

VOYAGE DANS L'IMAGE

ENTRE RÉALITÉ ET FICTION



SOUTENU PAR LÉA BARRET
SOUS LA DIRECTION DE ÉLODIE BÉCHERAS

MASTER MENTION DESIGN:
DESIGN ESPACE COULEUR LUMIÈRE

LE 24 JUIN 2019
JURY : ÉLODIE BÉCHERAS
XAVIÈRE OLLIER
JACK MARAUSSE
ROMAIN JOSEPH

S O M -

M A I R E

REMERCIEMENTS..... 7

INTRODUCTION..... 8

1 - L'EXPLORATION DE LA RÉALITÉ..... 22

1- Le flâneur..... 25

Glaner - Analyser - S'abandonner

2- Le chercheur..... 33

Bagage de fond - Bagage complémentaire

**2 - SUR LA ROUTE IMPRÉVISIBLE DE LA
CRÉATION..... 52**

1- L'illusion..... 55

Percevoir - Imaginer

2- La désillusion..... 60

Raconter - Étudier - Rencontrer

3- L'adaptation..... 71

Problématiser - Recentrer

3 - À LA DÉCOUVERTE D'UN PROCESSUS	
COMPLEXE.....	80
1- Le quotidien.....	83
Comprendre - Rêver	
2- L'évolution.....	89
S'identifier - Étudier	
3- L'application.....	97
Expérimenter - Transformer	
CONCLUSION.....	102
MÉDIAGRAPHIE.....	108

Je tiens à remercier grandement Élodie Bécheras pour son aide et pour sa vision optimiste dans la construction de ce mémoire.

Je remercie aussi Xavière Ollier pour le suivi du projet de fin d'étude.

Ainsi que Frédérique Blanchin pour ses avis et ses conseils sur le film.

Je tiens également à remercier ma famille pour son soutien et particulièrement ma maman pour son implication essentielle à ce mémoire.

Je remercie mes stages chez Agathe Argod en conception lumière pour m'avoir écouté et fait confiance.

Et je remercie l'équipe du tournage du film *Sic Transit Gloria Mundi* de Robert Guédiguian, de m'avoir autant intégré et ouvert sur le monde du cinéma. Et plus particulièrement Bruno Ghariani de me faire confiance encore aujourd'hui.

INTRO -
DUC -
TION

Ce mémoire est constitué de réflexions, d'expérimentations et aussi de vécus retranscrits par une approche poétique et fantasmée de ce qu'est le chef opérateur, son environnement mais surtout le processus de création d'une image. Pour exprimer cette projection un peu affabulée, je l'ai comparé à quelque chose que je connais plus, c'est-à-dire, le voyage, la flânerie. Mais avant d'en dire plus sur le sujet je vais revenir sur ce qui a fondé mes questionnements.

MES MOTIVATIONS

Mon parcours d'étude a été consacré aux arts appliqués. Du Baccalauréat au Master je me suis toujours intéressée à beaucoup de choses tout en me précisant chaque année. La formation STD2A m'a permis de découvrir tous les domaines du design mais surtout d'expérimenter sur des sujets divers, c'est le moment où l'on ne sait pas trop ce que l'on fait, mais où l'on découvre des préférences pour certains domaines. En l'occurrence lors de cette formation

j'ai eu l'occasion de créer un décor pour un spectacle de danse, cette expérience m'avait convaincu que je voulais faire de la scénographie, plus particulièrement numérique. Je trouvais l'idée de projeter de l'image et de la lumière sur des corps très intéressante, j'aimais la confrontation entre réel et irréel, palpable et impalpable.

Suite à cet engouement je suis entrée dans un BTS DCEV (design communication espace et volume), où j'ai pu explorer sous diverses formes et de façon expérimentale "l'espace événementiel". De même que lors de mon Baccalauréat c'est la scénographie de spectacle qui m'a le plus intéressé, avec un nouveau questionnaire, celui du corps inconscient et de l'impact de l'environnement sur nous. Lors de mon projet de fin d'année j'avais travaillé sur une installation de projection d'images: photographies prises d'éléments de la vie quotidienne, en très gros plan dans le but que, défilées rapidement, le spectateur ne se rende pas compte de ce qu'il a vu, qu'il ne sache pas les décrire alors que se sont des objets qu'il côtoie tous les jours.

