

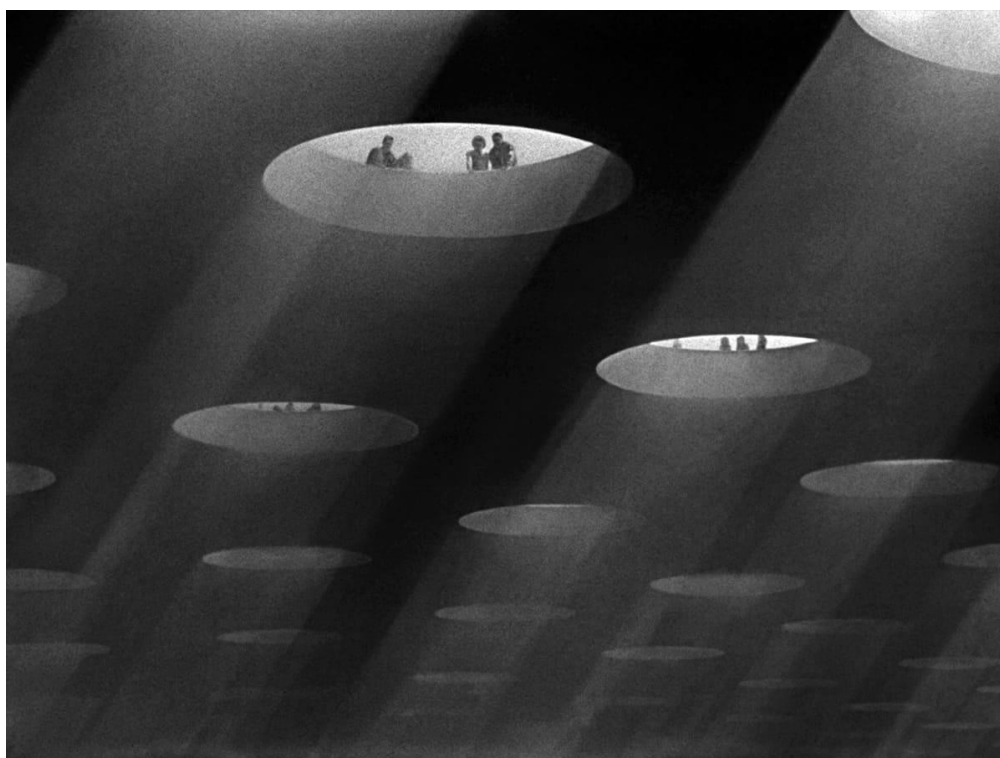
Déambulation autour des trous

Sur quoi s'ouvrent les ouvertures dans une image ?

(Trou de) Mémoire de fin d'études

Antoine Pirotte

Département Image Promotion Leos Carax



Sous la direction de : Katell Djian et Mathieu Giombini

Juin 2023

REMERCIEMENTS

Sabine Lancelin, Mathieu Gaudet, Pascale Granel, Katell Djian et Mathieu Giombini

Barbara Turquier, Nicole Brenez, Tania Press, Stéphanie Pouech

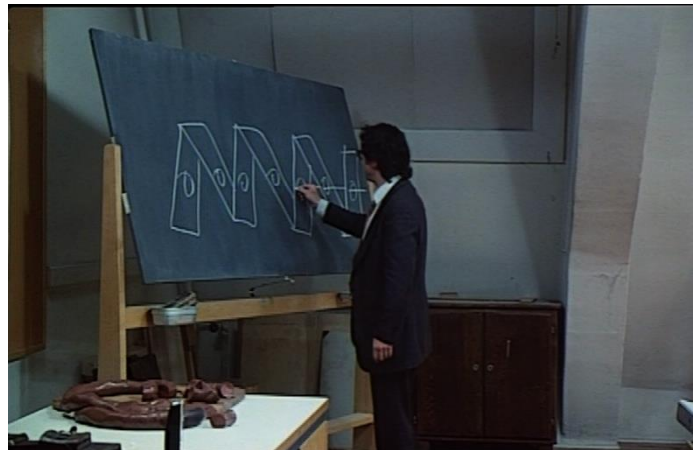
Benjamin Lazar, Philippe Mangeot, Pierre Creton

Lou Lavalette, Oriane Trably, Jean Mathieu Fresneau, Etienne Mommessin, Yu Nan Liu

ainsi que toute la promotion Leos Carax 2023

« Surtout, n'oubliez pas les trous.
S'il n'y a pas de trous, où voulez-vous que les images se posent,
par où voulez-vous qu'elles arrivent ? »

Fernand Deligny à propos de son film *Le Moindre geste*



« Dans un gland, il y a déjà les méandres qui donneront la forme du chêne.
Ce que vous êtes chacun de vous était déjà dans les chromosomes au
moment de votre conception. Je ne suis pas un déterministe mais dans votre
première cellule il y avait un message que vous êtes maintenant en train de
lire. Il y a des choses qui font des trous dans le temps. Et les trous
s'alignent si parfaitement qu'on peut y faire passer une brochette, n'oubliez
pas que mon père est boucher...
Le temps se plie pour que les trous coïncident. »

Jonas qui aura 25 ans l'an 2000, Alain Tanner

Introduction	5
I. Fabriquer des images avec les trous	8
a. Ouverture.....	8
b. Cavité	11
c. Le trou d'une aiguille, le sténopé.....	12
1. Exemples d'images sténopéiques	18
2. Utilisation du sténopé dans mon TFE Monde est un trou pour moi .	27
II. Les trous de lumière	31
a. Ouvertures par le cadre.....	32
1. Perspective et peinture	32
2. Intérieur vers extérieur	37
3. Les miroirs sont des trous	40
4. Surexposition, trou dans le capteur.....	41
5. Mesure du contraste de trou-fenêtre dans une image	42
b. Objets lumineux sur fond sombre	44
II. Trous d'ombres	47
a. Fenêtres sur l'invisible	48
b. Objets sombres sur fond lumineux.....	55
1. Trou abstrait, trou physique : la planéité de l'image	55
2. Hors champ dans le champ	59
Conclusion.....	60
Filmographie	61
Ouvrage cités ou consultés.....	62
Iconographie.....	63
Annexe	65

Note : Par souci de lisibilité, les sources des images sont regroupées dans l'iconographie

Introduction

En juillet de l'année 2018, j'ai eu la chance de pouvoir aller visiter la ville de Florence avec un homme de ma vie. Je crois comprendre que longtemps le voyage de jeunesse en Italie a été un rituel de passage : la rencontre avec les œuvres de la Renaissance italienne comme une étape indispensable à la formation artistique. Je ne sais pas si c'est parce que je me le raconte aujourd'hui comme cela ou si c'est lié à un amour intense mais j'ai gardé une vive impression de ce voyage. Lors de la visite de la galerie des Offices, je découvre parmi les œuvres un grand nombre de tableaux qui me semblent percés de "trous". Des fenêtres ouvertes sur l'obscurité, de l'intérieur vers l'extérieur ou inversement, des grottes, des passages qui se prolongent alors sur les murs de la ville et des ruines, un monde caché derrière le visible où les tableaux et les espaces communiquent par des tunnels et labyrinthes souterrains. Sans vouloir en faire trop, un espèce de syndrome de Stendhal du trou. Ces ouvertures m'ont fasciné parce qu'elles étaient comme des points aveugles ou bien des points de fuite, des questions mystérieuses, prises dans une époque où les artistes découvraient des techniques picturales de la perspective.

J'ai poursuivi et collectionné les différents trous que je trouvais durant le reste du voyage en visitant la ville de Sienne et de Gênes.

Ces images me sont toujours restées en tête. Il m'a semblé intéressant de suivre la piste de ces impressions intuitives dans ce mémoire pour ma dernière année d'études. La question du trou me permettra de problématiser ma propre pratique liée à une interrogation sur l'image.

Je crois que c'est le contact avec cette part mystérieuse de l'image qui m'intéresse dans le métier de chef opérateur. J'ai l'impression qu'un film ou une œuvre aide à mieux vivre quand il.elle dessine des lignes de fuite, des horizons lointains et des possibilités de perception poétique du monde.

J'aimerais avec ce mémoire chercher dans les images les zones qui échappent à une lecture limpide, les zones qui résistent, qui viennent complexifier ou creuser une image.

C'est cette zone que je choisis de nommer *trou*, pour suivre le fil d'un motif qui permettra peut-être de faire des analogies entre des éléments (naturels ou artificiels) et des images. Ces analogies permettront de penser le travail de composition des images, ou bien de reconnaître des situations fréquentes de trou dans les images.

Il s'agira de réfléchir sur le fait qu'une image est toujours une question de regard, de point de vue. De quel côté est-on du trou, d'où est ce qu'on regarde, de quel côté de la fenêtre, de l'œil, de l'écran, de l'image ?

J'essaierai d'abord d'établir une définition commune du trou, en prenant en compte sa polysémie comme une intuition de chemins à suivre.

Au cours de mes années d'apprentissage de l'image, j'ai eu l'impression de découvrir des notions reliées par un même principe : le passage de la lumière d'un espace à un autre. L'œil, la chambre obscure, la caméra sont des trous traversés par la lumière et c'est ce que nous observerons. Nous étudierons la pratique du sténopé grâce aux travaux de différents artistes et aux expériences que j'ai faites lors du tournage de mon film de fin d'études.

Ces notions permettront alors de s'aventurer dans les différentes interprétations du motif, suivant d'abord le chemin des ouvertures et des trous lumineux, offrant à voir quelque chose de l'autre côté. Un passage par la peinture permettra d'étudier la question de la représentation des ouvertures sur l'infini.

Puis j'essaierai de parler des trous d'ombres, qui sont les zones obscures d'une image, s'ouvrant ou bien se fermant avec de l'obscurité. Certains trous ouvriraient le représenté sur un autre espace visible, d'autres au contraire sur du non-visible

Tout le mémoire sera parsemé d'images pour donner vie à ce motif visuel du trou.

D'une manière ou d'une autre, il s'agit finalement de se demander comment une image s'affronte à la question de ce qui l'excède, s'ouvrant sur d'autres mondes ou infinis ?

Il en va dans tous les cas d'une réflexion sur le trajet de la lumière passant par des trous.

LES FENÊTRES

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.



I. Fabriquer des images avec les trous

Il me semble intéressant pour ce mémoire de parler en termes de “trou” car la définition de ce mot laisse la place à des interprétations différentes que nous allons observer dans ce chapitre.

Un **trou** (du latin populaire *traucum*, d'origine prélatine) est **une ouverture ou une cavité**, naturelle ou artificielle, au travers d'un volume ou d'une matière.

On creuse par exemple des trous, aussi appelés excavations, dans le sol d'un jardin pour y planter des graines ou dans un cimetière pour y déposer des cercueils. On en perce dans les instruments pour permettre de jouer différentes notes. Ces cavités que sont les trous peuvent également servir d'abris, pour les animaux par exemple. Nos corps d'humains sont troués de cavités anatomiques. Un trou peut être l'empreinte de quelque chose qui a été là et qui a été extrait. Cela peut être une ouverture de part en part dans une matière dure pour des raisons d'ordre pratique : écoulement, aération, passage, etc.

On parle d'impression de trouée, de percée donnée par effet d'optique, par le contraste d'un objet lumineux se détachant sur un fond sombre ou inversement. En art, il peut faire référence à un espace libre, non occupé dans une œuvre. Ce sont ces notions déterminantes que nous étudierons dans les deux chapitres suivants.

a. Ouverture

Nom féminin

– Action de déplacer, d'ôter ce qui rendait un espace clos ou inaccessible ; fait pour quelque chose qui fermait cet espace de se déplacer ou d'être déplacé de manière à le mettre en communication avec l'extérieur. Anton. fermeture, verrouillage.

- Espace vide, fente située dans un espace plein traversé généralement de part en part. Synon. trou.

- Action d'écarter les parties de quelque chose ou de leur donner une dimension plus grande ; fait de s'écarter ou d'acquérir une plus grande dimension. ¹

1

Cette définition résonne particulièrement avec mes préoccupations.

La métaphore du cinéma comme une fenêtre ouverte sur un monde a été souvent répétée. Dans une salle de cinéma, il m'a toujours semblé incroyable que l'on puisse regarder à plusieurs un "mur" pendant un certain temps. L'image au cinéma agit comme un trou de lumière dans l'obscurité, elle vient ouvrir l'espace clos de la salle sur un autre monde. Elle est le lieu de passage, d'échange entre des espaces différents. Difficile de dire s'il s'agit d'une communication entre un intérieur et un extérieur, deux intérieurs ou bien deux extérieurs...

Dans tous les cas, il s'agit là d'une caractéristique évidente du trou : **il crée un échange entre des espaces différents.**

Depuis le début de mes études en image, le mot ouverture est aussi sûrement celui que j'ai le plus entendu : l'ouverture d'un objectif photographique est le réglage qui permet d'ajuster le diamètre d'ouverture du diaphragme.

Pour fabriquer des images, il me semble tout aussi important d'entendre la charge poétique d'un terme autant que la technique qui s'y rapporte. C'est comme cela que j'envisage le métier de chef opérateur.

RAPPEL

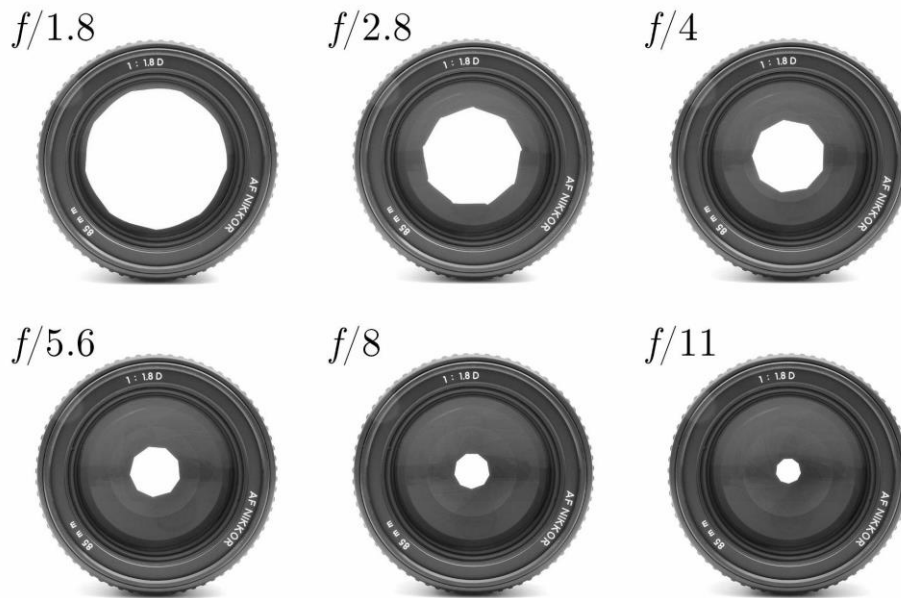
On appelle ouverture relative N d'une lentille le rapport de sa distance focale f sur son diamètre O . L'ouverture relative caractérise la luminosité d'une lentille, c'est-à-dire la quantité de lumière qu'elle laisse passer. Elle s'exprime par le rapport de la distance focale sur le diamètre utile de la lentille.

$$N = \frac{f}{O} \text{ (N est sans unité)}$$

Le diaphragme à iris est un cache circulaire, de diamètre réglable, permettant de doser la quantité de lumière qui traverse l'objectif pour que l'image formée soit correctement exposée.

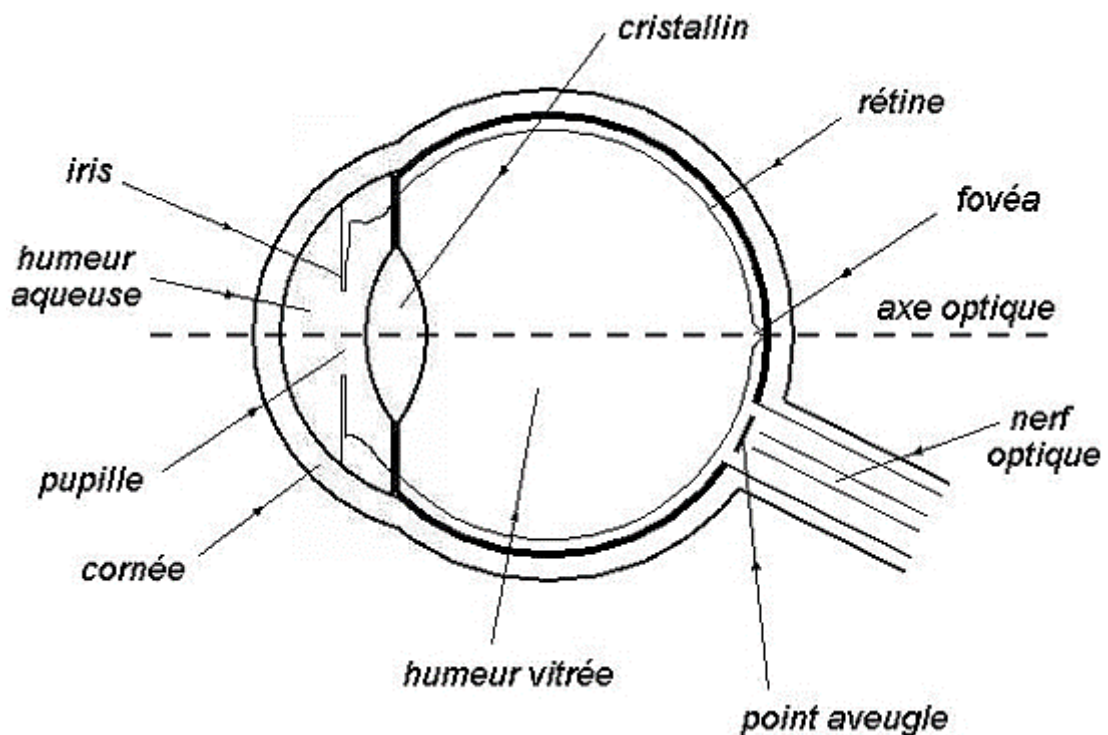
En ouvrant le diaphragme, on augmente la quantité de lumière quand la scène est sombre ; en le fermant, on diminue la quantité de lumière quand la scène est très lumineuse.

Les nombres qui caractérisent les différentes valeurs de diaphragme sont gravés sur l'objectif : l'échelle théorique : 0,7-1-1,4-2-2,8-4-5,6-8-11-16-22-32-45-64-90-128
(Progression géométrique de raison Racine de 2)



En vulgarisant les choses, nous pouvons considérer l'objectif comme un trou sophistiqué et par lequel on peut doser et mesurer la lumière qui se dirige vers la surface sensible.

Cette trajectoire de la lumière passant d'un espace à l'autre, c'est aussi celle de la lumière qui passe par la pupille de l'œil, par le trou de la camera obscura.



b. Cavité

Nom féminin

- *Espace creux, naturel ou artificiel, plus ou moins large et plus ou moins profond, fermé ou non, dans un corps solide. Synon. anfractuosité, creux, excavation, trou, vide. Les cavités des rochers, d'un tronc d'arbre; des cavités intérieures; les parois, l'orifice d'une cavité :*

- *Creux en surface. Synon. enfoncement*

– *PATHOL. Creux anormal dans l'organisme, par exemple dans le poumon, l'estomac, etc., d'origine morbide.*²

Cette facette de la définition de *trou* pourrait permettre de réfléchir sur une autre question posée par le sujet : celle de la profondeur. Si on peut parler d'ouvertures dans une image, sur quoi peuvent-elles s'ouvrir ? Ce terme fait travailler la question du fond, de l'arrière-plan.

