfred Hitchcock, *Lady vanishes*, 1938

Francis Ford Coppola, *Apocalypse now*, 1979

Wim Wenders, *Les ailes du désir*, 1987

Jean Vigo, *L'atalante*, 1934

Georges Méliès, *L'homme de têtes*, 1898

Georges Albert Smith, *The Corsican Brothers*, 1898

Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, 1930

Claude Autant-Lara, *Sylvie et le fantôme*, 1945

Fernando Solanas, *Le sud*, 1988

Agnès Varda, *Les veuves de Noirmoutier*, 2005

Jacques Tourneur, *La féline*, 1942

Lucrecia Martel, *La femme sans tête*, 2007

Kiyoshi Kurosawa, *Kairo*, 2001

Kiyoshi Kurosawa, *Le secret de la chambre noire*, 2016

John Carpenter, *Halloween*, 1978

Emmanuel Finkiel, *La douleur*, 2018

## **Emissions radiophoniques**

France culture, émission La Grande Table par Olivia Gesbert, *Le requiem d'Alain Cavalier*, 5 juin 2019

- ANNEXE 1: INTERVIEW d'ALEXIS KAVYRCHINE -

À propos des films : *Le secret de la chambre noire* de Kiyoshi Kurosawa, et de *La douleur* d'Emmanuel Finkiel.

*Je retrouve Alexis Kavyrchine dans le 13e arrondissement. Il est en préparation du prochain film d'Albert Dupontel.*

*C.T: Comment prépares-tu un film?*

**Alexis Kavyrchine : Je suis un peu scolaire là dessus, je fais toujours des dossiers avec les résumés, des notes de scénario, et des plans lumière. Cela me permet de me retrouver tous les jours, dans ce qui concerne la caméra, la machinerie, la lumière.**

**Je trouve que la façon de faire un film fait beaucoup le film. Le processus avec lequel tu te mets d'accord avec un réalisateur donne la forme du film. Cela va donner un certain type d'écriture : le fait de tourner tout de suite ou de faire des répétitions, de découper en amont ou non, tout cela va donner un univers particulier. Souvent les réalisateurs qui ont un univers très singulier ont une manière de tourner très singulière .**

**Chaque réalisateur met en place au fur et à mesure son processus de fabrication qui est en adéquation avec la façon dont il veut raconter les choses, et ce processus a des conséquences esthétiques.**

**Il y a des réalisateurs qui raisonnent en terme de plans, d'autres qui raisonnent plus en dispositif.**

**Les films d'Emmanuel Finkiel ce serait difficile d'écrire le découpage d'une séquence, ça donnerait quelque chose d'assez abstrait. Tu sens bien que ce sont des choses qui viennent petit à petit. C'est plus « on va mettre la caméra ici » on commence à filmer quelque chose et peu à peu il tire le fil. Il sent qu'il lui manque quelque chose alors il dit qu'il faut se mettre à tel endroit de la pièce.**

*CT : Il construit ses plans au fur et à mesure du tournage?*

**A.K: Ça dépend des scènes, il n'avait pas une manière systématique de procéder.**

**C'est difficile à formuler. Souvent on s'aperçoit de la manière dont le réalisateur veut travailler au fur et à mesure du travail.**

*CT: Par rapport à La douleur, comment avez-vous fait ce choix de très faible profondeur de champ ?*

**A.K: J'avais déjà fait un film avant avec lui: *Je ne suis pas un salop*. Ce film était déjà tourné avec des longues focales sur pied ou au steadicam. C'est dans la continuité d'une certaine écriture. C'est la manière qu'il a de raconter les choses. D'avoir fait son film précédent m'a aidé à comprendre cela. Pour *La douleur* cela s'est fait naturellement de continuer dans cette écriture là.**

*CT: Je trouve que dans ce film, la profondeur de champ raconte la solitude et l'isolement du personnage principal, dans l'attente.*

**A.K: On ne se l'est pas dit comme ça. Mais cette faible profondeur de champ permet de regarder avec beaucoup d'intensité les choses qui nous entourent. Le fait de filmer en très gros plan nous invite à nous questionner sur « Qu'est-ce qu'elle a dans la tête ? Qu'est-elle entrain de penser ? »**

**Ce que je trouve bien dans sa façon de faire c'est qu'il y a des choses qui viennent à l'esprit, mais plutôt des choses qui viennent après le film. Evidemment tu abordes le film avec des intentions, des choses à faire rendre compte. Mais le film a postérieurement est plus complexe que ça. Alors bien sûr il y avait l'idée de la solitude, de l'attente, mais les choses se sont faites petit à petit.**