J'ai pu dans des recherches préliminaires étudier le corps inconscient, où je me suis questionnée sur comment prendre conscience de notre corps dans l'espace par le mouvement. L'auteur Bernard Andrieu (philosophe en émergiologie) est une des références sur cette question du corps inconscient notamment dans son ouvrage *Sentir son corps vivant - émergiologie*¹, pour lui, il y a deux niveaux de conscience : le premier est le corps vivant, c'est la partie inconsciente, c'est celle qui fait la pré-action ; le deuxième

niveau est le corps vécu, c'est la partie consciente, c'est celle qui fait l'action et qui s'en rend compte. Le corps vivant est difficile à exprimer par un langage, car on a aucune aide (visuelle, auditive...) pour nous donner des indications sur ce que c'est, de ce fait on a du mal à écouter notre corps et à communiquer nos sensations. On ne prend pas en compte ce que nous dit notre corps, on préfère écouter des choses que l'on a appris à décrire.

Ensuite il y a le corps en mouvement. Le mouvement ne se décrit pas seulement dans l'espace mais aussi dans une temporalité, l'action se déroule en fonction de l'environnement et a une durée. L'interaction entre soi et le monde crée l'expérience: celle-ci est enregistrée dans le corps vivant dans le but de modifier le schéma corporel et donc d'améliorer nos mouvements.

Deux formes de prise de conscience du corps sont à prendre en compte. La première est le corps en tant que matière avec en exemple, d'un côté l'utilisation du Modulor de Le Corbusier dont le but est de procurer du bien-être et de mettre le corps à l'aise dans son espace de vie. Et d'un autre côté le corps soumis à l'expérimentation avec les micro-architectures des frères Chapuisat où le corps se confronte aux parois, ainsi on redécouvre des muscles, des parties de celui-ci. La deuxième forme de la prise de conscience du corps revêt un aspect psychique et révèle le corps vivant. Le corps psychique peut être dupé, on peut lui faire croire des choses qui ne sont pas réelles, ou carrément le perdre, en lui enlevant ses repères de base. Toute cette recherche psychique qu'effectue le spectateur,

amène à fatiguer l'esprit. Une autre façon de le fatiguer, comme dans le spectacle de Christian Rizzo *Ad Noctum*, peut procéder d'une accumulation de plusieurs éléments et de différences de rapidités qui hypnotisent l'esprit, jusqu'à même le faire évanouir.

Nous remarquons que pour prendre conscience de notre corps, il est obligé de subir une contrainte, car si le corps se sent bien il ne se remettra pas en question, c'est-à-dire qu'il ne cherchera pas à comprendre pourquoi il se sent bien, alors que s'il subit une altération, le caractère inhabituel de la situation le poussera à tenter de trouver le problème.

Le quotidien et le corps sont constitués d'automatismes que l'on se crée par des habitudes. Il nous fait voir une réalité qui est propre à chacun de nous. Nous pouvons remarquer que le quotidien d'aujourd'hui nous invite à aller de plus en plus vite, il faut réfléchir vite et nous ne prenons plus le temps d'écouter notre corps. Le côté cognitif prime sur le sensible. Ainsi je trouvais intéressant de mettre un résumé de mes recherches sur le corps inconscient lié à l'espace architecturale, pour cette fois-ci dériver sur l'image et l'espace filmique.

MON ARRIVÉE DANS L'IMAGE

Dans cette formation proposée par l'ISCID (Master Design Espace Couleur Lumière) mes questionnements se sont rejoints et ont fait sens. Je m'intéresse énormément au quotidien, à ses automatismes et à ce qui l'impacte. Ce qui a pu précédemment me

pousser à étudier la question de l'impact de l'espace architectural sur l'homme et comment créer des espaces plus expérimentaux pour que l'homme n'oublie pas qu'il a un corps et qu'il apprenne plus à l'écouter.

Ensuite il y avait la question de la lumière qui restait dans un coin de ma tête. Pour mes premières recherches autour du sujet du présent mémoire, je voulais élaborer une étude comparative entre la lumière colorée à vivre dans notre espace quotidien et la lumière colorée à voir dans la fiction, l'image.