La définition de *cavité* nous permet de penser les choses dans une dimension matérielle: l'image comme une matière, un espace. Cette définition nous permet aussi de penser les images par la notion du manque.

Il me semble intéressant de noter qu'une vision moderniste du cinéma a cherché à montrer que les images projetées, plutôt que de simuler une fenêtre transparente par laquelle on verrait clairement, pouvait aussi être la matérialisation même du mur. Tout un pan du cinéma expérimental est basé sur cette idée.

On pourrait citer, entre beaucoup d'autres, Andy Warhol dans son livre *Cinema* :

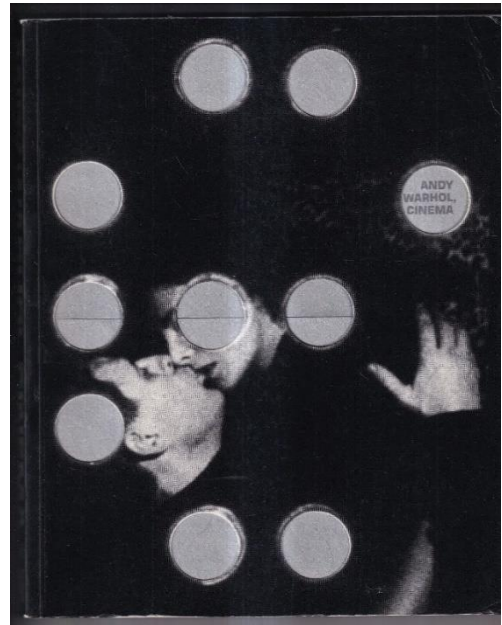
« *Le cinéma est un miroir étrange. Vinci parle du tableau comme une paroi de verre pour les spectateurs de la Renaissance, l'idée est de faire oublier la toile (matériel d'inscription) la rendant transparente au bénéfice du volume virtuel figuré. Transparence pour un effet de réalisme, naturel, ne pas se faire remarquer.*

2

Le cinéma expérimental et la peinture moderne ont consisté à opacifier cette paroi, à la laisser visible, à ne plus en masquer les ressorts matériels. La “fenêtre ouverte sur le monde” devient un mur vertical que le regard balaie sans pouvoir le pénétrer.

Image = paroi.

Plus la représentation figurative tentera dans un souci de réalisme de reproduire fidèlement le modèle, plus elle trahira l'irréductible distance entre le registre du réel et celui de son image. »



Si j'insiste sur ces définitions, c'est parce que je crois que penser des cavités dans la matière de l'image est une autre façon de penser que celle des ouvertures, et il me semble que ces interprétations peuvent aider à appréhender le travail du cadre et de la lumière.

En somme, j'ai le sentiment qu'un “trou” dans une image serait une zone de densité différente de la densité générale du champ. C'est un endroit dans l'image qui vient ouvrir ou fermer le champ, en lui donnant une profondeur.

C'est une zone qui vient déranger l'ordre du plan.

Les trous sont des zones d'échanges entre les différents espaces du plan.

c. Le trou d'une aiguille, le sténopé

«Je soutiens que, si, vis-à-vis de la façade d'un édifice ou quelque place ou champ illuminé par le soleil, une habitation s'élève, et que dans la partie de sa façade soustraite au soleil, tu pratiques un petit trou arrondi, tous les objets qu'illumine le soleil transmettront leur image à travers ce trou et seront visibles à l'intérieur de la maison, sur le mur opposé qui devra être blanc. Ils seront là exactement, mais inversés.»³

³ Léonard de Vinci, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1987, tome 1, p. 244, coll. TEL.

Je suis tombé dans mes recherches sur le compte-rendu de cette passionnante conférence réalisée par Philippe Dubois en 2010 au centre Pompidou. En explorant quelques œuvres de l'artiste Paolo Gioli dont nous parlerons plus tard dans ce chapitre, il y produit une pensée de l'image sténopéique qui me semble éclairante dans le rapport des images avec les trous. Avant de s'intéresser à des œuvres produites par ce dispositif, je me permets dans ce mémoire de prolonger la parole de Philippe Dubois en rappelant le principe de la chambre noire, mettant en lien les ressemblances de ces inventions trouées que nous venons de voir.

*Un mot d'abord sur ce qu'on appelle LE STENOPE (le principe) Venu du grec Stenos (= étroit, serré, mince) et Ope (trou, orifice, ouverture), correspondant à l'anglais Pinhole (littéralement « trou d'épingle »), le sténopé désigne fondamentalement et simplement une « petite ouverture » et par extension un dispositif, souvent élémentaire, sinon rudimentaire, composé de deux choses : un espace fermé (n'importe quel espace, de n'importe quelle taille, de n'importe quelle forme, de n'importe quelle consistance - tout peut faire office : un simple creux, une cavité, une chambre, une boîte, ou tout autre espace vide). Un espace fermé donc, mais muni d'un trou, d'un orifice, d'une ouverture, qui donne sur l'extérieur, qui laisse pénétrer (un peu) la lumière. Le sténopé : **un espace clos avec un trou**. Les historiens du sténopé, comme par exemple Erich Renner, dont le livre Pinhole Photography. From Historic technique to Digital Application fait référence, font remonter le sténopé à la caverne de Platon, à toute la tradition de la camera obscura, et même à la tavoletta de Brunelleschi, au plan intersecteur d'Alberti, voire à l'œil lui-même, au globe oculaire. Un trou pour voir. Je ne rentrerai pas ici dans cette histoire, plus ou moins connue, où le sténopé côtoie la chambre noire dans ce qu'elle a de plus dépouillé, je ne rentrerai pas dans cette histoire d'autant que le Sténopé est justement là pour défaire l'histoire et/de la représentation (du moins dans son sens téléologique de progrès dans le rendu du visible).⁴*

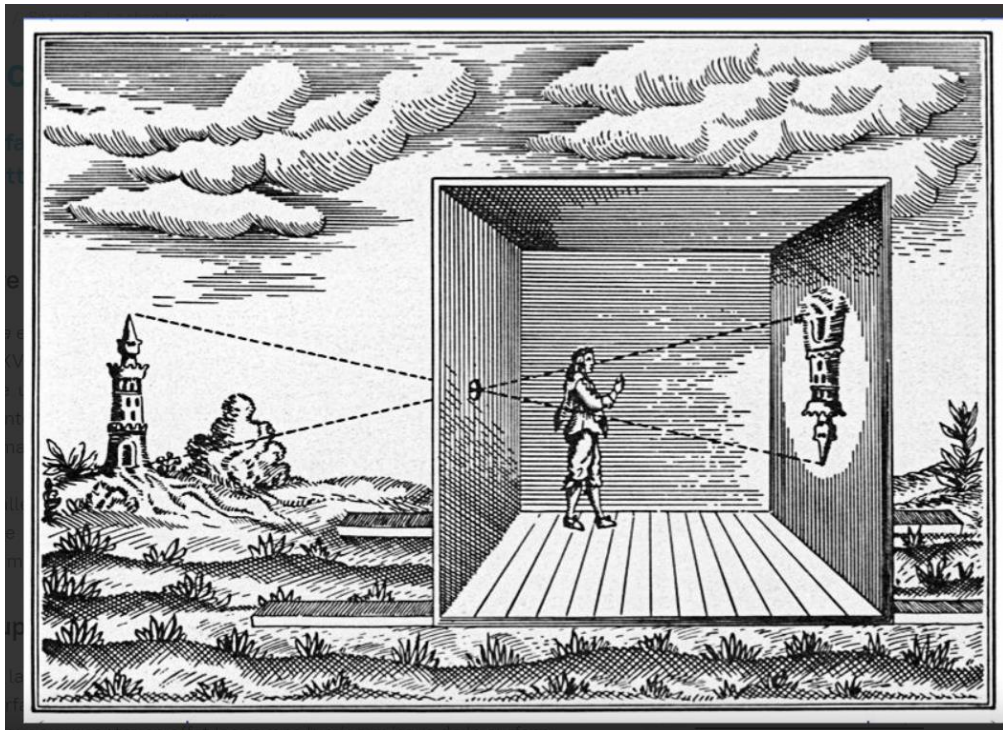
⁴ Paolo Gioli *Bricoleur de dispositifs entre cinéma et photographie*

Conférence de Philippe DUBOIS au Centre G. Pompidou le 3 février 2010

La chambre noire ou camera obscura est un dispositif connu sans doute depuis l'Antiquité, mais étudié et répandu par Léonard de Vinci au XVI^e siècle. Constituée d'un contenant fermé et opaque sur lequel on perce un petit trou (le sténopé) à travers lequel la lumière peut entrer pour former une image. Les rayons lumineux de l'extérieur créent à l'intérieur de la chambre noire une image inversée. **Comme l'œil, le sténopé capture des images inversées du visible.** La taille du trou a une influence sur la quantité de lumière qui entre et donc sur le temps de pose de l'image quand il y a une surface sensible, ainsi qu'une influence sur la netteté de l'image.

La reproduction du réel sous forme d'image est si exacte que les peintres s'en servirent pour faire leurs toiles et découvrir la perspective.

La chambre noire est comparable à une salle de cinéma, mais sa limite est de ne pas permettre de projeter l'image qu'on veut, quand on veut. Pour cela, il faudra trouver le moyen d'enregistrer cette image de la réalité, c'est-à-dire inventer la photographie.



La chambre obscure puis le sténopé, prenant comme modèle l'œil, sont donc à l'origine nombreuses inventions optiques, de la lanterne magique jusqu'à l'appareil photographique et par extension le cinématographe et les caméras utilisées actuellement.

Il me semble intéressant de noter que ces “appareils” de fabrication d’image sont basés sur le fait que la lumière effectue un voyage d’un espace “extérieur” vers un espace “intérieur” par une ouverture, un trou plus ou moins sophistiqué. Celui-ci peut aller du plus rudimentaire au trou perfectionné qu’est un objectif avec des lentilles convergentes et divergentes, un diaphragme...

Il s’agit d’un trajet intérieur vers extérieur pour les appareils de projections, tels que la lanterne magique, le cinématographe (qui fait autant de la prise de vue que de la projection en plaçant une source de lumière à l’intérieur) et tous les projecteurs pellicules et numériques.

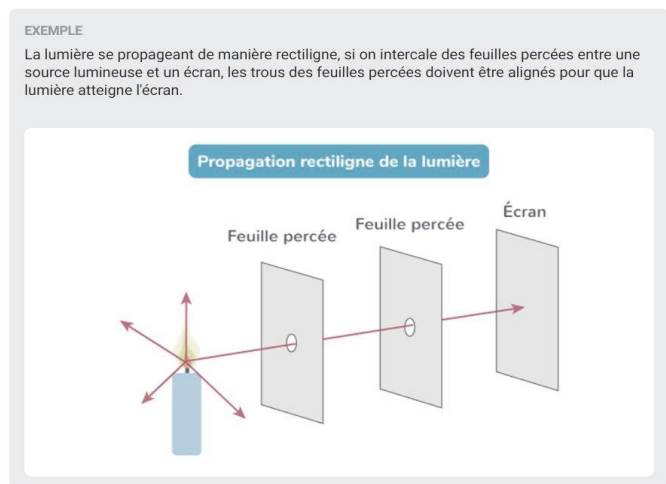
J’ai le sentiment que quelque chose du trou est lié au principe optique fondamental selon lequel la lumière voyage en ligne droite.

PROPRIÉTÉ

La lumière se propage de façon rectiligne (en ligne droite). Pour modéliser son trajet, on représente un rayon lumineux.

EXEMPLE

La lumière se propageant de manière rectiligne, si on intercale des feuilles percées entre une source lumineuse et un écran, les trous des feuilles percées doivent être alignés pour que la lumière atteigne l’écran.



J’aime l’idée du trou d’une aiguille qui viendrait faire un accroc dans le tissu de la réalité, par lequel la lumière circule.

J’ai l’intuition que quelque chose de l’image et de la lumière se joue dans une forme “d’alignement des trous”. Comme s’il existait des situations où dans la salle de cinéma se crée un alignement d’ouvertures :