**Tu ne te dis pas « tiens je vais faire un film sur la solitude et l'isolement ». Bien sûr il y avait cette idée qu'elle est seule et qu'elle attend mais il y a aussi la relation à l'Histoire, la relation à la responsabilité individuelle, elle et sa liquéfaction, sa solitude.**

Certainement que c'est venu dans la conversation. Mais il y a un moment tu mets en place un décor, puis des comédiens, une certaine façon de faire. Il y a une phrase que j'aime bien qui dit « ce qui peut être dit ne mérite pas d'être raconté ». C'est à dire si ça suffisait de dire « je veux faire un film sur la solitude » ça ne serait pas très intéressant. Ce qui est intéressant là, c'est que ça rend compte de quelque chose qui n'est que dans ce film et après on peut dire plus tard « c'est de la solitude .... » mais heureusement que c'est plus que ça. Il y a rendre compte de l'époque, d'une certaine manière de voir l'époque.

Moi je trouve qu'il y a quelque chose de très intéressant, ce sont les différents aspects de l'amour. Un espèce d'amour intellectuel avec Robert Antelme qui est un homme absent. L'amour plus physique avec Dionys , celui qui est là, présent physiquement . L'amour noir, mélangé de haine avec Rabier. Au scénario je trouvais qu'il y avait cette chose très forte et qui m'a touché : cette femme face aux différents aspects de l'amour. Et puis cette sensation de douleur qu'on cherchait à faire exister, cette douleur de l'attente.

Emmanuel, il a besoin quand il est dans un lieu de fiction, d'y croire. Il va, par sa manière de filmer, faire quelque chose d'abstrait avec une matière extrêmement réelle. La longue focale avec cette très faible profondeur de champ entraîne une déréalisation dans un univers auquel tu crois complètement. Tu sens que c'est dans le regard qu'on porte à cette réalité qu'il y a l'artifice.

J'ai travaillé avec Cédric Klapisch et je trouve qu'il amène cette saveur de chose vécue, dans un décor qui fait totalement cinéma.

Il s'imprègne des lieux et des gens tant et si bien que, que par plein de petits détails, il amène cette saveur, ce ressenti des choses.

Chez Emmanuel, le flou, la profondeur de champ, lui permettent de montrer des choses auxquels il croit et une réalité non polluée mais avec un regard narratif. Il y avait l'idée d'être dans un regard au présent pour un temps passé.

Ce qui est important c'est de voir la singularité, et celle-ci passe souvent par des demandes en apparence contradictoires.

Si on te demande des trucs qui sont faisables, tout le monde peut le faire.

*CT: Quelles focales avez-vous utilisé lorsque Marguerite se promène dans la rue ?*

**A.K:** Par exemple, après que Rabier Emmène Marguerite dans la rue où a été arrêté Robert Antelme : il s'en va, elle vacille puis s'en va aussi. Et là on croise des gens flous qui apparaissent, qui disparaissent. Et ça c'est du steadicam, 185mm plein ouverture (1.3) ça crée une masse de flou.

*C.T: Le 1er assistant caméra, comment il le vit ?*

**A.K:** Plutôt bien, Laurent Petit est très fort. La plupart du temps on était avec un zoom 24-290mm à 2.8.

Emmanuel sait que c'est très compliqué et qu'il y a des ratés. Il ne hurlait pas quand ça ratait. Il préférait être dans cette disposition ou il y a des risques de rater, plutôt que d'être sûr de réussir.

*C.T: J'ai vu que dans ce film tu osais aller vers les basses lumières. Je me demandais comment ça se passait avec les réalisateurs pour que les choix qui sont faits au tournage ne soient pas regrettés par la suite.*

**A.K:** Je peux t'inquiéter ou te rassurer mais je crois que ce dialogue là est toujours assez complexe . Moi je crois que le réalisateur a raison, il fait son film, il exprime quelque chose et nous on essaie de comprendre ce qu'il veut exprimer.

Mais en image les mots sont très trompeurs. Je me souviens d'une réalisatrice qui m'avait dit en préparation « ah tu vois moi le jaune comme ça je déteste » en me désignant une couleur qui se trouvait dans la pièce. Je la regarde et lui dis « comment mais c'est jaune ça ? »

Je me suis rendu compte que les réalisateurs ont chacun leurs évidences et que c'est tellement évident pour eux qu'ils trouvent que ce n'est même pas la peine de le dire. C'est très vrai pour ce qui est de cadrer des gros plans. Si tu coupes le visage certains vont te

**dire « mais ça va pas c'est hideux, on coupe pas le visage », si tu ne le coupes pas d'autres te diront « mais attends on est pas chez France 3 là, gros plan c'est gros plan ».**