A l'occasion d'un stage effectué chez une conceptrice lumière en espace publique, j'ai pu comprendre les problématiques liées à l'environnement et au confort quotidien: les normes d'éclairage, être dans une moyenne caractérisée suivant le type d'espace (routier-piéton) et la ville. J'ai apprécié le travail de jonglage entre normes, réglementations, et la liberté de recréer des déambulations. Penser par la lumière un cheminement et surtout l'émotion dans lequel va être impliqué l'individu.

J'ai ensuite cherché à me former dans le domaine du cinéma pour voir comment fonctionnait la lumière, comment on produisait un décor dans le but de créer les images d'une histoire fictionnelle. De ce fait, je suis entrée dans la régie générale, ce qui m'a permis de voir, tout au long du tournage, comment il s'organisait, les éléments indispensables et la concordance entre les différents acteurs impliqués. Ce phénomène magique où chacun amène sa pierre à l'édifice pour former un objet unique, le film, m'a subju-

gué. Comment tout un petit monde se crée en un court moment pour pouvoir faire émaner des idées, un discours, une esthétique, des émotions, etc. Ce travail de création pour émouvoir et changer la vision des choses est indispensable. Ce sont ces éléments qui font évoluer et pas forcément consciemment. Le cinéma a cette capacité d'avoir une diffusion internationale et d'être intégré dans les cultures. C'est ce qu'il me plaît de penser: le cinéma est un petit monde bousculant le monde entier.

À partir de cette expérience je me suis rendue compte que ce qui influence l'individu n'est pas uniquement la lumière, mais tout ce qui compose le regard, la vision, c'est pourquoi je me suis plus rattachée à l'image et sa construction.

MA DÉFINITION DU CHEF OPÉRATEUR

Dans le livre de Jacques Aumont (critique et théoricien du cinéma), *L'image*, l'auteur nous livre une définition de celle-ci qui me semble très utile dans la compréhension du sujet:

«L'image a pour fonction première d'assurer, de conforter, de raffermir et de préciser notre rapport au monde visuel: elle joue un rôle de découverte visuelle. [...] Le rôle de l'image est de nous permettre de [...] perfectionner et de mieux [...] maîtriser notre activité intellectuelle.»¹

1 - AUMONT J., *L'image*, 2^eEds. Armand Colin, Paris, 2005, p.58

Par cette définition nous pouvons bien nous rendre compte que l'image a une influence sur nous, qu'elle est là pour nous stimuler et qu'elle est importante pour nous faire évoluer. Si elle joue un «rôle de découverte visuelle»², on peut postuler que sa fabrique elle-même a nécessité quelques trouvailles, que "quelqu'un" a du faire des recherches, explorer ce que l'individu ne voit pas.

Ce quelqu'un, c'est le chef opérateur, un globe-trotteur à la recherche de lumière, de composition, de matière, mais surtout d'émotions. Par la création de photographie il choisit un point de vue non pour figer un mouvement mais pour faire bouger les émotions, l'imaginaire. Il ne cesse d'analyser, de tirer des éléments de la réalité pour pouvoir l'interpréter de son point de vue en accord avec une histoire - fiction. Le chef opérateur est un flâneur qui est là pour sentir des éléments qui passent inaperçus aux yeux de tous. Il est là pour les relever et les révéler avec subtilité ou non. Il crée de l'image émotion.

Le flâneur se déplace sans but, se laisse le temps d'être interpellé. Je vois le chef opérateur de la même manière, il a un scénario dans les mains, il erre dans des lieux, des moments, des réalités qui pourront s'adapter au scénario, voire même le transformer. Le chef opérateur doit s'imprégner du lieu, du moment, de la réalité pour trouver le point de vue qui fera voyager le spectateur. Comme lors d'un voyage, lorsque l'on croise un imprévu, une route barrée, une erreur de parcours, une rencontre, etc, c'est à ce moment que l'on

2- *Ibid.*

va être le plus surpris, le plus saisi, c'est le moment opportun auquel on n'avait pas réfléchi qui va nous rendre plus réceptif, qui va le plus nous toucher.