trous dans l’image



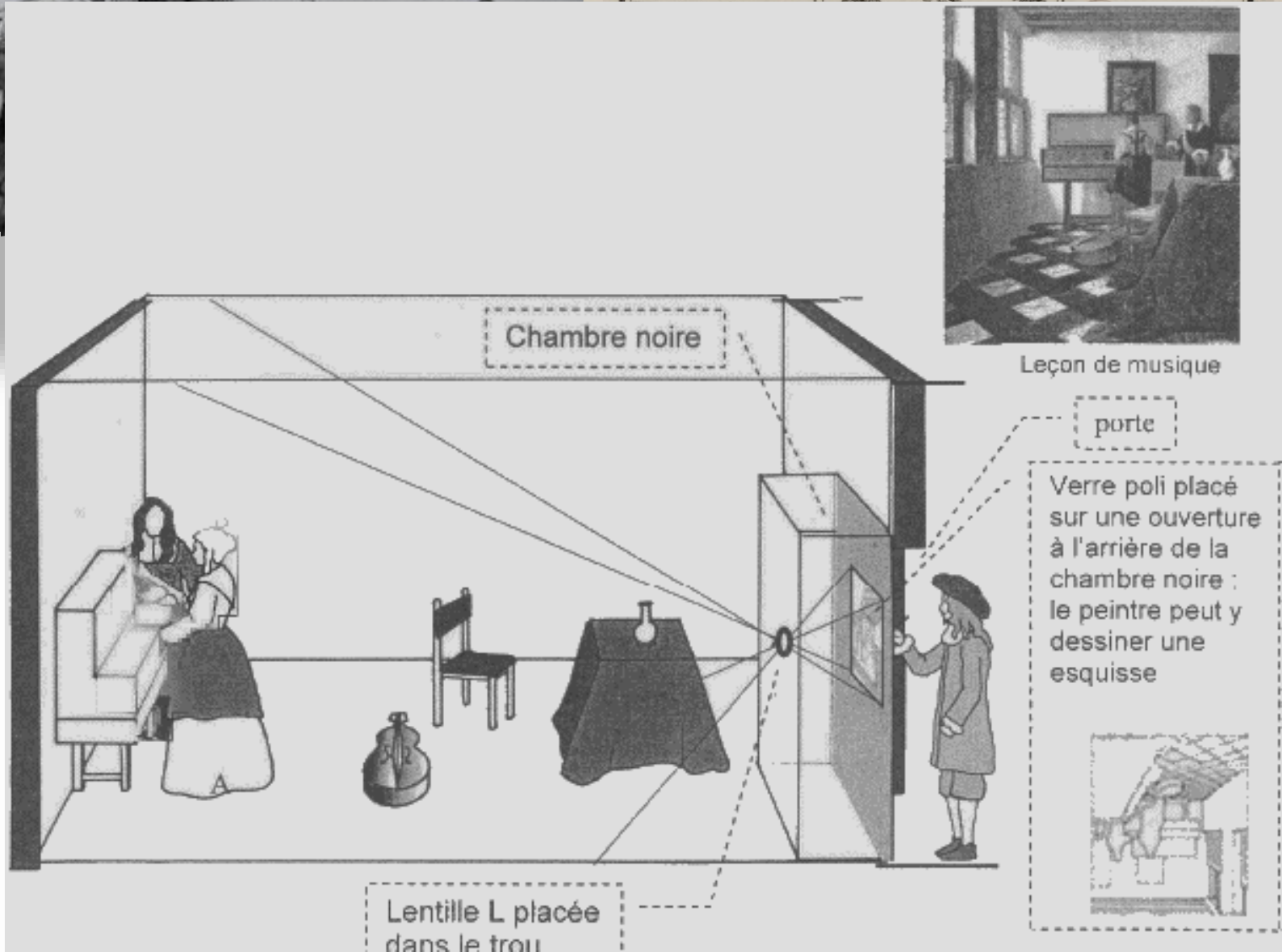
ouverture de la caméra

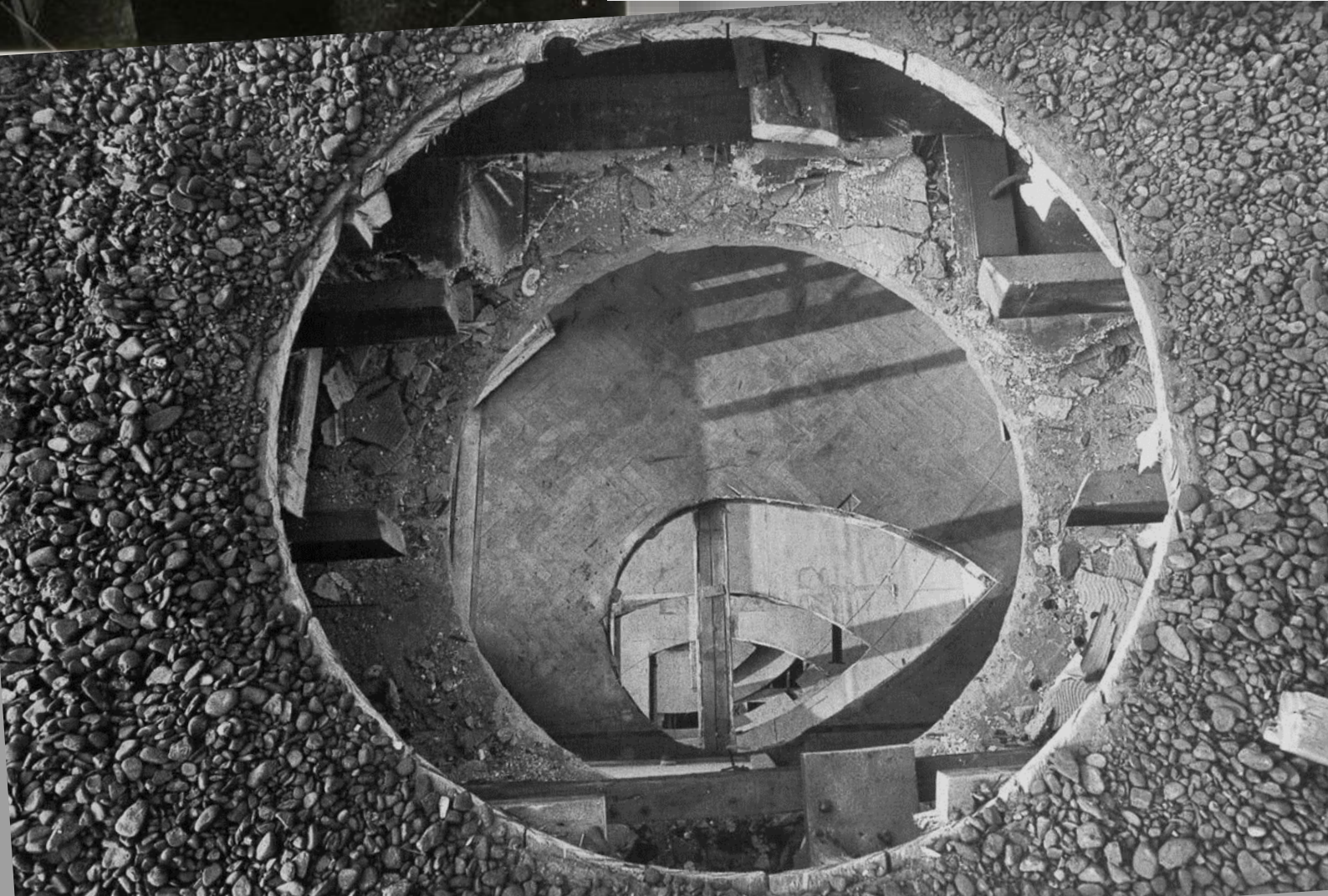
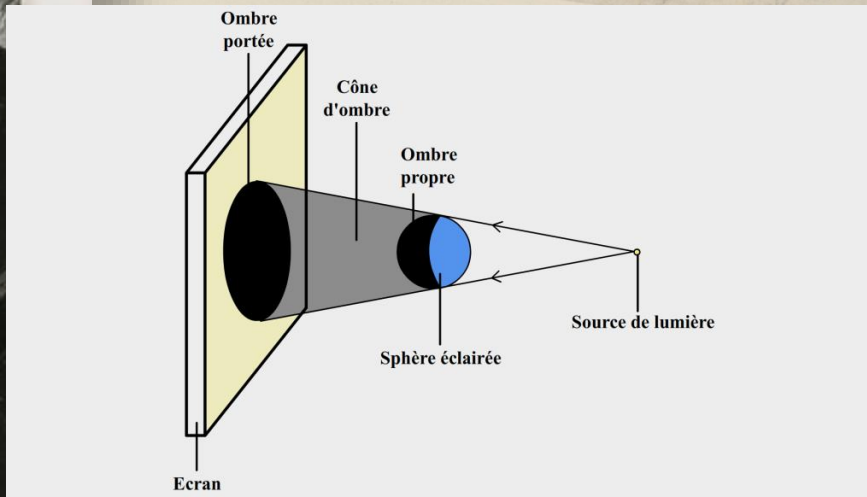
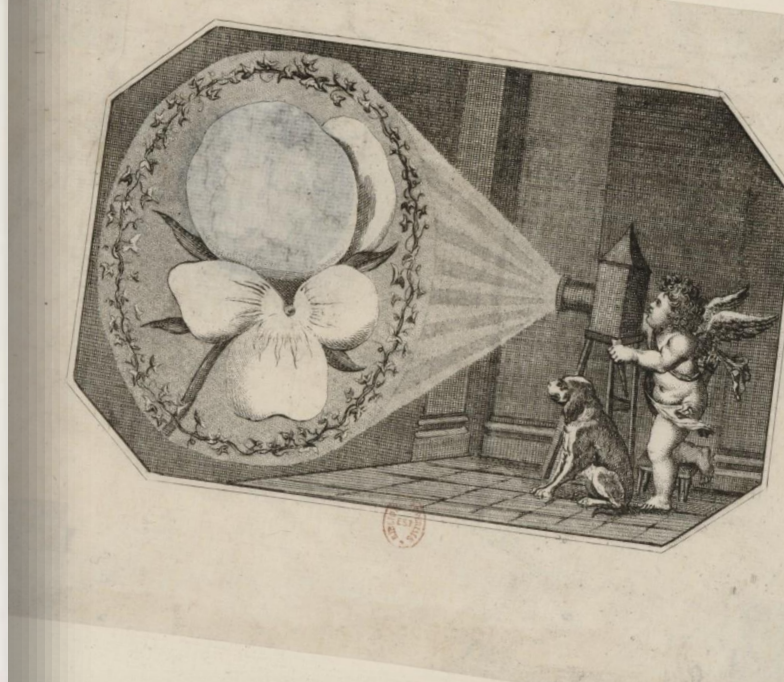


écran dans la salle de cinéma



œil du spectateur





1. Exemples d'images sténopéiques

Intéressons-nous ici à la pratique du sténopé. Cette photographie “pauvre”, sans objectif, ouvre le champ des possibles de la fabrication des images, et donc des images possibles. C'est le dispositif le plus rudimentaire de la photographie, l'appareil le plus économique, le procédé le plus naturel de captation d'une image

Pourquoi faudrait-il que toutes les images cinématographiques soient fabriquées de la même manière, avec une série d'optiques “cinéma” et une caméra “cinéma” avec un capteur CMOS (pour généraliser) ? Il y a dans la normalisation contrôlée des images quelque chose de très confortable et pratique pour l'industrie cinématographique mais qui est comparable à la monoculture d'une seule et même espèce de végétaux par exemple. Ce n'est pas le végétal en question qui pose problème, c'est le fait que l'exploitation intensive détruit la diversité des espèces voisines.

Il me semble qu'il s'agit de questions importantes du rapport des humains au monde du visible et de la représentation.

Il faut se dire que le sténopé projetait déjà virtuellement des photographies bien avant que la possibilité de les fixer soit découverte. Il se peut que le hasard des éléments fabrique une projection d'image virtuelle de manière naturelle. Par exemple, les feuilles d'un arbre peuvent parfois produire une image du soleil, c'est particulièrement intéressant pour regarder une éclipse de manière indirecte.

De nombreuses expériences ont été menées par des artistes pour utiliser les matériaux du lieu de la prise de vue comme des outils de création d'image.

Par exemple, je découvre les travaux photographiques de David Janesko et Adam Donnelly et notamment leur projet *Site Specific cameras*, où ils fabriquent sur lieu naturel l'appareil de prise de vue descendant du sténopé, en creusant un trou dans le sol ou en utilisant les matières à disposition.

“L'assemblage d'un appareil photo peut leur prendre toute la journée, et les images qu'ils créent sont loin des images nettes, haute définition et saturées de couleurs qui abondent dans la photographie de la nature. Le sable colle à leur film et laisse des taches noires éparpillées sur les tirages. La caméra en ruine de Coachella a laissé entrer des fuites de lumière qui se sont révélées comme des éclats fantomatiques de blanc dans l'image finale. Créer des images nettes est presque impossible avec des ouvertures qui ne sont jamais parfaitement rondes.”⁵



⁵ *From Sticks and Stones, Two Artists Make Pinhole Cameras*, Maris Fessenden, Smithsonian Magazine. Traduit par moi.



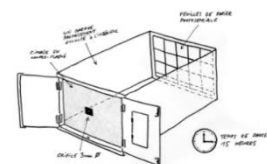
Dans le même geste, l'artiste Elisaveta Konovalova transforme un garage de Vladivostok en un sténopé.

“ Ce travail a débuté lors d'une résidence à Vladivostok, lorsqu'une connexion avec San Francisco, située sur l'autre rive du Pacifique, a soudainement émergé.

La première sensation de miroir entre eux s'est produite en 1959, lorsque Khrouchtchev, de retour des États-Unis, a annoncé que Vladivostok deviendrait le 2e San Francisco. Ils ont beaucoup en commun - terrain vallonné, proximité de l'océan, Golden Horn d'un côté, Golden Gate de l'autre. Mais cette déclaration semblait incroyable dans les années 50, lorsque Vladivostok était une base navale fermée, connue comme un camp de transit de DalLag. San Francisco sonnait comme la promesse d'un avenir meilleur.

Dans les années 60, la ville a été envahie de maisons standard, les collines étaient occupées par des entrepôts et des garages de bricolage. L'ironie de cette situation réside dans le fait que ces spots offrent les meilleures vues.

Je pensais que ce contraste extrême entre le proche et le lointain définirait mieux Vladivostok. Pour le révéler, j'ai choisi un endroit où il était particulièrement frappant : le garage coopératif « Armaturshchik » offre l'une des meilleures vues sur le pont russe. J'ai transformé un garage en un appareil photo le plus simple - camera obscura + papier photosensible - et en 15h de pose j'ai obtenu une image, avec le pont au centre. Le pont est apparu à Vladivostok en 2012 et est immédiatement devenu son symbole. Depuis la visite de Khrouchtchev, l'idée de San Francisco à Vladivostok a été oubliée, cependant, le désir d'une Amérique abstraite s'est manifesté dans le paysage un demi-siècle plus tard.”⁶



⁶ <https://www.elizavetakonovalova.com/>



J'ai découvert il y a quelques années par hasard le travail de Paolo Gioli. Artiste singulier, son travail m'inspire énormément. Il fait partie du mouvement d'avant-garde Arte Povera apparu en Italie dans les années 1960, qui procède d'une défiance vis-à-vis de la société de consommation (notamment liée à impérialisme américain), privilégiant l'usage de matériaux simples, souvent des éléments naturels ou de récupération.

Dans un de ses films qui me touche le plus, *Film Stenopeico*, Gioli filme divers motifs, ordonnés au montage par des chapitres : « Fenêtres » « Choses » « Corps » « Horloge » « Visage » « Extérieur ». Les images sont troubles, intermittentes, vivantes. Le film se fait comme empiriquement devant nos yeux qui cherchent, qui voient ce que l'on ne voit pas et cette expérience est unique. L'artiste crée un mouvement qui n'a pas eu lieu à la prise de vue : le film est fait d'une succession de morceaux de film, chacun exposé à la lumière en un seul geste, dans une structure métallique mesurant presque la taille d'un humain, fabriquée par l'artiste. Une cinquantaine de trous sont percés dans cette structure et le film produit donc 50 images sténopé. En projetant le film, la succession de ces images fixes produit un mouvement de bas vers le haut, équivalent à celui qu'on peut obtenir avec une montée de colonne de dolly par exemple, mais bien plus irrégulier, imparfait et aléatoire.⁷

⁷ <https://vimeo.com/15373517> - Film Stenopeico, Paolo Gioli, 1989

FILM STENOPEICO

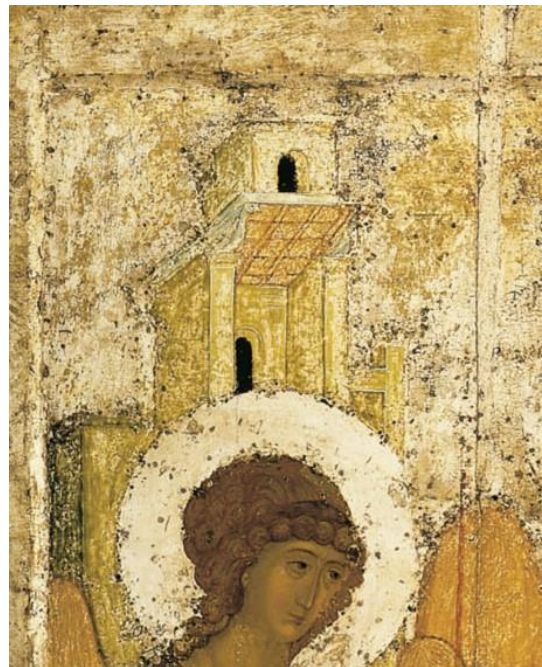


Pour finir, regardons cet extrait du film *Andrei Roublev* qui à mes yeux est un hommage aux origines du cinéma.

J'ai vu ce film il y a assez longtemps et une scène assez discrète dans la globalité du film s'est imprimée vivement en moi.

Second long-métrage d'Andreï Tarkovski, ce film historique évoque la vie du moine et peintre d'icônes russe Andreï Roublev, qui vécut de 1360 à 1430 environ. Composé d'un prologue et huit tableaux et un épilogue, le film pose des questions sur le pouvoir, la foi, la quête de sens, l'art,

Dans le chapitre « Silence. 1412 » après un long voyage, Andreï Roublev est revenu au monastère Andronikov d'où il est parti, alors que la famine et la guerre s'emparent du pays. Il ne peint plus et ne parle plus. Kirill, un des compagnons moine et artiste, avec qui Roublev est en froid et qui avait quitté la vie monacale, se présente au monastère. Il explique qu'il a dû échapper à des loups en se cachant dans un lac gelé, ce qui lui a fait perdre sa voix. Il observe son ancien compagnon Roublev, pose des questions et apprend que l'artel (association de travailleurs autogérée) de celui-ci s'est dissoute. Il est reconnu par un jeune moine comme étant Kirill, longtemps absent.

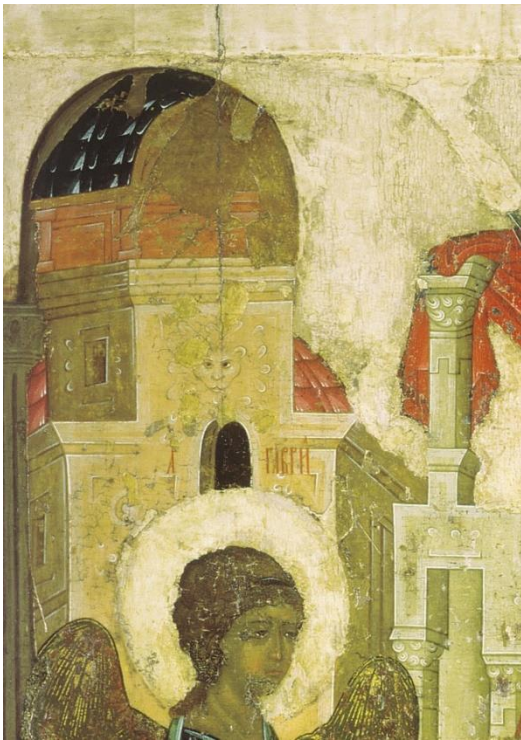


Cette scène (de 1:58:34 à 2:01:16)⁸ se passe dans un intérieur religieux médiéval, très épuré. Les murs sont blancs, l'ambiance de jour est assez lumineuse, il fait froid. Les hommes parlent, assis autour de la table en mangeant des pommes pourries. Des ombres étranges passent sur le mur derrière les personnages. Étranges en effet car si on a du mal à identifier la source de ces ombres, on peut avec attention y reconnaître des silhouettes en mouvement - d'une personne en train de courir, de chevaux, d'une personne assise sur charrette tirée par un cheval... Seulement toutes les ombres sont inversées. Comme l'image produite par un sténopé. Plus la séquence avance, plus j'ai l'impression qu'évolue, en parallèle des dialogues, un

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=je75FDjcUP4> (à 2:00:21)

sous-texte dans les images. J'observe une attention particulière à ces ombres, cette porte trouée par où passe la lumière ; et le jeu du personnage de Kirill, dont un œil semble toujours plissé comme abîmé, qui semble voir ces jeux d'ombres et le trou de la porte dans un champ-contrechamp. La scène se termine même sur ce qui me semble être un regard caméra du personnage, troublé.

Quel est donc cet événement lumineux ? Il me semble très présent et travaillé dans la continuité de la scène pour que ce soit un accident. Peut-être un heureux hasard mais en tout qui semble avoir été travaillé en lumière et en choix de cadre et de montage.



Le personnage donne donc l'impression qu'il est à l'intérieur d'une chambre obscure, comme celles qu'ont utilisées les artistes depuis l'Antiquité. Le fait que ce chapitre soit temporellement ancré en l'an 1412 nous donne aussi une raison de plus de penser que cette référence à la chambre obscure n'est pas anodine.

A ce moment-là, depuis déjà un siècle en Italie principalement, les artistes expérimentent et cherchent des manières de représenter le monde qui vont changer l'Histoire de l'art. La Renaissance, avec l'apparition de la perspective linéaire, va révolutionner la composition picturale et poser les bases de la représentation pour les cinq siècles à venir, jusqu'à ce qu'au XXe siècle le cubisme et l'abstraction mettent à bas ce système et permettent à l'art d'explorer de nouveaux horizons.

En remplaçant le fond d'or par des paysages qui se détachent sur un fond bleu, Giotto (vers 1266-1337) donne une profondeur physique à ses peintures. Après lui, les artistes européens se sont posé le problème de représenter l'illusion de la profondeur et de la troisième dimension dans l'espace bidimensionnel du tableau afin de créer des images dont le rendu serait au plus proche de la vision humaine. L'invention de la perspective

mathématique s'est faite par étapes successives et ne sera théorisée qu'un siècle plus tard.

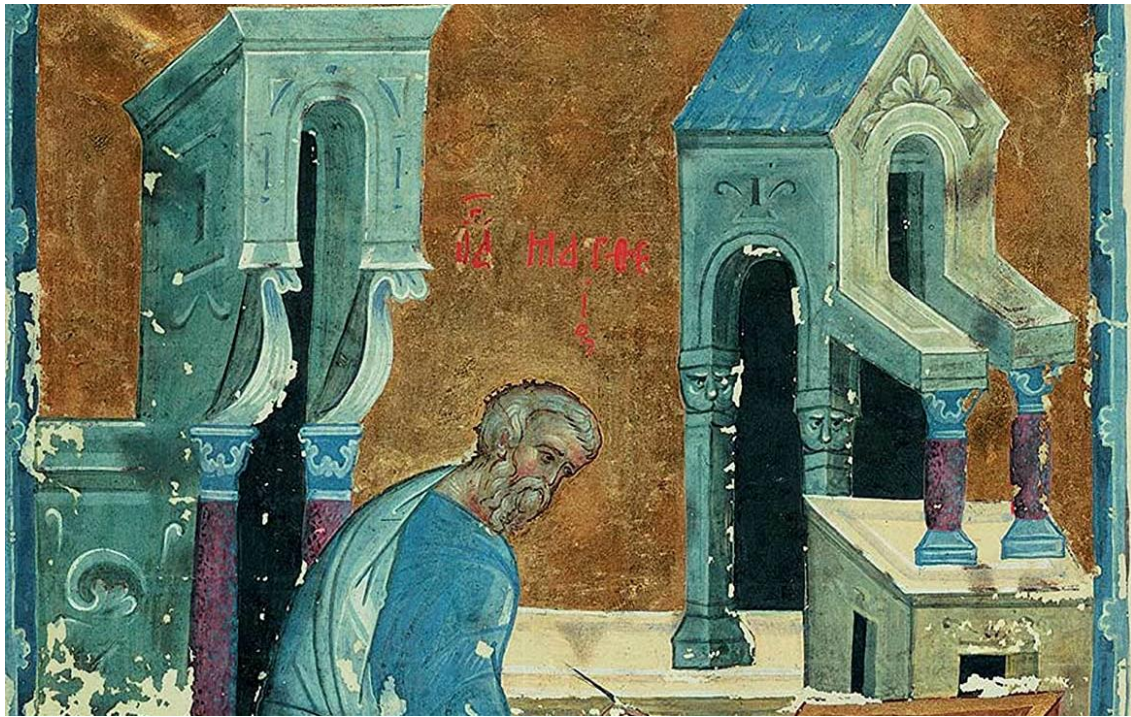
L'Italie rentre alors dans une grande mutation artistique : la première Renaissance, la période qu'on nomme aujourd'hui le Quattrocento.

Pourquoi Andreï Tarkovski décide-t-il de faire voir au personnage de Kirill le procédé du sténopé ?

Peut-être comme une prémonition des inventions picturales liées à la perspective ?