**Selon moi en image, il faut échanger des photos, il faut faire des essais. Et même avec cela c'est compliqué.**

*C.T: Et avec Emmanuel Finkiel en particulier, comment êtes vous parvenus à ces basses lumières?*

**A.K: Emmanuel a une façon de travailler particulière : il préfère avoir une petite équipe autour de lui. Il assume les risques pris sur le tournage, il ne revient pas dessus. Moi je fais beaucoup de LUTS avant le tournage.**

*CT: J'étais justement assez impressionnée par les séquences sombres dans l'appartement. Je me demandais à quel point tu sous exposais ou si tu faisais des LUTs très précises avant le tournage.*

**A.K: J'essaie de faire beaucoup d'aller-retours en préparation, des essais très simples au début, chez soi ou chez le loueur. Déjà ça te permet de chercher avec le réalisateur et l'étalonneur le look du film. Je fais plusieurs LUTs. Après cela évidemment tu t'aperçois que la LUT que tu voulais utiliser en jour tu l'utilises en nuit finalement, celle prédestinée au matin en soir; parfois tu les inverses complètement.**

**Au fur et à mesure tu peaufines tes LUTs, tu en fais lors des essais avec les comédiens. Ceci te permet de faire des LUTs qui sont beaucoup plus contrastés et meilleures pour poser. Si tu poses avec la Rec 709, tu te retrouves avec des hautes lumières très éclatées et une image très lumineuse. Si tu veux faire une image plus contrastée c'est très compliqué après.**

*C.T: Comment gères-tu ton exposition ?*

**A.K:** Moi je pose au waveform et avec le LOG. Parce si tu poses correctement au Rec 709 c'est à dire en ayant autant d'informations dans les hautes lumières que dans les bases, quand tu appliques une LUT tu te rends compte que les hautes lumières sont surexposées, cela va t'inciter à fermer le diapo et à écraser ton signal dans les basses lumières. Ca te fait mal poser.

Il est important de livrer les rushs avec une LUT forte. Il faut que l'image au montage soit proche de l'image définitive: le montage se fait avec des images et des sons, lors du montage le réalisateur choisit aussi la durée des plans selon la lumière et le cadre. Si tout change en étalonnage ça peut être très perturbant et un réalisateur va avoir tendance à vouloir voir ce qu'il a vu en montage.

*C.T: Et pour les rapports de contraste?*

**A.K:** Je les fais à l'oeil. Si ça te plaît à l'oeil c'est que c'est bon. Et pour les raccords, je regarde les plans d'avant, je vois si ça me plaît.

*C.T: Tu travailles avec quel laboratoire?*

**A.K:** La plupart du temps c'est la production qui se charge de choisir le laboratoire. Je trouve qu'il y en a beaucoup de biens. Par exemple récemment j'ai travaillé à la RUCHE avec Laurent Navarri, ça s'est très bien passé.

En matière d'étalonnage, il y a quelque chose que je trouve très bien de faire mais qui n'est pas évident à imposer : c'est de faire une pause au milieu de l'étalonnage: tu fais 8 jours et puis tu fais une pause de quelques jours et tu reprends ensuite 5 jours.

L'étalonnage c'est vraiment quelque chose qui s'appréhende sur le temps, à moins que tu trouves tout de suite mais c'est rare.

**J'ai besoin d'aller dans une direction de manière excessive parfois pour y revenir. Il y a des étalonneurs qui sont dans une mentalité « film » qui est de ne pas trop intervenir sur les partis pris lumineux du tournage. Moi au moment de tourner j'intègre des choses que je prévois de faire à l'étalonnage.**

**Kiyoshi Kurosawa par contre monte des images en considérant la lumière et il veut retrouver les images qu'il a monté en étalonnage. Pour lui c'est ce qui se passe sur le tournage qui est le plus important.**

*C.T. Comment Kiyoshi Kurosawa t'a présenté le projet?*

**A.K: Il rencontrait plusieurs chefs opérateurs donc je ne savais pas si il allait me choisir ou pas, je me suis dit « j'ai une heure avec Kurosawa, au moins il faut qu'il me raconte ». Je lui ai demandé comment il travaillait, comment il avait fait pour en arriver là, comment il travaillait habituellement et pourquoi. Je voulais vraiment comprendre comme il fonctionnait.**

**Il a une façon de travailler très singulière. Il repère beaucoup et au moment où il repère il commence déjà à découper. Il se sert du décor et du découpage pour enrichir son scénario. Il s'inspire même des éléments dans les décors qui ne lui plaisent pas.**