«Contrairement au touriste en visite, ou d'une façon plus générale au voyageur organisé qui cherche à retrouver ce qu'il s'attend à voir, le voyageur nonchalant qui fait étape n'est pas curieux de ce qu'il cherchait, mais plutôt de ce qu'il trouve. À la curiosité du prospecteur qui cherche, fouille, trouve, je préfère celle du collectionneur qui déambule, découvre et se surprend. La vie n'étant somme toute qu'un long voyage, il suffit d'être prêt pour que l'occasion se présente. L'art de la nonchalance n'est rien d'autre que l'attitude qui nous prépare à l'hypothèse du voyage.»³

Pour moi le chef opérateur doit prendre le temps d'attendre le bon moment, l'instant. Il reste aux aguets du monde. On ne peut définir comment l'instant se déclenche, l'élément déclencheur est indéfinissable.

Le chef opérateur que je vais définir n'est pas dans une réalité scientifique, objective mais dans une réalité saisie, représentée. Il ne va pas l'analyser de manière rationnelle, avec des descriptions sur la nature des éléments, mais il va avoir une approche plus subjective, basée sur l'émotion, les sensations, et une sensibilité personnelle. Il a déjà lorsqu'il observe, un filtre modifiant la réalité objective, il regarde avec un point de vue à la manière d'un romantique, où la réalité va toucher sa sensibilité, et éveiller l'imagination et la rêverie.

3- MANOUKIAN PATRICK, *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape*, Transboréal, Paris, 2014, pp.36-37

LE VOYAGE

Le chef opérateur effectue son propre voyage dans la création d'images, il accumule des références visuelles pour s'inspirer, ensuite il y a le temps de la lecture du scénario, c'est le moment où il s' imagine des choses, où il se crée une rêverie. Ensuite vient le moment des repérages de lieu, du choix de celui-ci en fonction du scénario, et du tournage, on essaye d'appliquer les rêveries premières, mais qui devront s'adapter à cette phase remplie d'imprévus. Ensuite pour le chef opérateur il y a la phase de l'étalonnage, dans le but de rééquilibrer les couleurs en post-production pour arriver au produit final, le film, qui évoque la fin d'un travail, d'un premier voyage, pour en commencer un nouveau, celui du spectateur. Celui-ci, face à ces images, va se créer un imaginaire et va être emporté par et dans le voyage de la fiction.

Je me suis tournée vers l'image de cinéma pour les raisons suivantes: ce qui m'intéresse depuis longtemps c'est le rapport que l'on a avec notre réalité et plus particulièrement notre quotidien, comment se construit-il et comment on pourrait le déconstruire pour en créer un nouveau. Tous les automatismes liés au quotidien que l'on se construit sont-ils bons, ne pouvons-nous pas vivre autrement ? Au regard de ces questionnement, le cinéma, qui représente ou se nourrit du quotidien, de la réalité au travers ou pour une fiction, semble pouvoir fournir quelques éléments de compréhension. De ce fait le cinéma me permet d'analyser comment il est possible de représenter le quotidien, la réalité par une fiction, ce que celle-ci dit du

réel. Car entre spectateur et fiction chacun se nourrit, c'est-à-dire que le cinéaste s'inspire de ce qui l'entoure, repère des éléments de son environnement (des émotions, des relations, des histoires, des paysages, etc), pour créer un univers se rapprochant de notre réalité ou bien la transformer. Mais la partie qui est la plus énigmatique, concerne la relation qu'a le spectateur avec le film. Ce dernier va s'identifier à ce qu'il voit, entend, ressent et ce moment conscient ou inconscient va d'une certaine manière le changer. Comme dans mes recherches précédentes c'est l'expérience du spectateur qui va modifier son schéma corporel. En s'identifiant à un personnage, en voyant un paysage lui faisant écho, il s'imagine dans la fiction, il va se rendre compte au travers d'une histoire, d'une esthétique qui lui ressemble, qu'il y a d'autres éléments qui par contre ne lui ressemblent pas, et cette non ressemblance va peut-être changer sa vision, son quotidien, son environnement.