Comme un moyen de faire résonner les préoccupations de la Renaissance jusqu'en Russie de 1412.

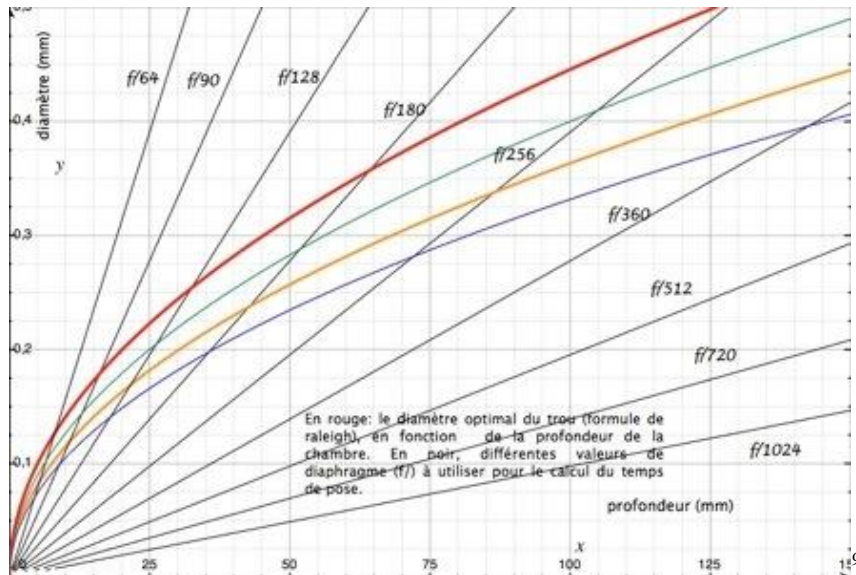




2. Utilisation du sténopé dans mon TFE *Monde est un trou pour moi*

Influencé par *Film Stenopeico* de Paolo Gioli, j'avais envie de me saisir de l'occasion de mon TFE pour essayer d'y fabriquer des images sans objectif avec une caméra numérique. C'est même plus précisément après avoir vu le documentaire *Laboratorio Gioli* qu'a réalisé Bruno di Marino. Dans une séquence, Gioli présente son dispositif, sa « caméra sténopé », qu'il a inventée et fabriquée lui-même. Ses caméras plutôt (il y en a deux), qui ne sont pas des « caméras » mais des engins bricolés de ses mains, des tubes sténopéiques combinant le sténopé de type photographique et la prise de vue d'animation. Paolo Gioli y dit son amour de l'image sténopé, veloutée, ni nette ni floue, avec quelque chose d'une image ancestrale. Il avoue qu'il aurait bien aimé réaliser un film ou il ferait des plans en utilisant une caméra avec un objectif et d'autres au sténopé, pour voir côte-à-côte ces deux types d'images. Il m'a semblé intéressant de poursuivre cette idée en mélangeant dans mon TFE des images avec une série d'optiques et d'autre part un dispositif sténopé bricolé.

Pour ce faire, j'ai choisi d'utiliser une caméra à très haute sensibilité. En effet l'utilisation du sténopé demande beaucoup de lumière, vu la taille du trou. Il est possible de calculer l'ouverture d'un sténopé en fonction du diamètre du trou et de la profondeur de l'objectif, pouvant donner des valeurs de diaphragme très élevées.



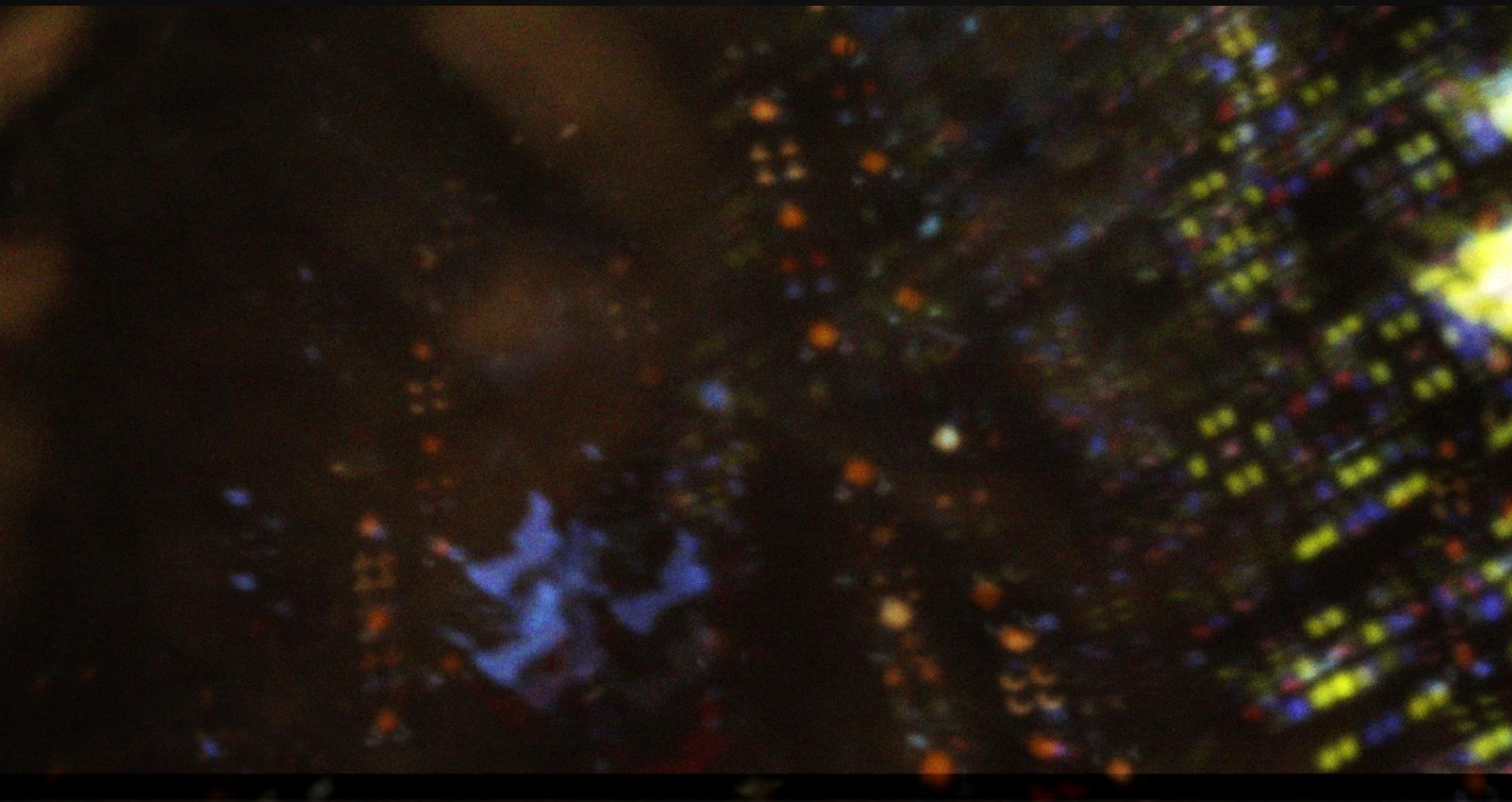
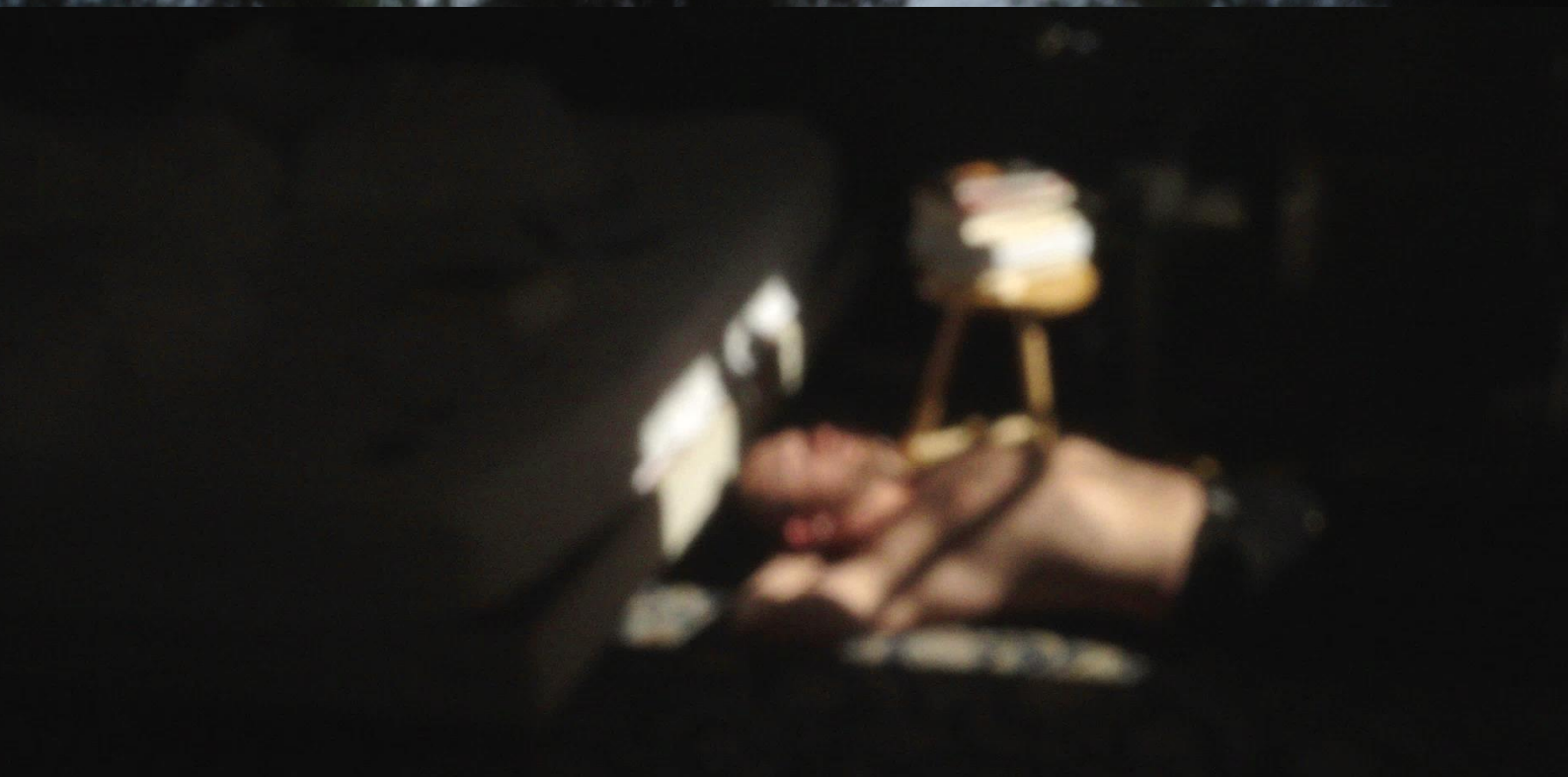
Au lieu de solliciter des quantités énormes de lumière, j'ai préféré faire le choix d'utiliser une caméra avec une grande sensibilité de capteur, la Sony FX6 récemment acquise par la Fémis. La sensibilité de base de la FX6 est de 800 ISO avec un réglage de sensibilité amélioré de 12 800 ISO, ce qui offre en termes de lumière 4 diaphragmes de plus. Ce choix était plus en accord avec ma manière documentaire de tourner.










J'ai beaucoup aimé la découverte des images produites par ce dispositif. Le bruit de la caméra se mélangeant au velouté de l'image me fait penser au grain d'un papier à dessin, donnant à l'image un aspect très pictural.

Très concrètement, je mettais un morceau de cinéfoil (papier aluminium noir que l'on utilise beaucoup sur un plateau) sur la monture de la caméra, devant l'optique et je perçais un ou plusieurs trous avec une aiguille.

Le sténopé est donc une vision qui ne s'intéresse pas aux détails mais plus aux contrastes forts. Ici des percées de ciel à travers le feuillage d'un arbre, une tâche de soleil ou par exemple les vitraux de la cathédrale Saint Joseph du Havre.

⁹ <https://henrythomas.pagesperso-orange.fr/styled-2/styled/index.html>



J'étais très confus sur ces histoires d'entremonde parce que c'est un mot jeté comme hameçon vers l'inconnu. En rentrant je me disais qu'on reconnaît une voie d'accès vers un entremonde ou un entremonde (c'est sans doute la même chose) au fait que, à l'endroit qu'on rencontre dans la réalité ou dans l'imaginaire, s'ajoute une densité particulière d'autre chose que lui-même : une densité d'imaginaire pour un lieu réel, une densité de réalité pour un lieu imaginaire. C'est cette densité qui crée une vibration particulière et qui nous donne cette sensation d'être dans un entremonde. Le  dans cette idée serait, comme pour les  noirs, une énorme densité étrangère à l'endroit qu'il  e. Dans la réalité, un  attire notre imagination (désir, peur etc), et dans l'imaginaire, le  a aussi cette vertu, paradoxalement ce manque lui donne plus de présence et de réalité. Je trouve ton idée de sujet de mémoire sur le  géniale. Le rapport  /point de fuite une super idée dont je ne sais pas si elle a jamais été pensée dans l'histoire de l'art (ce qui constituerait un  monumental dans cette vénérable institution flottante). Je serais ravi d'en rediscuter avec toi. des bis  us

★ 21:20



Message de Benjamin Lazar reçu pendant l'écriture du mémoire

II. Les trous de lumière

A la suite de mes différentes expériences au poste de chef opérateur, je crois pouvoir affirmer que les trous et la profondeur sont des préoccupations constantes que l'on rencontre pour faire une image, puisqu'il s'agit toujours de penser ce qui est mis ou lumière ou dans l'ombre, ce qui rentre dans le cadre ou ce qui est mis en dehors.

Lors des repérages par exemple, on regarde par où la lumière va rentrer dans un décor, ce que l'on va voir de l'autre côté des ouvertures, les axes d'un espace vers un autre, les liens entre l'intérieur et l'extérieur et inversement.

Ce rapport d'échange entre extérieur et intérieur est une donnée qui m'intéresse particulièrement, puisqu'il me semble que c'est la caractéristique propre du trou. A l'image de l'oreille par laquelle le son voyage du monde extérieur vers l'intérieur des tympans, il me semble intéressant de penser les images comme des successions d'espaces que l'on regarde d'un côté ou de l'autre de l'ouverture. Après tout, même quand on filme un visage, et avec toute l'attention que l'on sait portée à l'éclairage des yeux et du regard, il s'agit aussi de filmer et d'éclairer une surface et ses ouvertures. Le cadrage en contre-plongée par exemple est réputé pour être risqué et disgracieux quand il révèle un peu trop les narines du sujet filmé, ou au contraire on apprécie un visage avec une lumière de face qui vient faire briller les yeux et décontraster les orbites.

Pour revenir au sujet des trous de lumière, on peut établir deux types de percées lumineuses qui s'ouvrent sur du visible :

- Les trous induits par le cadre, où l'on parlera de surcadrage, qui sont des représentations d'espaces différents, réunis sur le même plan.
- Les trous qui seraient des surgissements de lumière se détachant sur des fonds sombres.

J'ai pour intuition que ces deux motifs ont en commun le fait d'être directement repérables dans une image car il s'agit souvent des zones de l'image où la différence de luminosité entre les parties claires et sombres est élevée. On sait que cette zone, qui correspond au contraste, est entre autres l'une des préoccupations principales des chef.fes opérateur.ices dans le contrôle de l'exposition d'une image. Voici donc pourquoi ce sujet m'apparaît comme nécessaire pour penser la fabrication d'une image.

a. Ouvertures par le cadre

FENETRE, nom féminin

Ouverture naturelle ou artificielle, généralement pratiquée dans un espace pour y permettre la circulation de l'air et de la lumière.

Difficile de ne pas entendre dans cette définition le lien avec la fenêtre d'impression de la caméra argentique, découpée dans le couloir qui guide le film pendant son passage derrière l'objectif (caméra) ou devant la source lumineuse de projection et derrière l'objectif (projection des films).

La motif de la fenêtre est récurrent de l'histoire de la représentation.

« *Je suis seulement l'ouvreur de fenêtres,
Le vent entrera après tout seul* »
Jean Giono

1. Perspective et peinture

Le cinéma, en étant l'héritier des anciennes techniques de représentations, est sujet aux mêmes questions et révolutions qui ont marqué l'histoire de la peinture. On peut donc prendre exemple sur les différentes recherches qui ont été menées, notamment sur l'invention de la perspective durant la Renaissance.

Dès cette période, la fenêtre apparaît dans la peinture. Le grand théoricien de l'art Alberti écrit en 1435 dans son traité de la peinture 'De Pictura' :

“Je trace sur la surface à peindre un quadrilatère qui sera pour moi comme une fenêtre ouverte sur le monde.”

De nombreuses recherches ont été menées pour réfléchir sur la découverte de la perspective. Si je m’y intéresse ici c’est que cette notion a un lien avec notre histoire de trous, puisqu’il s’agit de ce que l’on voit au loin, dans la profondeur du tableau et donc régulièrement par une ouverture, une fenêtre ou une porte.



Le problème de la représentation des lieux où répartir les figures de la narration est au centre des attentions des peintres depuis la fin du XIII^e siècle. Les “boîtes” giottesques (ces maisons de poupée, sans un mur, ouvertes vers le spectateur) sont des lieux qui ont pour finalité de contenir l’historia et d’en rendre compréhensible l’enseignement théologique. Par un agencement contigu, des lieux spatiaux (boîtes, paysage, collines) rythment la narration.

Le passage se fait par l’invention de la perspective (la « *prospettiva* ») dans la peinture italienne de la Renaissance.

La perspective géométrique expérimentée par Filippo Brunelleschi en 1417 et définie en 1435 par Leon Battista Alberti est une révolution : non seulement elle construit un espace unique de la composition (et donc, sauf quelques rares exceptions, une narration

unifiée) mais surtout elle est le fait d'une construction où l'homme est à l'origine de toute mesure et où l'infini, point de convergence des lignes orthogonales à la base du tableau, est contenu, enfermé dans le cadre de la représentation.

Pour approfondir, il faut parler de l'historien de l'art Daniel Arrasse qui s'est intéressé au lien entre perspective et annonce. Il s'agit de l'annonce faite par l'Ange Gabriel à Marie de sa maternité : elle donnera naissance au Sauveur du monde, Jésus. L'Annonciation à la Vierge Marie est d'abord la fête de l'Incarnation puisque Dieu commence en Marie sa vie humaine.

Daniel Arrasse s'intéresse aux tableaux qui par la perspective cherchent à figurer le mystère de l'incarnation, c'est-à-dire d'une présence divine sur Terre. Le point de fuite est un élément déterminant dans la découverte de la perspective, dirigeant le regard de l'observateur. Dans un entretien audio, Arrasse fait l'analyse d'une Annonciation peinte par Domenico Veneziano que je choisis de transcrire ici car il me semble que cela croise mes questionnements sur les ouvertures et la profondeur :



« Domenico Veneziano, dans la petite annonce qu'il peint et qui est aujourd'hui en Angleterre, se souvient de Masacio et repose admirablement la question qu'a posée Ambrozio Lorenzetti un siècle plus tôt, c'est-à-dire comment la perspective construit un monde régulier, proportionné, admirable de beauté, car la perspective peut aussi représenter la vision paradisiaque. Il faudra qu'on dise comment la perspective n'est absolument pas une contrainte pour les peintres, c'est un instrument dont ils jouent et auquel ils peuvent donner des emplois et significations différentes les unes des autres.