**Il réfléchit énormément au découpage, il note tout dans un petit cahier qu'il ne montre à personne. Puis au vu du scénario tu as des indices sur comment ça va se passer.**

**Le jour du tournage, le matin même il arrive et il te donne le découpage à l'oral. Il donne la place de la caméra et la place des comédiens. Puis il décrit le mouvement avec une grande précision.**

**Une fois que ceci est installé il laisse du temps pour la lumière. À ce moment là il ne te presse pas pour que ça aille plus vite, tu as le temps que tu veux. Une fois la lumière installée il répète avec des doublures auxquelles il explique le plan.**

**Et ensuite il fait venir les comédiens et il leur dit de manière très mécanique leurs déplacements « tu dis ça, tu vas par là bas, tu prends un verre d'eau ». Et ensuite, la plupart du temps, il dit qu'il aimerait tourner tout de suite. Si le plan est simple on le fait.**

**Si le plan est compliqué et que ça n'est pas possible, on fait au moins un ou deux tests mécaniques.**

**On tourne et si possible on ne fait qu'une prise. Il dit ça mais il n'y a rien de systématique. La plupart du temps cela lui convient au bout d'une prise mais parfois il la refait, parfois il en fait cinq ou six. On ne sait jamais ce qu'il va arriver.**

**Quand tu regardes ses films ça donne des plans très mis en scène mais assez improvisés. C'est très excitant à faire. Il ne donne pas d'indications de cadres à proprement parlé.**

*C.T: C'est étonnant de t'entendre dire cela car au final ses films semblent pensés au millimètre.*

**A.K: C'est là où il est fort, il est vraiment concentré uniquement sur les choses essentielles. Par exemple (il saisit le verre) si ce verre est essentiel à la narration il va concentrer son attention dessus. Il va falloir qu'il soit bien éclairé, bien cadré... Par contre le fauteuil là à côté il va te laisser choisir. Il accorde une grande importance à ce qui sert son histoire, par contre ce qui est annexe il fait confiance à son équipe.**

**Il a cette expérience de savoir ce qui est vraiment important pour lui.**

**Il a un cinéaste qu'il considère comme son maître, qui était son professeur. Celui-ci lui dit « Soit c'est la 3e prise, soit c'est la 101e prise ». Il dit que lui il est trop impatient pour faire 101 prises alors il n'en fait que 3.**

*C.T: Je me demandais comment vous aviez communiqué à propos de la représentation des fantômes*

**A.K: C'était assez impressionnant. Imagine toi que tu es en repérages pour le film et que Kurosawa te dit « Alexis je voudrais vous poser une question, si là à côté de l'arbre vous voyez une personne immobile, ça vous ferait peur ou pas? »**

**Il a un truc par rapport aux fantômes qui traverse tous ses films. Il a une manière incroyable de percevoir la mort.**

**Il m'en parlait très sérieusement.**

Au début du film tu as Stéphane (*qui vient passer un entretien d'embauche pour un poste d'assistant-photographe*) qui entre dans la maison et qui va s'asseoir dans le hall sur un banc, on est sur lui et on panote à gauche, la porte s'ouvre et on recule.

Il m'a dit « vous filmez Tahar Rahim (*qui joue Stéphane*) et quand vous sentez que quelque chose se passe vous panotez, et là la porte va s'ouvrir ». J'ai été vraiment dans cette énergie de ressentir, une fois que Tahar Rahim est dans le champ, le bon moment où il fallait que je panote. Lui il est très imprégné de ça, de ressentir ces présences des morts.

D'un point de vue lumière il m'en a parlé très clairement : pour lui les fantômes sont en deux dimensions et il faut les éclairer de manière plate, il n'y a pas de volume. Ceci est théorique mais j'ai essayé, une fois que Marie est morte (comme je l'ai fait pour la mère) de l'éclairer de face. Il y a l'idée pour lui que c'est leur enlever leur matérialité. La couleur de la robe a eu une énorme importance. Ça a été beaucoup de réflexion, d'essais.

*C.T: À propos du personnage de Marie, maintenant que tu me parles de cet éclairage sans volumes, je ressens mieux pourquoi elle a attiré mon attention assez tôt.*

**AK:** Oui c'est un peu le même procédé dans son film précédent, *Vers l'autre rive* (2015), que je te conseille de voir. Le personnage est là et en même temps pas là. Lui il filme des gens qui sont là. Marie elle est là, il n'y a pas d'ambiguïté sur le fait qu'elle est présente.