Dans ce mémoire j'ai voulu mener ma réflexion autour du processus de création de l'image et notamment du cycle qu'elle entraîne, du système d'interaction entre espace du réel et espace de fiction. C'est-à-dire qu'elle se crée à partir de plusieurs éléments, d'inspirations variées et propres à chacun, dans le but d'élaborer des esthétiques dédiées à des fictions, pour ensuite qu'elles soient visionnées par les spectateurs, qu'elles les inspirent, modifiant ainsi leur quotidien, et créant ainsi de nouveaux éléments inspirant le chef opérateur.

Dès lors, au regard de ces différentes réflexions, c'est autour de la question suivante que s'articuleront mes recherches pour le présent mémoire : comment le chef opérateur décompose la réalité pour recomposer une fiction, une réalité nouvelle ?

N'ayant qu'une vision partielle et fantasmée du chef opérateur je vais faire écho au voyageur, car c'est une figure qu'il peut à mon sens adopter, les deux ayant un comportement équivalent entre préparatifs, explorations, découvertes, désillusions, communications, reculs, évolutions...

Pour commencer le voyage, nous allons partir à la recherche de comment se prépare le chef opérateur, en le considérant dans un premier temps comme un flâneur, glaneur, explorateur de lumières, de couleurs, de matières, etc, pouvant l'inspirer pour ses prochains tournages. Ensuite, nous lui ferons adopter la figure du chercheur documentaliste qui va s'intéresser aux différentes formes qu'a pris la réalité dans l'art, afin de se rendre compte de l'existant et de pouvoir en extraire des éléments pouvant l'inspirer.

Dans une seconde partie, le chef opérateur, après avoir fait ses préparatifs, va pouvoir se retrouver face au tournage, face à la route qu'il va poursuivre et se rendre compte des imprévus liés à l'environnement, aux rencontres... Ces imprévus qui vont constituer le voyage mais surtout qui vont le faire évoluer, envoler, l'inscrire dans des émotions, dans des histoires, dans des mémoires.

Dans une troisième partie nous allons basculer dans la suite du voyage, celui de l'après, de la remémoration, du visionnage, celui

du spectateur. Comment il voit le film, le comprend, s'identifie. Car tout l'intérêt du cinéma est de faire évoluer l'individu, en défendant un discours, une esthétique, des émotions, etc.

La réalité que je vais définir c'est celle que nous côtoyons, vivons tous les jours et la fiction est ce que nous voyons.

Nous allons voir comment le voyage physique de la création du film, se transforme peu à peu en voyage psychique, pour redevenir physique par le processus du corps vivant sur le corps vécu, et la modification du schéma corporel du spectateur par l'image. Avec à l'appui la création d'un court-métrage m'ayant permis d'expérimenter ce processus et ces figures.

1

L'EXPLORATION
DE LA
RÉALITÉ

«Avant tout, le chef opérateur est un archiviste»⁴ voici ce qu'en dit Philippe Rousselot dans son ouvrage *La Sagesse du chef opérateur*. Ce métier a une demande constante de s'inspirer, de faire des recherches, de récolter pour pouvoir créer. Une des première inspiration est celle du réel, ce que l'on côtoie chaque jour, Jean-Pierre Jeunet l'exprime dans un interview à propos de Darius Khondjir: «Darius lui, nous répétait: "Moi, la lumière, je la vois dans la ville quand je roule en voiture..." . [...] Il s'inspire beaucoup de ce qu'il voit dans la rue.»⁵. Cette posture que prend Darius Khondjir se rapproche de mon idée de flânerie et de récupération visuelle, où le flâneur par à la rencontre, se laisse surprendre par son environnement.

Il y a aussi l'inspiration d'autres créations, à propos de Marc Caro:

« Caro avait trouvé cette expression: "faire du Doisneau en couleurs!", c'est-à-dire retrouver, derrière le côté nostalgique, le charme de notre enfance, celui du stylisme, des

4- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.7

5- ETTEGUI PETER, *Les directeurs de la photo*, La Compagnie Du Livre, Paris, 1999, p.140

décors et des visages des personnages. C'est curieux, mais sur un film, la référence est souvent une image qui se trouve à cent lieues de ce que sera le résultat. Elle concerne une couleur ou bien un contraste entre deux couleurs.»⁶

Marc Caro adopte ici une posture plus de chercheur documentaliste, allant examiner des réalités déjà formées. Cette citation montre bien que les inspirations ne sont que le point de communication dans le but de créer autre chose, une fiction.