Mais la perspective, pour Domenico Veneziano, construit le lieu admirable de la Vierge, dans une architecture parfaite, régulière, qui est l'image du corps de la Vierge, qui est aussi architecture, un temple. La perspective est parfaite, centralisée et puis au fond de la perspective une porte, absolument disproportionnée. Dans une muraille de ville, c'est une porte qui ferme le jardin clos de la Vierge, elle cache le point de fuite. Mais quand on regarde comment est fermé son verrou, c'est le verrou d'une porte de placard, impossible à manier s'il était à taille réelle. C'est évidemment volontairement que le peintre fait cette erreur, cette porte n'entre pas dans la perspective, elle lui échappe, elle lui est non commensurable, parce qu'elle est la figure de l'incarnation. Pourquoi je peux dire cela ? Car la porte c'est traditionnellement le symbole à la fois du Christ et de la Vierge, la porte c'est Jésus dans la Vierge, c'est une figure de l'incarnation qui échappe à la commensurabilité de la perspective qui raconte l'histoire visible de l'Annonciation. C'est là où je dis que la Peinture pense. Les peintres pensent, avec des moyens de peinture et la perspective est un des instruments qui a permis à certains peintres les plus théoriciens de proposer des pensées de peinture absolument admirables.

Fra Angelico, contemporain de tout ça, réussi lui aussi à figurer



l'incarnation non pas par un désordre de la perspective mais par le cadrage de l'image. Un point très important c'est que la perspective suppose un cadrage. Ce n'est pas seulement un point de fuite et puis des lignes. Avant de faire les lignes et l'horizon, la première opération dit Alberti c'est de faire le cadre. C'est à partir du cadre qui détermine le lieu à peindre, et c'est dans ce lieu à peindre déterminé par le cadre qui sera comme une fenêtre, mais la fenêtre n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde, Alberti n'a jamais dit ça, c'est une fenêtre à partir de laquelle on puisse contempler l'histoire, c'est très précis et c'est le point auquel je suis le plus attaché. **Le cadre détermine l'autonomie de la peinture.** Il détermine un regard, une contemplation. Et c'est dans ce cadre qu'on construit la perspective. »¹⁰

¹⁰ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/perspective-et-annonciation-6091537>

En fonction de l'axe de la représentation, l'ouverture donnera plus où moins à voir de l'espace dans la profondeur. Il est même possible de ne pas voir du tout ce sur quoi le trou est ouvert.



En représentant une scène d'intérieur, Vermeer instaure cependant une relation dynamique, et ambivalente, entre l'espace du dedans et celui du dehors. L'intériorité, en effet, est figurée au sens propre par le choix du lieu, et par la réduction du sujet à un personnage unique placé au centre de la toile. L'impression de solitude, d'intimité de la jeune femme est renforcée par les verticales de la composition, qui l'enserrent entre le cadre de la fenêtre à gauche et le rideau à droite, et attirent dans un premier temps le regard vers le haut, vers le mur vide. L'extérieur en revanche n'est pas représenté, mais seulement suggéré par le biais de deux objets « relais » : la fenêtre ouverte qui laisse entrer la lumière naturelle — sans laisser voir au spectateur le paysage sur lequel elle s'ouvre, et la lettre — qui suppose l'existence de son rédacteur en même temps qu'elle figure son absence au moment de la lecture.

2. *Intérieur vers extérieur*

On appelle surcadrage l'utilisation d'un élément du décor, en général une ouverture, pour cadrer une partie de l'image, introduisant ainsi un cadre dans le cadre. C'est une pratique courante dans la composition d'une image, jugée parfois "facile" car elle crée un effet visuellement plaisant avec des moyens simples.



Une des possibilités du surcadrage comme dans ce photogramme de *Va, Toto !* réalisé par Pierre Creton, est de pouvoir changer la découverte d'une image en y incrustant une autre. Cette possibilité qui a été grandement facilitée par le numérique. Il me semble que c'est un moyen passionnant de composer des images, ramenant le cinéma à sa fonction que je trouve la plus vivante, celle d'ouvrir l'horizon de l'imaginaire, qui serait comme un tour de magie, à un rêve, assumant son artificialité plutôt que cherchant l'illusion d'un réalisme bien souvent inatteignable et décevant.

Aujourd'hui, j'ai une affection particulière pour les images qui regardent d'un intérieur vers un extérieur, en posant l'exposition pour la lumière la plus forte, avec la particularité des ombres à tendre vers le noir total.

Ceci a tendance à plonger l'intérieur dans la pénombre. Je rêve de pouvoir proposer ce genre d'images à un.e réalisateur.ice.

Je crois que les images peuvent devenir plus fortes lorsqu'on leur enlève du visible, lorsqu'on laisse le vide les habiter.

Alors que j'écris ce mémoire a lieu la ressortie en salle du film restauré de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman 23 quai du commerce 1080 Bruxelles*

Les cadres du film sont extrêmement précis, dessinent une cartographie méticuleuse du petit appartement. Comme c'est une histoire racontée par les gestes, les déplacements du personnage sont cruciaux et elle est toujours en train d'ouvrir une porte, de fermer une fenêtre : le film est structuré par l'architecture du décor.

Ainsi apparaissent d'autant plus fort les quelques brèves lignes de fuites et trous, une fenêtre qu'on a oublié de refermer ouverte sur la nuit, les sons du monde extérieur qui arrivent par la fenêtre sur le salon. C'est un film qui d'une manière radicale fait sentir l'espace, palpable dans les plus petits détails du quotidien, flottant comme une île invisible au milieu d'une réalité extérieure.

A l'intérieur même de l'appartement, les choses sont souvent filmées d'un espace vers un autre. La



frontalité du cadrage, qui est récurrente dans la mise en scène d'Akerman, me fait réfléchir.

Il faut une certaine forme de frontalité pour voir une ouverture. A la manière d'une scène de théâtre, on peut créer une ouverture dans un plan en cadrant frontalement, presque de manière géométrique.





« Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. » ⁽¹⁾.



1. Maurice Merleau-Ponty, « Phénoménologie de la perception », ed. Gallimard, coll. Tel, p. 82.

3. Les miroirs sont des trous



Les miroirs dans le champ peuvent créer des ouvertures et de la profondeur. Nous ne reviendrons pas ici sur les propriétés optiques du miroir, mais c'est un outil bien connu des cinéastes pour jouer avec les cadres et la lumière. En nous permettant d'avoir des points de vue multiples, le miroir vient parfois dans le cadre comme une fenêtre ou une porte sur une autre facette du monde.

Comme nous pouvons le voir dans la photo ci-dessus, le miroir vient percer le plan du mur, notamment par la différence de contraste dû à la réflexion du ciel.

Il est aussi possible de filmer le miroir plein cadre. Plus tellement un trou mais un outil passionnant à travailler pour filmer le monde, avec ses aberrations, diffractions, déformations...Je me mets à rêver de réaliser un film qui serait entièrement filmé dans des miroirs.



4. Surexposition, trou dans le capteur

Il arrive que l'on parle de trous dans un signal numérique lorsqu'une zone de l'image est surexposée. Les trous lumineux ne sont pas uniquement ouverts sur le visible, il peuvent aussi être un endroit de surexposition dans le plan, comme une percée lumineuse. Souvent lié à un contraste entre intérieur et extérieur, filmer entre les deux oblige à faire des choix d'expositions et parfois on peut choisir de laisser les hautes lumières très vives.



Jonathan Ricquebourg racontait pendant le confinement comment il avait travaillé les ouvertures sur le film *Gorge Cœur Ventre* de Maud Alpi. Ils ont eu l'idée de boucher les ouvertures du champ avec de la toile de spi de manière à faire disparaître la découverte dans une surexposition, emmener le plan vers quelque chose de plus abstrait, tout en pouvant contrôler la quantité de lumière grâce à la densité de la toile. C'est quelque chose que j'aimerais travailler à l'occasion d'un film où cela serait intéressant.

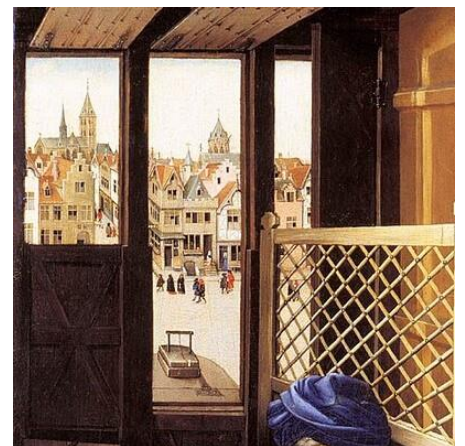


5. Contraste de trou-fenêtre dans une image

Pour mettre en image mes préoccupations, j'ai essayé d'analyser quelques tableaux au spotmètre. J'ai mesuré les différences de luminosité entre les parties les plus claires et celles les plus sombres des images pour voir si elles correspondent aux zones d'ouvertures. Il faudrait évidemment analyser une très grande quantité d'images pour faire des généralités pareilles. Peut être que mon choix d'image est aussi biaisé par le fait que je cherche à prouver que les trous-fenêtres sont des zones de contraste forts dans une image.

Ce que je peux déduire des résultats :

- la représentation d'une fenêtre par laquelle on voit l'extérieur implique généralement un fort contraste dans l'image.
- une ouverture laisse passer la lumière ; parfois la lumière pénétrante produit une zone lumière qui crée un contraste aussi fort, voir plus fort, que le contraste intérieur/extérieur.
- l'écart des valeurs de diaphragmes sur un visage entre ombre et lumière est parfois l'écart le plus fort de l'image, de manière à guider le regard vers les visages. Il me semble que cet écart est souvent proportionnel et dépendant de l'écart de contraste global de l'image.





b. Objets lumineux sur fond sombre

Les images précédentes parlent d'elles même : on peut parler de trouée lumineuse sans que cela soit liée à une ouverture. La lumière peut avoir ce rôle, ouvrant l'obscurité.

C'est quelque chose que j'ai essayé de faire dans mon TFE, filmant de nuit avec une lampe torche dans l'axe caméra. J'ai utilisé un projecteur que j'ai découvert durant mon stage de 3ème année avec Philippe Grandrieux, où je m'occupais de faire la lumière avec Christina Abdeeva. C'était un projet particulier car il s'agit d'une mise en scène de l'opéra *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. Philippe avait besoin de quelqu'un pour éclairer des danseuses dans un studio-boîte noire, en filmant à la main avec un Canon 5D Mark IV avec une optique 35mm. Nous utilisons pour la lumière soit une dalle LED diffusée en douche au-dessus de la danseuse et du tapis de danse, soit une lampe torche à la main que nous diffusons parfois avec du spoon et en jouant sur la taille du faisceau.



Projecteur torche
Led DLED2
BI COLORE Dedolight



Les images que nous fabriquons sont venu résonner très fort en moi. J'ai l'impression d'avoir toujours été particulièrement sensible à cette forme de surgissement de la lumière dans l'obscurité. Peut-être est ce parce qu'il y avait au fond du jardin de la maison où j'ai vécu une ancienne carrière de marne, creusée dans la falaise, de la taille d'un tunnel de métro puis se réduisant en sinueux boyaux. La lumière de la lampe torche crée cet effet, elle vient révéler des éléments par la lumière et trouser la nuit.

Pendant l'écriture de ce mémoire j'ai eu l'occasion de découvrir *Metropolis* de Fritz Lang, que j'avais déjà étudié mais je n'avais jamais vu dans son intégralité. Une séquence a particulièrement retenu mon attention : une traque effrénée menée par le scientifique Rotwang qui pourchasse Maria de sa lampe torche pour la capturer. Ici la lumière est utilisée d'une manière particulière, alors que tout est plongé dans l'obscurité, la lumière est ce qui permet à Maria de s'orienter et en même temps ce qui l'aveugle et qui la poursuit. Elle ne peut que suivre la lumière qui l'emmène dans des voies sans issues. Elle est complètement entourée d'obscurité et les cadres amplifient cette sensation de piège, l'enfermant dans le piège tendu par la lumière. Il s'agit d'un exemple éblouissant de l'utilisation de trouée lumineuse au service de la mise en scène.



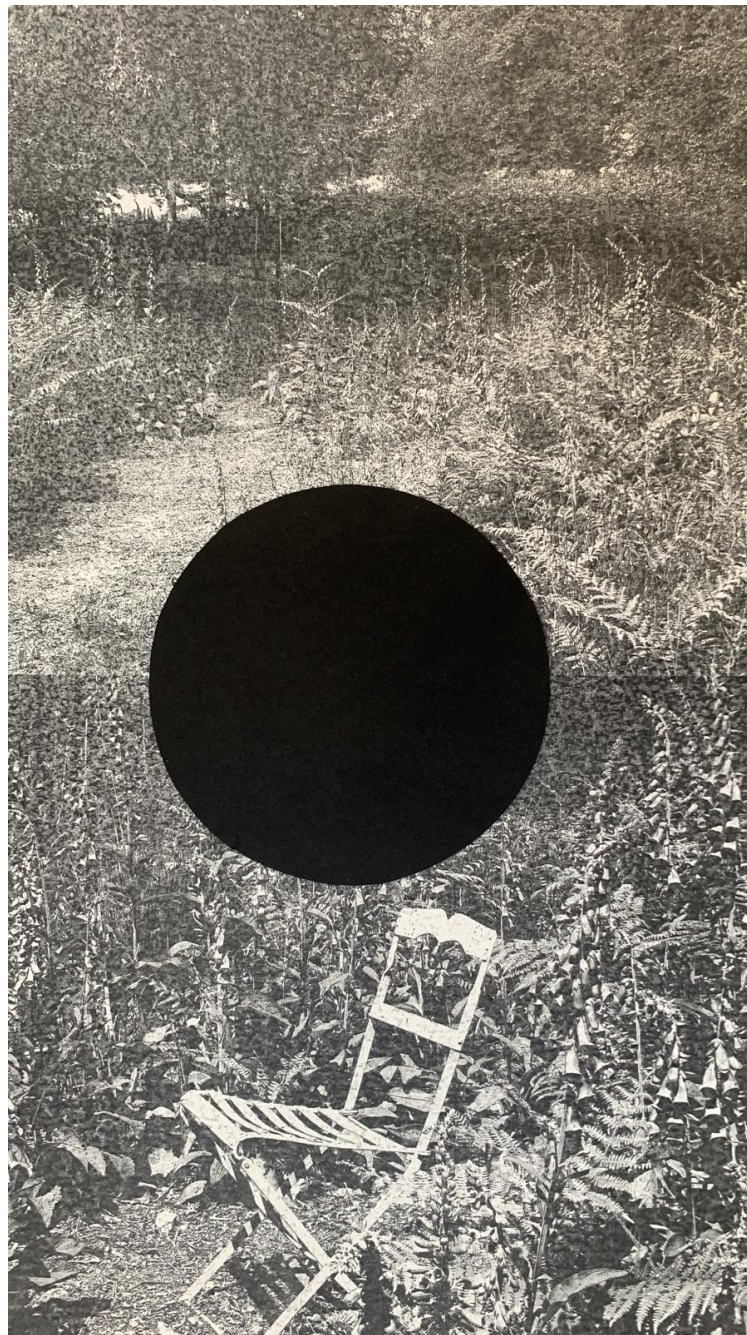


II. Trous d'ombres

En passant de l'autre côté du trou et en regardant derrière nous, nous découvrons l'image négative du trou de lumière, que l'on pourrait appeler un trou d'ombre.

Ce sont ces trous que j'ai découvert à Florence, ce sont ceux qui me fascinent le plus.

En parcourant différentes images et extraits, j'espère pouvoir m'approcher de ces trous et identifier des motifs qui pourraient me permettre de m'en saisir pour composer des images.

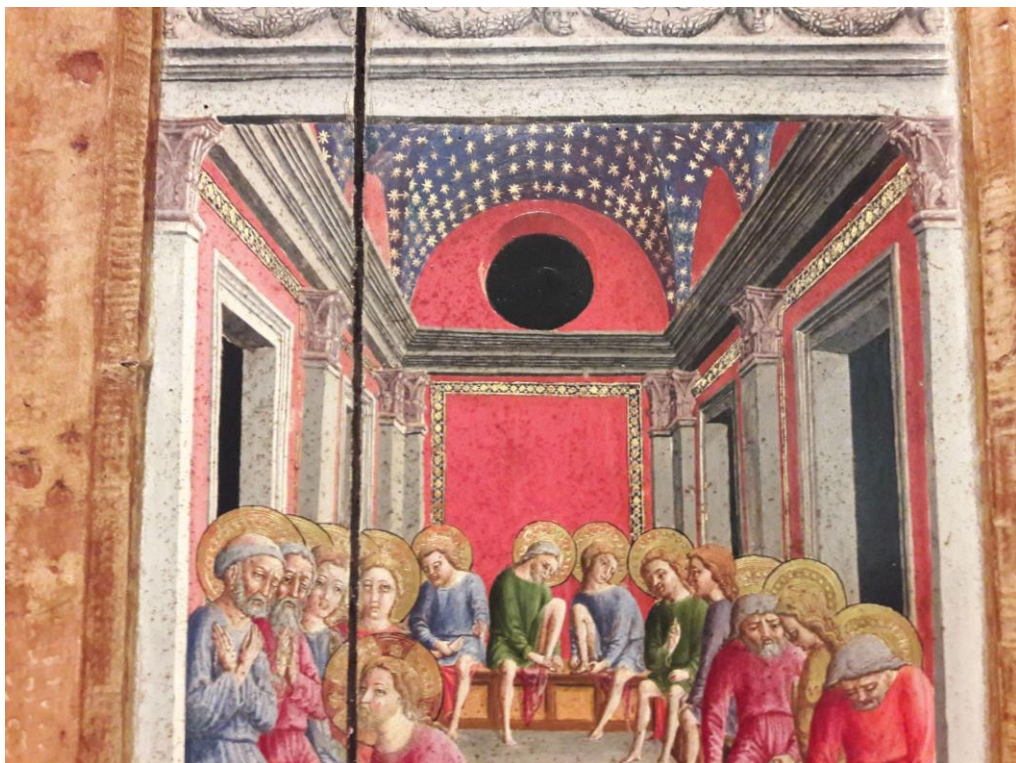


a. Fenêtres sur l'invisible



Voici donc les images qui sont à l'origine de ce mémoire, là où j'ai vu des trous pour la première fois. Ces ouvertures sur de l'obscurité m'ont fait beaucoup réfléchir sur la question de ce que l'on voit à travers une ouverture dans une image. Ces images ont en commun que leur plan le plus lointain est bouché, complètement obscur, sans perspective. Elles sont comme ouvertes sur la nuit, le néant ; sur l'absence.