C.T: *Au niveau des bâches et autres accessoires volants dans le film, est-ce que c'est venu de toi en t'inspirant de ses films précédents ? Est-ce que c'est un motif récurrent qui lui permet d'installer son univers?*

**A.K: Cela vient complètement de lui, le fait de mettre des bâches en plastique et de les faire voler. Il s'autorise cela les moments où il se moque d'avoir du son direct. On mettait des bâches et des ventilateurs pour les faire bouger.**

**Moi je n'avais pas envie de parodier un film de Kurosawa donc je n'allais pas chercher à reproduire ce que j'avais vu dans ses autres films.**

C.T: *A propos du choix de tourner en scope ?*

**A.K: Le choix du scope c'est lui. Tous ses films que j'avais vu précédemment étaient en 1,85. Et sa mise en scène était splendide en 1,85.**

**Mais pour ce film il désirait réellement tourner en 2,35. Il disait « *pas dans l'idée de considérer que c'est moins large en haut et en bas, mais dans l'idée qu'on a plus de place à gauche et à droite* ». Et lui clairement c'était pour se dissocier de la télé.**

**On a fait des tests : crop et anamorphique et clairement il préférait l'anamorphique. On a tourné avec des Hawks.**

C.T: *Vous avez donc opté pour des anamorphiques qui engendrent des déformations suite à leur anamorphose avant.*

**A.K: Complètement. Lui il a le gout qu'on soit au cinéma, le goût de l'artifice.**

*C.T: A propos du plan ou la caméra semble autonome dans le jardin botanique, comment l'avez-vous effectué? Au steadicam?*

**A.K: C'est une caméra sur un chariot doorway dolly, on a rajouté un anti-vibratoire. A un moment il voulait passer un seuil de porte. Je lui ai dit que ça allait donner des à coups, il m'a dit que ça ne lui posait pas de problème. Parce que ce n'est pas l'essentiel. Il y a des choses qui sont importantes et il y a plein de petites imperfections, qui sont des choses de la vie et qu'il accepte.**

*C.T: Comment se comporte K. Kurosawa en tournage?*

**A.K: Il est très calme. Il ne travaillait que par traduction car il voulait vraiment dire précisément les choses. Je l'écoutais même quand il parlait lui car la manière dont il disait les choses signifiait déjà ce qu'il voulait dire.**

(...)

- ANNEXE 2 INTERVIEW AVEC ERIC SALLERON -

A propos du film : *Nostalgie de la lumière* de Patricio Gùzman

*Je contacte Eric Salleron par téléphone car il est très occupé en ce moment. Il m'explique être ravie qu'on le contacte pour parler du film de Patricio Gùzman, et qu'il est entrain de travailler sur le dernier, à Cannes cette année:*

**Eric Salleron :** Ce dernier film clôt la trilogie *Nostalgie de la lumière* et *Le bouton de nacre*. Il parle de son parcours personnel au sein du Chili. C'est un homme qui a oeuvré toute sa vie par rapport à ce qu'il s'est passé au Chili en 1973.

*C.T: D'ou proviennent les images des astres que l'on voit au long du film dans Nostalgie de la lumière ? Ont-elles été spécialement tournées pour le film ?*

**Eric Salleron:** Chaque matin, Patricio ramenait de nouvelles images d'astres qu'il avait trouvé sur internet. Le soucis c'est qu'elles ne scintillaient pas comme de vrais astres et j'ai cherché un réglage en étalonnage pour obtenir qu'elles brillent et qu'elles aient une vibration. Ce que j'ai trouvé c'est en plus d'un zoom, d'augmenter la « sharpness » et d'accentuer les hautes lumières. Ceci crée des aberrations et notamment une vibration qui rend plus réels les plans des astres.

*C.T: Comment êtes vous parvenus à cette surimpression entre la poussière d'étoiles et les femmes qui cherchent leurs corps ? Etait-ce une demande de Patricio Gùzman ?*

**Eric Salleron : Cette surimpression n'était pas du tout préméditée. Patricio Gùzman n'est pas quelqu'un qui prémédite beaucoup. C'était la chef opératrice de l'époque qui avait filmé de la poussière entre deux portes, dans une pièce sombre. La monteuse avait monté cela sur la timeline au début du film (cf: le moment où Patricio parle de la bascule politique avec le gouvernement d'Allende). Patricio voulait en revoir à la fin. On a essayé de le superposer aux plans. Pour cela j'ai fait une incrustation en luminance, ce qui a marché vu que la poussière avait été filmée dans une pièce sombre. Il a fallu un peu d'étalonnage pour que cette poussière d'intérieur ressemble à de la poussière d'étoiles. J'ai augmenté les hautes lumières et je l'ai recolorisé. J'ai également ralenti l'incrustation et je l'ai flouté pour que ça lui donne plus d'épaisseur.**