Idée à tester un jour : dans un décor intérieur, boucher toutes les ouvertures et découvertes des fenêtres avec du bornioli. Éclairer la scène comme si c'était de jour.





La fascination de ces images vient peut-être du trouble que cela crée dans la temporalité ? Entre diurne et nocturne, ces trous fabriquent des mystères par lesquels on peut rêver que les œuvres communiquent entre elles.

Je ne crois pas avoir déjà vu ce genre de recherche au cinéma, mais je suis preneur de toutes informations. On peut quand même citer le travail vidéo de Bill Viola, qui fait beaucoup référence à la peinture et notamment aux “boîtes giottesques” dont nous parlions dans le chapitre précédent, et plus particulièrement *Catherine’s Room*

Cette œuvre vidéo fait partie d'un groupe de pièces connues sous le nom de « Les passions » qui explorent les émotions humaines, inspirées par les premières peintures de dévotion européennes. Cinq écrans affichent différents moments de la journée : matin, après-midi, coucher de soleil, soir et nuit dans la même chambre. Chaque scène montre la protagoniste féminine à une tâche différente, des exercices de yoga le matin à l'allumage des bougies le soir et enfin au coucher. Dans chaque scène, l'arbre à l'extérieur de la fenêtre est montré à différentes étapes de son cycle annuel, plaçant la routine de la femme dans le contexte plus large des cycles de la nature. L'œuvre est basée sur un prédelle de l'artiste du XIVe siècle Andrea di Bartolo.



Si nous reconnaissons également des “trous lumineux” dans le surcadrage de la fenêtre, ce qui me passionne ici est ce rectangle noir qui vient ouvrir le mur face à nous sur de l’obscurité. Nous percevons ici par les gestes de la femme et l’ambiance lumineuse qu’il s’agit d’une scène de nuit, mais cette image est exactement dans la lignée des expériences de disparition du visible dans les fenêtres que j’aurais envie de tenter. En regardant le tableau de Sainte Catherine de Sienne peint par Andrea di Bartolo, je ne peux m’empêcher de penser que Bill Viola crée avec son œuvre vidéo comme le négatif de l’œuvre originale. En passant d’un côté ou de l’autre des fenêtres, on fait disparaître dans la nuit ce qu’il y a de l’autre côté .







Le cadre est juste quand il fait passage, quand il y a ouverture, c'est-à-dire quand le regard ne s'arrête plus sur ce qui est montré mais qu'il traverse. Le passage, c'est voir au-delà de la représentation, en profondeur, au-delà de ce qui est montré. Cette profondeur est réelle.

Jean Claude Rousseau à propos de son film *La Vallée close*

*Dieu vient dans l'homme, l'éternité vient dans le temps,
le créateur dans la créature, l'artiste dans son œuvre
L'infigurable dans la figure,
L'indicible dans le discours,
L'immense dans la mesure*

Saint Bernardin de Sienne, 1380-1444



b. Objets sombres sur fond lumineux

1. Trou abstrait, trou physique : la planéité de l'image

Ce qui est bien avec l'écriture d'un mémoire, c'est que cela met au travail les gens qui nous entourent. Mon amie photographe Christina Abduleeva m'envoie cet extrait de *Syndromes and a Century* (2006) réalisé par Apichatpong Weerasethakul, ciématographié par Sayombhyu Mukdeeprom.

J'avais déjà vu et énormément apprécié ce film mais ce plan était comme tombé dans un trou de ma mémoire. "Une méditation bouddhiste envoûtante sur les mystères de l'amour et de l'attrance, le fonctionnement de la mémoire et la manière dont le bonheur est déclenché."¹¹. Le film rêve à partir de motifs récurrents du réalisateur : le monde hospitalier, le temps qui passe, le vide, le quotidien, et celui sur lequel nous nous attarderons ici, le motif du cercle, symbole du cycle de vie et de la métempsychose, traversant le film de part et d'autre.

L'extrait en question est comme une image négative de ce plan d'éclipse de lune, qui lui était resté impressionné dans ma mémoire.



Des couloirs vides d'un hôpital en lents travelings, des portes fermées, des travaux, une femme qui dort sur une table d'hôpital. Un long mouvement dans des sous-sols pour venir se placer en face à un tuyau, par lequel le film nous donne l'impression d'entendre un son extradiégétique. Les plans précédents sont baignés du même son, lointain, comme si on l'entendait derrière les murs du bâtiment. Le plan devient alors comme abstrait, troué en son centre par cet ovale sans fond, l'image comme creusée ou avalée

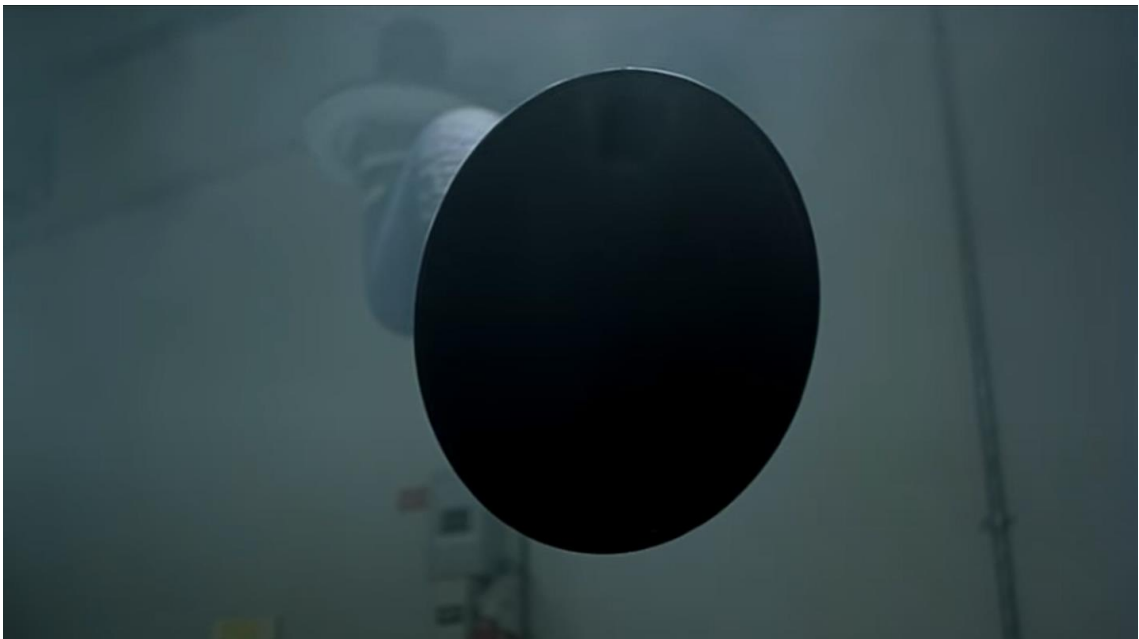
¹¹<https://www.closeupfilmcentre.com/library/films/syndromes-and-a-century-apichatpong-weerasethakul/13724>

de l'intérieur. C'est un trou obscur, qui absorbe la matière du plan, matérialisé par le mouvement d'aspiration de la fumée qui envahit le sous-sol. Un trou noir.

La construction du plan en mouvement jusqu'à ce cadre final renforce l'impression de bascule, d'une image animée en relief vers une image fixe, ramenée à sa surface en deux dimensions.

Je comprends ici que l'absence de visible peut être profondément liée au son. Face à une zone où la lumière est absorbée, peut être qu'il faut alors être attentif aux choses qui continuent de circuler, plus impalpables, comme le son où l'air.

Les trous dans les images permettent de créer des courants d'air.



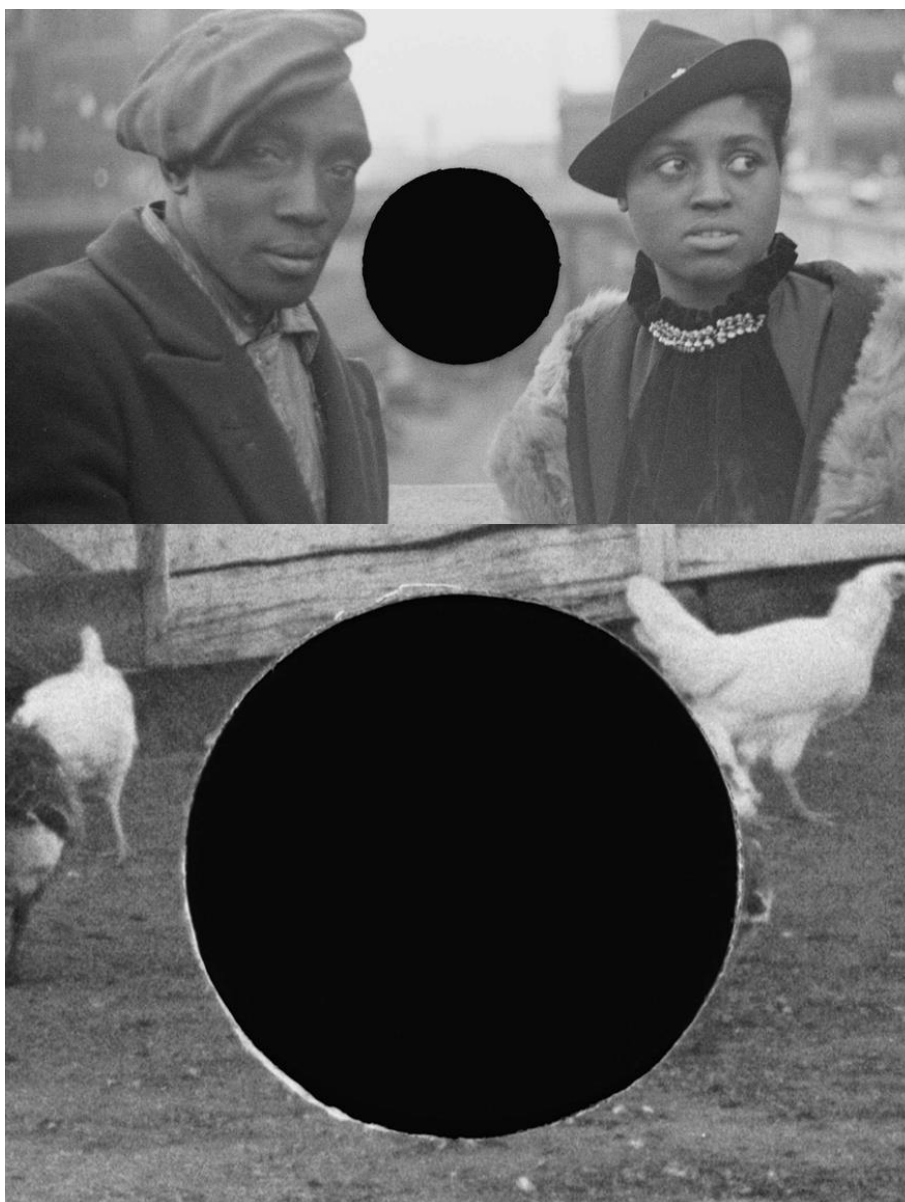
12

Ce trou en appelle un autre puisque ce photogramme me fait penser à un autre film, deux en fait, réalisés par l'artiste William E Jones : *Rejected* et *3000 Killed*

Rejected se compose de zooms avant et arrière sur 3048 trous, sans titres. 3000 Killed se compose de 2992 images, plus des titres explicatifs au début et à la fin, sans zooms. Pendant la Grande Dépression, la section historique de la Farm Security Administration a documenté la société américaine en photographies. Le directeur de ce programme, Roy Emerson Stryker, était un spécialiste des sciences sociales plutôt qu'un

¹² [Syndromes and a Century \(a clip\)](#)(à partir de 5:05)

photographe, et il a décidé quelles images réalisées sous les auspices du programme à partir de 1935 étaient rejetées ou tuées. Stryker et ses assistants ont tué environ 3 000 négatifs 35 mm noir et blanc en y perçant des trous. Cette pratique s'est poursuivie jusqu'en 1939. Les négatifs tués sont restés non imprimés et invisibles pendant des décennies.¹³



Ici le trou noir représente un geste de destruction, une tentative pour “tuer” ces images, les abimer, les faire disparaître. Comme un trou de balle tiré par l’arme d’une machine d’Etat, cherchant à faire disparaître les sujets qui n’ont pas été choisis pour représenter une certaine idée des standards de la société américaine des années 1930-1940.

¹³ <https://www.williamejones.com/portfolio/rejected-3000-killed>



L'artiste, en mettant à jour ces images invisibilisées, donne à voir la violence du pouvoir incarnée par ce trou noir, ce manque. Il reste à rêver sur ce que sont devenus tous les confettis arrachés à leurs images.

Ces images percées nous rappellent que ce sont des images, avec une surface et une matière. Le trou met en évidence qu'une image est une somme de reliefs ramenés sur le même plan, en deux dimensions, et qu'il est possible de jouer avec cette surface.

J'ai de plus en plus d'affection pour ces recherches visuelles qui ne cherchent pas la vraisemblance ou l'illusion du réel, mais qui assument leur support et qui permettent de voir autrement, d'une autre manière que la vision humaine le permet.

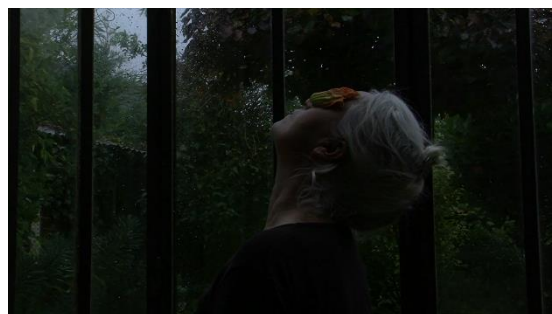
2. Hors champ dans le champ

En étant des points aveugles de l'image, les trous obscurs créent un nouveau hors-champ qui ne serait pas autour du cadre mais à l'intérieur de celui-ci. Il s'agit d'une zone que l'on ne peut pas voir, à l'intérieur même du plan. Cette zone, on pourrait l'appeler du « hors-vue ».

Il me faut parler dans ce mémoire d'une cinéaste que j'admire beaucoup. J'ai découvert les films de Sophie Roger par l'intermédiaire de Pierre Creton. Avec *Les jardiniers du petit Paris* (FID 2010), Sophie Roger marquait déjà toute l'attention qu'elle porte au paysage et aux plantes, à la fois écrans et métaphores. *Le point aveugle*, filmé



depuis l'espace clos d'un jardin normand, nous en offre une nouvelle variation. En prologue, une femme dans un cabinet d'ophtalmologie, vue à travers une machine devenue à l'écran pupille, alors qu'il est question de trouver le point aveugle, cette partie infime de la rétine qui ne voit pas. Histoire de regard et d'image manquante ? Puis, dans un jardin à l'atmosphère teintée de fantastique : une silhouette entr'aperçue, une



femme silencieuse et les plantes qu'elle soigne, des fleurs filmées au plus près de leur surface soyeuse, un pied de gurunna que l'on replante, des graines que l'on récupère, la reproduction d'un double portrait peint par Pontormo, un oeil qui se révèle derrière le trou qui creuse une large feuille verte. Autant de signes énigmatiques, semés par touches. Et aussi, furtives, des images du Chili, puis un crâne. Peu à peu, les pièces s'assemblent, un tableau s'esquisse. Les images et les sensations d'ici



semblent résonner avec le paysage de là-bas. Les trous dans le film de Sophie sont les endroits de passages qui créent des circulations entre le champ et le hors-champ, entre ici et ailleurs.

Conclusion

Finalement, qu'ils ouvrent l'image sur du visible ou de l'invisible, les trous sont donc liés à la profondeur, au lointain, à ce qu'il y a d'insondable contenu dans les images. Il y a d'un côté la perspective, qui est une manière de représenter l'infini, de le mesurer. De l'autre, il y a les trous sans fond, qui sont non commensurables. Ces différentes ouvertures sont là, très régulièrement dans les images que nous fabriquons. Ce mémoire me donne envie de faire des expériences de dévoilement ou de disparition des découvertes par les ouvertures.

Durant l'écriture de ce mémoire, j'ai pu rencontrer la cheffe opératrice Pascale Granel, dont l'approche de l'image m'avait beaucoup intéressé lorsqu'elle était venue nous présenter les films sur lesquels elle a travaillé. Cet entretien, qui était plutôt une discussion libre, je n'ai pas réussi à le synthétiser pour le faire rentrer dans mes écrits. Peut-être que cela est dû au caractère très personnel de mes recherches. Cependant je dois beaucoup à Pascale Granel car par son expérience et ses conseils, elle m'a encouragé à faire moi-même des expériences et je choisis de mettre en annexe la retranscription de la discussion pour lui témoigner ma gratitude d'avoir pris le temps de me rencontrer.

La conception de ce mémoire et la fabrication de mon TFE m'ont permis de penser et de travailler à partir d'intuitions, d'images affectives, obsessionnelles. Les trous sont une part de ce qui compose les images, qui n'enlève rien aux autres éléments. Filmer et éclairer les pleins, les corps, les paysages, la parole, entre autres, fait aussi partie du métier. Il s'agissait ici plutôt ici de proposer une vision singulière, en espérant que cela puisse donner des idées qui serviront une mise en scène.

Je commence à comprendre que l'intérêt que je porte à ce sujet tient dans le fait qu'il a à voir avec la présence de l'infini dans les images. Autant un infini lointain, en point de fuite, qu'un infini opaque, un néant. C'est pour cela qu'il m'a semblé intéressant de finir mon film par la séquence de la pluie, qui deviennent un infini de constellations, créant des échos entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. Les images sont à mes yeux encore plus justes et vivantes quand elles touchent à ce qui n'a pas de fin, et faire surgir cela dans un plan a été pour moi le moment le plus passionnant. J'aimerais poursuivre ce geste dans des projets personnels ou communs.

Filmographie

GIOLI Paolo, *Film Stenopeico*, 1974-1989, couleur, silencieux, 1.37, 16mm, durée : 13'06 minutes

TARKOVSKI Andreï, *Andrei Roublev*, 1969, couleur, sonore, 2.35, 35mm, durée : 180 minutes, Photographie : Vadim Iousov

CRETON Pierre, *Va, Toto !* 2017, couleur, sonore, 1.77, HD, durée : 94 minutes, Photographie : Leo-Gil Mena et Pierre Creton

AKERMAN Chantal, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, couleur, sonore, 1.66, 35mm, durée : 201 minutes, Photographie : Babette Mangolte

ALPI Maud, *Gorge Cœur Ventre*, 2016, couleur, sonore, 2.39, durée : 82 minutes

FRITZ Lang, *Metropolis*, 1927, noir et blanc, silencieux, 1,33, 35mm, durée 153 minutes Photographie : Karl Freund et Günther Rittau

VIOLA Bill, : *Catherine's Room*, 2001. Polyptique vidéo couleurs sur cinq écrans plats LCD, 18 minutes.

ROUSSEAU Jean-Claude, *La Vallée Close*, 2000, couleur, sonore, Super 8, durée : 144 minutes

WEERASETHAKUL Apichatpong, *Syndroms and a Century*, 2009, couleur, sonore, 35mm, durée : 105 minutes, Photographie : Sayombhu Mukdeeprom

JONES E William, *Rejected*, 2017, noir et blanc, silencieux HD, 7 hours, 47 minutes, and 50 seconds (à projeter en continue comme une boucle)

ROGER Sophie, *Le point aveugle*, 2012, 28 minutes, vidéo, couleur

MANDICO Bertrand, *Boro in the box*, 2014, 42 minutes, noir et blanc, 1,66, Super16

Ouvrage cités ou consultés

Daniel ARRASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1992

Pascal BONITZER, *Décadrages, Peintures et cinéma*, 1986

Jean Michel BOUHOURS, *Andy Warhol Cinema*, 1990

George DIDI HUBERMAN, *L'image ouverte*, 2007

Mathieu GAUDET, *Les images sombres, comment la perte de la visibilité ouvre des possibilités dramatiques et esthétiques nouvelles ?* 2015

Martine LACAS, *Au fond de la peinture*, 2008

Bernard MIOT, *Célébration du trou*, 1968

Erwin PANOFSKI, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, 1927

Pauline PENICHOUT, *Distances filmiques, propositions de mise en scène par le cadre*, 2019

Téo SIZUN, *La profondeur de l'image cinématographique, étude du rapport figure / espace*, 2019

Le Trou, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2018

Iconographie

PAGE 1

- photogramme *A Matter of Life and Death*, Emeric Pressburger, Michael Powell, 1943

PAGE 2

- photogramme *Jonas qui aura 25 ans l'an 2000*, Alain Tanner, 1976

PAGE 7

- *Les Fenêtres* de Charles Baudelaire *Petits Poèmes en prose*, Michel Lévy frères., 1869, IV. *Les Paradis artificiels* (p. 109-110).
- Photogramme de mon TFE, rushe non monté

PAGE 14

- Schéma de la caméra obscura

PAGE 16 et 17

- Photographie de l'œuvre *Conical Intersect* de Gordon Matta Clarck, 1975
Schéma de lanternes magiques, Gallica

PAGE 19

- *King's Canyon*, David Janesko et Adam Donnelly 2015
- *King's Canyon*, David Building Camera Roof, 2015

PAGE 20

- *Coachella Valley*, David Janesko et Adam Donnelly, 2015
- *Coachella Valley*, Adam *Crawling into Camera* 2015

PAGE 22

- *San Francisco*, Elisaveta Konovalova 2016-2018

PAGE 23

- photogramme *Film stenopeico*, Paolo Gioli 1974-1989

PAGE 24

- *Icône de la Trinité (détails)*, 1410
Andrei Roublev, Galerie Tretiakov

PAGE 25

- *L'Annonciation, (détails)*, 1405
Andrei Roublev, Galerie Tretiakov

PAGE 26

- photogrammes *Andrei Roublev*, Andrei Tarkovski, 1969

PAGE 27

- *Saint Mathieu l'évangéliste (détails)*, 1400
Andrei Roublev, Bibliothèque d'État de Russie, Moscou

PAGE 29

- photogrammes de mon TFE, images au sténopé

PAGE 33

- *L'Annonciation*, Fra Angelico, 1450-1452
Italie, Florence, musée de San Marco

PAGE 34

- *L'annonciation*, Domenico Veneziano, 1445

PAGE 35

- *L'Annonciation du couvent San Marco*, Fra Angelico, 1438-1450, Musée San Marco
Florence

PAGE 36

- *Jeune fille lisant une lettre à la fenêtre*
Johannes Vermeer, 1657

PAGE 37

- photogramme *Va, Toto !* Pierre Creton, 2016

PAGE 38

- photogrammes *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman., 1976
- Décors de Richard Pedduzi pour *Elektra* de Richard Strauss mis en scène par Patric Chereau

PAGE 39

- *Intérieur du Panthéon, Rome (détails)*, 1754
Giovanni Paolo Panini
- photographies personnelles diverses

PAGE 40

- *Les Époux Arnolfini (détails)* Jan van Eyck, 1434
- photographie personnelle, Saint Ouen, 2019

PAGE 41

- *Sans titre*, Alix Cléo Roubaud, 1980 – 1982
- photogramme *Gorge Cœur Ventre*, Maud Alpi, 2016

PAGE 42

- *Philosophe en contemplation*, Rembrandt, 1632

- *Morning Sun*, Edward Hopper, 1952
- *Night Windows*, Edward Hopper, 1928
- *A Woman Sewing in an Interior*, Hammershoi, 1902
- *Courtyard Interior at Strandgade 30*, Hammershoi, 1899

PAGE 43

- photographies *Secret Island*, Juliette Barat, 2018
- photogramme *Dans la chambre de Vanda*, Pedro Costa, 2000
- *Le Nouveau-né*, Georges de la Tour, vers 1645
- photographie personnelle

PAGE 44

- Rushe du tournage *Iseult* en mai 2022 réalisé par Philippe Grandrieux

PAGE 45

- photogrammes *Metropolis*, Fritz Lang, 1927

PAGE 46

- *Triptyque de Mérode*, Atelier de Robert Campin, vers 1427-1432 (Ensemble et détails)

PAGE

- Impression+ dessin de Pierre Creton, envoyée au moment de l'écriture de ce mémoire

PAGE 48 et 49

- photographies personnelles d'œuvres non identifiées, Galerie des offices
- Bill Viola : *Catherine's Room*, 2001. Polyptique vidéo couleurs sur cinq écrans plats LCD, 18 minutes. Bill Viola Studio, Long Beach, Etats-Unis. Performeuse : Weba Garretson.

PAGE 50

- Prédelle *Catherine de Sienna et quatre soeurs dominicaines et scènes de leur vie respective*, Andrea di Bartolo, 1394-98

PAGE 51

- *La Ruelle*, Johannes Vermeer, vers 1658
- photographies personnelles, Mayotte, 2022

PAGE 52

- photogrammes *La Vallée Close*, Jean-Claude Rousseau, 1995

PAGE 54

- Le Couronnement de la Vierge, Fra Angelico, vers 1440, détails de la prédelle

PAGE 55 et 56

- photogramme *Syndromes and a Century*, Apichatpong Weerasethakul, 2006

PAGE 58 et 57

- photogrammes *Rejected* et *3000 Killed*, William E Jones

PAGE 59

- photogrammes, *Le point aveugle*, Sophie Roger 2012

PAGE 74

- photogramme *Boro in the box*, Bertrand Mandico, 2014

Annexe

Rencontre avec Pascale Granel

Mercredi 1 février 2023

P : Dans un premier temps j'ai du mal à cerner le sujet. En fait j'imagine qu'il n'est pas littéral et qu'il a plusieurs dimensions. Une qui peut être allégorique, une autre qui peut être plus technique au niveau du travail de cinématographe ou scénaristique. Mais le trou en lui-même pour moi... à part le film de Beckett. C'est ça ? Non pas Beckett.

A : Le film qui s'appelle *Le Trou* ?

P : Becker je crois.

A : Oui, dans une prison.

P : Sinon.... Je peux penser aux perforations dans les images mais à part ça...

A : En fait on m'a conseillé de voir *Boro in the Box*, à cause du trou dans la boîte, du rapport au sténopé, à la chambre noire.

P : Et vous l'avez vu ?

A : Oui et du coup ça m'intéresse beaucoup...

P : Vous l'avez vu j'imagine sur Vimeo ?

A : Sur Mubi.

P : Et ce n'est pas trop moche ?

A : Ah non c'est pas du tout moche.

P : J'ai toujours peur que ça soit complètement détruit quand ça passe comme ça dans les tuyaux, sur internet j'ai toujours peur de la restitution

A : Oui... Vous avez tourné en pellicule ?

P : Oui, avec Bertrand Mandico on a tout tourné en pellicule

A : En 16mm ?

P : Là c'est du Super 16 oui, on a fait beaucoup de choses en super 16. Mais j'aime beaucoup ce film. Oui ça c'est bien pour vous, c'est un bon exemple. *Rires*.

A : oui c'est presque l'exemple parfait !

P : Cependant je dois vous dire, je suis plutôt une femme d'action qu'une femme de parole. Je n'ai pas tellement l'habitude d'étirer les pensées comme ça à l'infini sur un sujet. Mais bon ! Peut-être qu'il faut que vous présentiez plus votre projet en donnant structure à tous ces niveaux, en donnant des exemples très concrets.

A : De film par exemple ? Ou d'images ?

P : Oui et puis de dire au début si c'est un rapport littéral avec des trous physiques mais après s'il y a un rapport métaphysique, un rapport onirique, métaphorique, cinématographique, enfin de les définir, comme ça on peut suivre direction.

A : Oui... Mais après moi j'ai pas du tout envie de vous embêter avec ça... Ce qui m'intéresse plus c'est d'écouter... Le truc c'est que j'ai l'impression que parfois les directeur.rice.s de la photo sont des gens de l'action et que quand on se met à parler il y a un truc qui...enfin c'est pas toujours évident de dire pourquoi on a fait telle ou telle image... Par exemple dans *Boro in the box*? Comment avez-vous travaillé le point de vue de Boro? A travers le trou de la chambre noire.

P : Oui tout simplement on a mis un cercle devant l'objectif, qu'on accommodait en fonction de la focale qu'on mettait.

A : Et vous pouviez utiliser différents objectifs avec comme ça un cache ?

P : Oui oui, c'était vraiment très simple notre travail [avec Bertrand Mandico]. En fait souvent, enfin maintenant ça se complique mais au début on faisait des choses relativement simples. C'est à dire que ce qui était difficile c'était de réussir quelque chose de métaphorique, de beau et de décalé de la réalité avec des moyens simples. Et d'arriver à cette alchimie, c'est ça qui est difficile en fait. Mais après on avait très peu de moyens. Pas beaucoup de temps.

Et puis ce qu'il y a, c'est que Bertrand c'est lui qui cadre et puis il a une grande connaissance de la caméra.

Il est technique même s'il ne sait pas tout. Donc on peut travailler ensemble. C'est porteur parce que du coup il me dit non mais on avait dit ça, alors moi ça m'aide je vais dans cette direction puis je trouve quelque chose, etc. On travaille vraiment en complicité. C'est-à-dire qu'il me propose quelque chose et puis du coup je me l'accapare puis le travail aboutit et puis j'y arrive.

A : C'est lui qui cadre à chaque fois ?

P : Oui, il a toujours cadré.

A : Et comment ça se passe pour vous le travail de la lumière ?

P : J'ai pris l'habitude parce qu'avant de connaître Bertrand, les longs-métrages sur lesquels je travaillais, je faisais que la lumière et le réalisateur cadrait. Sauf pour *Le Souffle* où c'est moi qui ai cadré, mais après, sur *Errance* c'est Damien [Odoul] qui a cadré. Quand j'ai travaillé aussi avec Claire Simon, elle cadrait. Ça a toujours existé, le métier de chef opérateur et cadreur, et j'aime bien, j'adore le cadre mais ça ne me gênait pas du tout, comme ça je pouvais vraiment me dédier à la lumière, comme chaque fois on est pris quand même dans ce genre de films par un tempo assez terrible.

Quand on fait les deux on consacre moins de temps à la lumière. Moins de temps au cadre.

A : *Boro* par exemple c'est un film qui est produit avec quels moyens ?

P : Je ne sais plus... Et d'ailleurs je ne l'ai jamais vraiment su parce que les productions sont toujours très floues par rapport à ça, on n'a jamais le résultat final. Mais on a tourné pas mal de jours comme ça en déplacement, il faut loger toute l'équipe et c'est vite cher.

Et on était dans le Massif central, parce que la montagne. Il y a eu de la neige.

Ne faire que de la lumière ça ne me dérange pas. La difficulté c'est que quand on tourne en pellicule, surtout en super 16, les retours vidéos sont absolument abominables, c'est atroce donc on voit pas du tout la lumière au contraire, c'est des formes donc là ça c'est très très dur, pour le système nerveux, pour le cœur je trouve.

On voit le cadre mais bon, il faut avoir les tripes bien accrochées.

Et puis de toute façon, je viens d'une époque où on n'avait pas de moniteur mais quand même un moniteur c'est très très difficile... et puis en même temps je me suis habitué à la vidéo, au numérique, à tout donc... Mais il faut vraiment interpréter. Il faut vraiment rester concentré sur ses lumières, sur ce que nous dit notre cellule. Et ce qu'on voit avec les yeux et voilà. C'était comme ça avant mais ça l'est toujours et c'est ça le plus dur en fait. Après en 35, il y a quelques caméras qui ont des retours qui sont bien, pas toutes, c'est pareil, ça dépend.

Et même comme ça de toute façon quand on tourne en numérique, on a un vrai retour sur lequel on peut se fier et ça c'est très très reposant et moi, je connais plusieurs chefs opérateurs plus âgés que moi ou de mon âge, que je ne nommerais pas mais qui m'ont avoué que depuis longtemps ils ne font plus beaucoup de pellicule parce qu'ils sont

beaucoup moins angoissés en numérique.

A : Ça me parle beaucoup en ce moment parce que je suis en train de préparer un film avec quelqu'un que j'ai rencontré à l'école qui s'appelle Pierre Creton, en fait il est surtout ouvrier agricole enfin jardinier maintenant avant de faire des films. Il a fait un film sur une dame qui accueille un marcassin et qui s'appelle Toto.

P : J'en ai entendu parler mais je ne l'ai pas vu.

A : On s'est rencontré et il m'a proposé de jouer dans un film, et de faire aussi l'image avec lui on a commencé à travailler comme ça et là on prépare un nouveau projet. On va suivre un botaniste sur différents sites en Normandie pour aller filmer des plantes, à hauteur de plantes en pellicule, en super 16. C'est la première fois où je travaille en super 16 seul.

P : Ça sera uniquement en extérieur ?

A : Oui.

P : Ça ne sera pas très difficile, il n'y aura pas beaucoup d'angoisses. Mais là, tu vas réaliser un film ? Tu le fais comment ?

A : j'ai hésité à le faire en pellicule et puis en fait j'ai eu un peu un côté... C'est comme si c'était un peu le support noble du cinéma et du coup il y a un truc presque un peu réac, enfin je ne sais pas. Et puis finalement je vais tourner en numérique avec une FX6 Sony.

Je filme seul, souvent de nuit. Des plantes et des animaux entre Paris et la Normandie. Avec une lumière qui vient plutôt de l'axe caméra, comme une torche dans le noir. Qui fait un trou dans l'obscurité et qui révèle les choses.

P : Ça serait une lumière qui va trouer la nuit ?

A : Oui. Ce qui m'intéresse en fait avec cette histoire de trous, c'est que j'ai l'impression qu'on peut être d'un côté ou de l'autre et que ce sont beaucoup des questions de composition d'images...

Là par exemple le fait de filmer dans la nuit avec un point lumineux. C'est comme s'il y avait derrière moi en tout cas une ouverture, un trou, comme si on était dans une boîte, presque une chambre noire et à l'intérieur de cette boîte il y aura, en fonction de ce que je vais filmer, des choses qui existent et qui cohabitent ensemble, les animaux, les plantes. Et je pense qu'à un moment je vais vouloir passer de l'autre côté. Car ce qui m'intéresse ce sont aussi les images où il y a des points aveugles. Enfin des zones non visibles dans l'image qui sont comme des espèces de taches aveugle un peu comme ce qu'on a dans l'œil, la zone aveugle où on n'a pas de cellules photoréceptrices.

P : Ce n'est pas souvent, qu'il y a des zones comme ça dans les images si ?

A : Ce n'est pas tout le temps mais je trouve ça intéressant que ce soit un moyen de composer les images en les pensant par le manque, l'absence et les creux...

P : Tu n'as pas de visuels ?

A : Si, si je peux vous montrer.

P : Ça me fait penser. J'ai vu un documentaire très beau et intéressant, très bien monté, sur Man Ray et Picasso et Paul Eluard et leurs femmes qui passent leurs vacances ensemble sur la Côte d'Azur et Man Ray a beaucoup filmé. C'était du Super 8 et il y a beaucoup de photos prises par lui. Il n'y a pas que lui d'ailleurs, mais il y en a d'autres, parce que tous faisait des photos mais bon c'est quand même une très belle brochette. Et Man Ray pendant cette période il a dit "Ah j'ai inventé l'appareil photo sans appareil

photo" et il a pris une boîte avec une plaque sensible et il a mis des objets dedans avec un trou.

Je sais plus le nom de cette pratique. (RAYOGRAPHIES) Mais c'est lui le premier. Et donc il a pris des vis, de tout, parce qu'il était dadaïste, et donc il impressionnait des plaques sensibles. Et il y en a qui sont vachement belles... Ça me fait penser à ça à cause du trou et puis du détournement de l'objet, de ne plus passer par l'objectif, et puis il en a fait un petit film de 3 minutes. Je pourrais te le retrouver. Au début j'avais un peu peur avec la voix off et puis en fait pas du tout, parce que la voix qui est dite, c'est ce qu'a écrit Man Ray, des textes à lui et aussi des poèmes d'Eluard.

A : D'accord je regarderais, merci.

P : Et même si ce n'est pas ton sujet, j'ai trouvé ça incroyablement intéressant, ça donne envie de faire des expériences, ça stimule pour faire quelque chose d'artistique je trouve.

A : Oui... C'est quand même très proche de mes préoccupations. Justement je voulais vous demander si les pratiques comme ça, sans optique ou le sténopé, c'étaient des choses qui pouvaient vous intéresser ? Je crois que ça pourrait être des pratiques avec lesquelles j'ai envie d'expérimenter. Le sténopé c'est vraiment un trou. C'est toujours la même idée de la lumière qui passe par un trou pour aller d'un espace à un autre, que ce soit avec une optique ou sans.

P : A une époque ça m'intéressait. J'avais un ami qui faisait de très belles photos au sténopé. Il utilisait des boîtes, il avait une gélatine de pellicule au fond et il fallait quand même pas mal calculer le temps d'exposition. Il travaillait son cadre avec un verre, il y avait des gens qui bougeaient, il calculait le temps d'exposition et quelquefois il faisait des très belles choses.

Après, moi je ne m'y suis pas vraiment frottée mais oui ça m'a tenté, ça m'a plu.

A : Est-ce qu'on pourrait imaginer filmer au sténopé ? Je crois qu'il y a un objectif PL qui pourrait aller sur une caméra numérique. Ou il suffirait de faire un petit trou, ça pourrait être intéressant...

P : Tu peux essayer oui ! Il faut beaucoup de lumière, et du temps et ça dépend de la taille du trou et de la quantité de lumière qu'il y a. Mais voilà c'est compliqué quand les choses bougent. Ou pas... mais ça dépend aussi du film et puis après il faut calculer le temps d'exposition.

En numérique je ne me suis jamais posée la question parce qu'à l'époque on ne s'est posé la question que par rapport à la pellicule. Donc là avec un moniteur on doit pouvoir voir ce qu'on fait. Ce qui doit changer l'expérience.

A : J'y pense à cause de la caméra Sony FX6 que l'école vient d'acheter, qui est plutôt pour du documentaire. Mais elle est intéressante parce qu'elle a deux bases de sensibilité et il y en a une qui est très haute. Je crois que c'est 12800 iSO une base 800 et une base 12800.

Je me suis dit que peut-être ça pouvait être le genre de caméra avec laquelle tenter du sténopé. Enfin, comme il faut beaucoup de lumière, si on monte beaucoup la sensibilité, si ça pourrait donner un truc intéressant.

P : Oui, sauf si tu veux tourner de nuit comme tu disais... Regarde déjà ce qu'elle donne à 12800, si il y a une montée de bruit terrible, si ça te plaît. Parce que tu pourrais aussi jouer avec le feu. Je ne sais pas, peut être que ce n'est pas ça que tu cherches mais on peut imaginer des bougies, ou un feu... Après la lampe torche si ça devient un processus, pourquoi pas l'affirmer ?

La seule chose que je peux te dire c'est de faire attention avec la lumière de face, car ce n'est souvent pas beau...

Alors ça veut tout et rien dire, c'est vrai, ce n'est pas vrai et c'est subjectif et ça peut devenir intéressant si ça devient un principe.

A : Oui j'ai appris assez tôt en cours de lumière que c'est quelque chose qui aplatit, et qu'on peut vouloir utiliser dans la mode ou la publicité par exemple pour lisser les visages.

P : En même temps, il ne faut jamais rien se refuser parce des fois on fait des trucs très beau à l'opposition de ce qu'on pourrait s'imaginer...



Photographie : Juliette Barat _ *Secret Island*

Ah mais oui là c'est une plongée. Et la lumière n'est pas dans l'axe de la caméra. Tu vois ? L'ombre elle est où pour toi ? L'ombre du chat ? Lui il a la lumière en face mais ce n'est pas une lumière de face caméra. Parce que du coup tu as tout le relief de la nature. Si tu l'avais dans ton axe, tu n'aurais pas ce relief.

Et une fois de plus, en même temps, quand tu as des gros plans, des comédiennes, des comédiens, surtout si elles/ils sont belles éclairées de face... pourquoi pas. Ce n'est pas souvent, c'est plus du tout à la mode. Bref si tu veux rendre quelqu'un joli... Si tu veux faire attention à ce qu'elle ait un beau visage et qu'en plus elle a un certain âge et qu'elle n'a pas un visage facile, avec un grand nez, des cernes et tout, des sourcils proéminents, il faut l'éclairer de face ou presque de face mais avec quelque chose de très doux. Très très doux, ce qui veut dire pas des LED.

A : Même si c'est très diffusé ?

P : Très diffusé, voilà il faut vraiment choisir sa diffusion. Il faut regarder surtout le type de diffusion.

A : Et pourquoi vous dites que c'est plus du tout à la mode ?

P : Souvent, surtout dans les jeunes générations, ils veulent plus trop faire attention à l'esthétique des visages. Enfin ce sont des généralités, ça dépend des gens.

A : Sans maquillage ?

P : Oui, même si c'est maquillé mais pas tant que ça, sinon on trouve que ça fait vieux jeu...

A : Après, ce dont on parle, c'est quand même une manière de prendre soin de l'image des gens que l'on filme ?

P : Oui, quel que soit le film, même si c'est du documentaire j'essaye de faire attention. Je trouve que c'est du respect, une espèce d'empathie. Après, chacun son visage et puis les rides ça peut être très beau. Sans chercher à faire du glamour à tout prix mais trouver du respect par rapport à la hauteur de la caméra, de pas être dans les trous de nez, quand il a un double menton... que ce soit un homme ou une femme. Mais ça c'est mon rapport personnel.

Je n'en parle pas trop, mais une fois il m'est arrivé qu'un réalisateur me dise cet acteur il faut que tu le massacres à la lumière. Je n'ai rien dit mais non. Ce n'était pas nécessaire. Mais il n'a pas vu en plus...

Après je n'en fais pas qu'à ma tête du tout non plus...

A : Je comprends, c'est intéressant. C'est une responsabilité aussi de la personne qui filme et qui éclaire de la façon dont on fait attention aux gens qui sont devant la caméra.

Ça me fait penser que Sabine Lancelin nous avait montré quelque chose

construit par son chef électro, ils appelaient ça une brésilienne, une sorte de boîte métallique ouverte sur un côté avec plusieurs ampoules tungstènes, très diffusées, qu'elle mettait juste au-dessus de la caméra.

P : Oui et c'est très bien de faire ses trucs à soi, ça existe depuis longtemps. Maintenant il existe aussi des rings qu'on met autour de l'optique. Je l'ai utilisé par exemple sur *After Blue* [Bertrand Mandico].

A : Je ne l'ai pas encore vu.

P : Le dvd vient de sortir, c'est dommage parce qu'en projection c'est bien, c'est du deux perf gonflé en scope. On avait fait une projection au Max Linder et j'étais trop contente.

Enfin bref et dans les yeux le ring light ça fait une brillance, en fonction de l'objectif et de la distance. C'est pas mal, mais en effet on peut tout à fait se bricoler un truc perso. Quand j'étais assistante je bossais avec Emmanuel Machuel qui est malheureusement un peu parti dans l'oubli. Lui il mettait tout le temps dans l'axe de la caméra le plus près possible de l'objectif une mandarine complètement empapillotée avec du spoon. Donc ça faisait vraiment quelque chose de très très doux dans l'axe et pour les actrices c'est très bien.

Moi il y a un truc que j'aime beaucoup pour les portraits aussi, alors qui n'est pas vraiment dans l'axe, à peine, pour décontraster toutes les ombres etc. Et puis comme ça aussi, ça donne la liberté pour pouvoir filmer beaucoup plus comme veut en créant des ombres de nez mais qu'on adoucit aussi avec une toute petite face. Il faut vraiment surveiller la qualité du flux de la lumière parce que maintenant qu'on utilise des LED, souvent il faut vraiment travailler la diffusion parce que c'est dur. On a perdu une douceur. Aussi ce qui était très utilisé c'était les petits Misards avec les lentilles Fresnels, et il y en

avait qui étaient sablés, et alors c'était magnifique!

Je crois que c'est beaucoup plus facile d'éclairer large, soft mais je trouve que c'est un manque de courage. Je trouve que ça manque de prise de position, de courage ... C'est plus casse-gueule de travailler avec des directionnels mais il faut faire les deux... Moi je travaille beaucoup avec des directionnels, et aussi des softs, mais je trouve que c'est une facilité, de tout faire en soft. La moitié des films, on a l'impression qu'on est dans des supermarchés... c'est dur d'y trouver une ambiance, un caractère. Ce n'est pas difficile de coller au réel mais quelle tristesse, quelle pauvreté, on n'est pas là pour ça. Enfin ça c'est mon point de vue. Je crois que peu importe ce que l'on raconte, quel que soit le sujet.

Enfin il y a de la beauté partout, de la poésie partout, même dans un supermarché, tout dépend comment on le cadre, comment on l'aborde. Bon après voilà, chacun son truc.

Pour en revenir à ce qu'on disait tout à l'heure pour faire des beaux portraits et qui ne coûte pas cher aussi, c'est mandarine, dans une chimera. Avec les toiles. C'est un peu chaud, parfois il faut rajouter ¼ bleu mais c'est nickel et ce n'est pas cher du tout. Ce n'est pas lourd, tout ça se bouge comme ça, non ça paraît bête mais quelquefois selon les tournages...on fait rien et c'est joli !

A : J'ai des très beaux souvenirs dans *Boro* de scènes en extérieurs où il me semble que vous avez éclairé ? Notamment les scènes avec la mariée.

P : Oui je l'ai éclairée par en dessous. Je pense que c'était un petit HMI. Parce que j'aime bien aussi avoir un M4. Oui je pense que c'était un 4 kg. Oui je crois qu'elle était comme ça et je l'ai éclairée comme ça. Du coup le blanc prend une lueur intéressante. Et puis c'est filmé un peu au ralenti.

A : Dans un décor, pendant les repérages par exemple, les ouvertures, les passages, les vues sur l'intérieur, l'extérieur, comment vous pensez ça ?

P : Dans la mesure où on fait des repérages quand ce sont des intérieurs, je prends l'exemple type pour un décor de villa : On fait des repérages sur photo etc, pour x ou y raisons le prix, les dispos, les dimensions des pièces, à la fin il nous reste plus que trois villas à visiter.

Ça dépend de ce que dit la mise en scène. En fait, tu vois par exemple dans *Passion Simple* [Danielle Arbid] dans la chambre, la baie vitrée ce n'était pas un choix esthétique.

A : Mais c'est devenu un vrai choix après de la filmer ?

P : Après tu fais avec. La chambre était trop petite pour moi. On avait 17 séquences dans cette chambre et pas des moindres. Il fallait vraiment créer un climat, que le temps passe. Moi je lui ai dit non elle est trop petite, je n'étais pas à l'aise du tout et je voulais pas tourner là, à cause de la petitesse de la chambre.

La déco a demandé si on pouvait casser une cloison, la proprio n'a jamais voulu même si on la remettait. Donc on a été obligé d'accepter, voilà tu fais avec ta chambre qui est toute petite, un lit qui est à 1m50 de la baie vitrée. Et tu te dis ok je vais trouver des trucs par rapport à ça, je vais en jouer. Et ce qui m'a beaucoup aidé, ce sont les rideaux avec de la broderie. Et là-dessus tu commences à avoir des idées.

A : Du coup vous avez éclairé de l'extérieur ?

P : Oui tout le temps, différemment suivant les horaires, et puis aussi à l'intérieur j'étais obligé de compenser car toute la lumière était d'un côté donc il fallait absolument compenser de l'autre. Avec très peu de place pour le

faire et quand la caméra est face à la fenêtre, ta compensation, pour pas qu'elle soit une face moche, comme elle oblige d'être là, tu te débrouilles.

A : Est-ce que vous avez mis du neutre sur les fenêtres pour gérer les écarts ?

P : Pas cette fois-là mais des fois oui.

A : Comment est-ce qu'on choisit si on met du neutre ou pas ?

P : C'est en fonction du découpage, du temps qu'on a car c'est très chronophage, il faut faire gaffe. Il faut vraiment de l'expérience parce que si la météo change alors que tu es en train de préparer un plan il faut changer pour mettre un N3, en plus ça coûte une fortune, et là la réalisatrice elle t'a déjà arraché la tête.

Donc tu penses tout ça tranquillement dans ta tête, avant tout, avant de dire quelque chose. Tu te rapproches du chef électro et tu dis « cette baie vitrée elle va nous casser les pieds ». Mais en fait on n'a pas trop souffert parce que soleil ne rentrait pas souvent, on est arrivé à bien le maîtriser. Sur le mur en face, on mettait des draps blancs ou noirs ou des choses comme ça, on ne s'en est pas trop mal sorti. Il y a une séquence où je ne suis pas contente.

A : Ça vous arrive parfois d'avoir envie de poser une image pour l'extérieur et de pas du tout rattraper à l'intérieur ?

P : Il faut que ça veuille dire quelque chose par rapport au scénario. Ça ne peut marcher que pour un plan ou une séquence précise. Mais là je me demande s'il n'y a pas une silhouette quand ils sont tous les deux et qu'ils font l'amour ? Je ne sais plus. Non, peut être au contraire j'ai éclaté et c'est très blanc, parce que j'ai flashé les images, la lumière rentre dans l'objectif.

A : Au moment de la prise de vue ? Ça c'est encore un mystère pour moi. Je n'ai jamais vu ça, je crois que je comprends l'idée.

P : Ça se fait en pellicule, et en fait tu le vois à l'œil nu parce qu'il faut mettre un filtre diffuseur. Tu fais taper la lumière sur le filtre. Tu prends une torche où un projo à la main et on le fait taper dans l'objectif et ça diffuse complètement et ça déconstruit. Après c'est à doser, ou à éliminer car quelquefois tu te dis que ça serait peut-être pas mal, tu essayes et en fait ça va pas du tout.

A : Ça vous arrive de faire des erreurs ?

P : Ah oui ! *Rires*
Quand j'étais assistante il y a un chef opérateur qui m'a dit "les erreurs, tu vas toutes les faire mais t'en fais qu'une par film"

A : Et comment on sait si le choix que l'on fait est juste ?

P : On ne sait pas. C'est pour ça que c'est un métier terrible, et qu'on a les nerfs sous pression. Alors on est tous différents par rapport à ça. Mais moi qui ai été longtemps assistante, en travaillant avec les chefs opérateurs qui avaient fait énormément de film, qui étaient souvent connus et tout, moi j'étais collée à eux et je peux te dire qu'ils avaient le trouillomètre à zéro. Tous. Quand je m'en suis rendu compte, ça m'a foutu une trouille ! Je me suis dit je ne serai jamais cheffe op. Si eux ont peur, alors moi ce n'est même pas la peine que j'essaie...

Je vis avec un chef opérateur et il est moins stressé que moi. Il arrive à garder à une contenance, mais en même temps il est aussi rattrapé régulièrement par ça, ça dépend du film que tu fais, des rapports que tu as, de tout...

Mais moi je sais que c'est un stress énorme. Je perds des points de vie...
Rires

A : Quand vous êtes venue à l'école je me souviens que vous avez dit : Il y a deux choses que je peux me conseiller c'est de se lever tôt le matin et faire du yoga et fumer du CBD le soir. *Rires*

En ce moment je fais un tournage avec une amie et on a fait un documentaire qui va prendre un peu de temps je pense et c'est sur différentes communautés de gens qui vivent à Belleville. Et hier on a filmé et je lui ai proposé un dispositif. Il y a un miroir que je mets devant l'optique et un autre miroir qui est caché dans le décor qui permet d'avoir une image où il y a différents points de vue, ça fait presque une image cubiste. Et du coup moi ça me fait réfléchir aux trous parce que je pense que les miroirs ce sont aussi des trous, des choses qui permettent d'ouvrir sur d'autres espaces...

P : Tes trous en fait c'est des ouvertures ?

A : Oui je crois que c'est ça, des passages dans les images qui viennent ouvrir le plan sur d'autres plans.

Après le tournage on a regardé les images ensemble, je me disais : mais comment savoir si c'était la décision juste ou pas ?

P : Cela dit pour moi le plus stressant c'est en pellicule parce que tu n'as pas le moniteur, ni le temps d'exposition, ni la lumière que ça fait... Mais quand tu as un moniteur bien réglé, non pas que ce soit détendu mais au moins tu vois bien ton image et la réal la trouve intéressante.

C'est ça aussi que me disait un chef opérateur très connu, il me disait : ça faisait des années que je ne fais plus de pellicule parce que je partage la responsabilité de l'image avec le metteur en scène. A partir du moment où il m'a dit c'est bien alors c'est bon.

Mais là dans ton cas, vous partagez quelque chose, tu lui as proposé un dispositif elle a trouvé ça bien, donc voilà. Et après oui vous pouvez vous tromper mais si c'est le cas c'est ensemble, déjà pour toi c'est quand même beaucoup moins douloureux.

A : Et dans *Passion Simple*, Danielle Arbid vous aidait pour ces questions de flashage, elle voyait l'image ?

P : Oui elle avait un retour qui n'était pas horrible, mais qui n'était top non plus. Mais elle me faisait confiance. Elle trouvait ça beau, ça lui a plu. En général sur l'image, elle a toujours été contente du résultat.

A : Elle a raison c'est très beau. Vous pouvez me parler des surimpressions ?

P : J'ai eu cette idée en repérage, en prenant des photos de l'autre côté de la baie vitrée, avec la réflexion des arbres. Après il y a un plan ou deux où on est à l'intérieur et c'est de la surimpression qui est faite en numérique. Moi, je ne fais plus que des surimpressions numériques maintenant. Je l'ai assez fait en pellicule et c'est quand même beaucoup mieux, tu peux choisir l'emplacement et puis la transparence. Après, dans *Les garçons sauvages*, elles sont toutes à la pellicule. Sauf une ou deux sur le bateau avec un chien noir et les garçons sauvages attachées qui a été faite au montage.

Mais c'est bien le coup des miroirs !

A : Oui, c'est assez fascinant, en plus ça varie en fonction de la focale que j'utilise, plus la focale est longue et plus la transition entre le miroir et direct s'étend et du coup ça fait vraiment des zones très très étranges, avec des jeux de transparences qui me plaisent beaucoup... C'est vraiment du bricolage quoi.

P : Oui mais c'est bien le bricolage, c'est bien de s'amuser avec tout, c'est stimulant.

A : Je peux vous remonter quelques images ? En fait ce que je fais en ce moment c'est un répertoire des images avec différents types de trous qui existent. Par exemple :

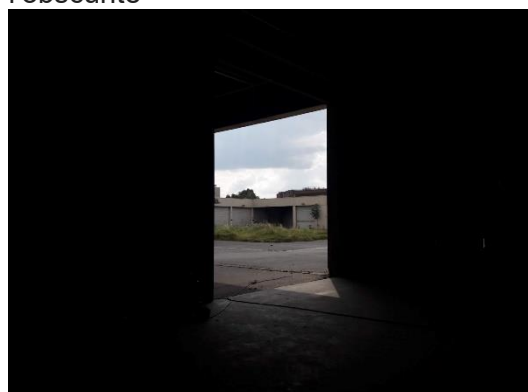


P : Ah oui je vois, mais je ne l'ai pas vu ce film.

A : Par exemple pour moi ça c'est un trou ouvert sur du visible, on voit ce qu'il y a travers la fenêtre mais c'est une image composite, en incrustant une image dans la fenêtre et ça c'est des choses qui me plaisent beaucoup, qu'est-ce qu'on voit par les fenêtres ? Comment on peut jouer avec ça ? Qu'est-ce qui se passe quand on choisit de montrer ou de ne pas montrer ce qu'il y a de l'autre côté de la fenêtre ? Que se passe-t-il quand les ouvertures sont ouvertes sur de l'obscurité ? J'ai l'impression que tout ça, ce que j'appelle les trous, ça vient percer les images et créer des passages...

Et du coup ce que je fais en ce moment, c'est d'essayer de voir ce qui se passe quand on est d'un côté ou de l'autre du trou. Bon c'est beaucoup sur les fenêtres mais ce n'est pas que ça ...

Par exemple ce qui se passe quand on est à l'intérieur et quand on pose l'image pour l'extérieur et du coup on fait disparaître tout l'intérieur dans l'obscurité



A mes yeux ça crée presque une impression globale de nuit... Voilà je ne sais pas si ce sont des choses qui vous parlent. On m'a dit que c'était peut-être aussi un mémoire sur le surcadrage...

P : Si bien sûr ça me parle ! Ça fait partie du panel d'outils ... oui bien sûr Mais là maintenant je comprends mieux votre sujet. D'ailleurs peu importe que je le comprenne ou pas... Mais effectivement parfois vous parlez d'exemple de trous fait par du surcadrage et puis d'autre fois non.



Bon après les termes...c'est toujours une interprétation, même quelquefois on a du plaisir à les tordre ou se les approprier.

Ça à l'air d'être en rapport avec le mystère, qui n'est pas élucidé ou pas vu, de l'image.

A : oui, comme une sorte de hors-champ dans le champ

P : Une zone d'ombre très forte.

Bon je ne sais pas si ce que j'ai dit ça correspond au sujet

Mais oui peut-être que *Boro in the box* ça peut être un bonne illustration de ça.