6- *Ibid.*, p.142

LE FLÂNEUR

Le chef opérateur analyse chaque instant, reste en alerte pour capter chaque éléments pouvant être intéressants. Il fonctionne de même que le poète, c'est-à-dire que le poète contemple la réalité qui l'entoure un peu de manière passive, qu'il exprime avec des mots, des combinaisons de syllabes faisant des rimes. Ces mots créent une harmonie, une fluidité dans sa locution, il transforme la réalité, la banalité en chose extraordinaire, il rend la nature amoureuse, les objets vivants, la lenteur envoûtante, il nous raconte le quotidien autrement.

« Jamais la terre n'est plus réelle
que dans tes branches, ô verger blond,
ni plus flottante que dans la dentelle
que font tes ombres sur le gazon.

Là se rencontre ce qui nous reste,
ce qui pèse et ce qui nourrit
avec le passage manifeste
de la tendresse infinie.

Mais à ton centre, le calme fontaine,
presque dormant en son ancien rond,
de ce contraste parle à peine,
tant en elle il se confond. »⁷

Le chef opérateur contemple aussi la réalité mais en la transcrivant par une esthétique, des lumières, des compositions, des couleurs... Il poétise la réalité par sa représentation.

GLANER

Le flâneur, le glaneur, voici des postures qui m'intéressent dans mon approche du chef opérateur. Dans le documentaire d'Agnès Varda, *Les Glaneurs et la glaneuse*, on peut se rendre compte que cette méthode peut-être liée à ce métier. Glaner c'est ramasser, récupérer ici et là ce que personne (ou la machine) n'a voulu, n'a besoin. C'est une action qui se fait à la main, où l'on se baisse au sol, on ramasse les dernières fragments laissés au hasard, afin d'en faire profit. Le rapporter à la photographie et à mon sujet est important car dans le quotidien on délaisse beaucoup d'éléments

7- RILKE RAINER MARIA, "Verger III", *Vergers*, Éditions Gallimard, Paris, 1926-1978, p.48

que nous pensons inintéressant par leur banalité, de ce fait le photographe glaneur vient dans cet environnement ramasser ce que personne ne veut, ce qui est délaissé.

Dans le documentaire, à un moment donné nous avons un interview d'un artiste glaneur d'objets, matériaux jetés, il nous dit :

«tout ce qu'on voit autour, le dictionnaire, c'est des choses inutiles. Pour les gens c'est un tas, un tas de saloperies, pour moi c'est une merveille, c'est un tas de possible. Des indications, des petits traits, que je ramasse dans la nature, et qui sont glanés, et deviennent mes tableaux»⁸.

Le glaneur adopte une autre vision, un autre point de vue, il voit là où les autres ne voient pas, il trouve son voyage dans les petites choses mises de côté.

Un autre part le jour des encombrants à l'exploration de choses abandonnées par les gens, il va d'amas en amas pour se laisser surprendre, pour imaginer des choses nouvelles, pour voyager comme si les amas étaient des étapes de rencontres « elles [les étapes] deviennent des moments privilégiés, le plus souvent inattendus. Quand elle ne s'inscrit pas dans un voyage prédéfini, chaque étape devient un séjour en soi»⁹, après avoir ramassé ce qui l'avait transporté, il les ramène chez lui. Pour lui «la rencontre se fait dans la rue en fin de compte. C'est l'objet qui m'appelle par ce qu'il a sa place ici»¹⁰. C'est l'objet qui l'appelle comme s'il se déplaçait et se laissait interpeller, accoster par des éléments pour lui faire découvrir, le faire voyager.

8- VARDA AGNÈS, *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000

9- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.30

10- VARDA AGNÈS, *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000

Le glaneur voit sa récolte comme un trésor, comme quelque chose d'oublié et de trouvé. Ayant une pratique personnelle du glanage, je trouve cette sensation assez jouissive entre la trouvaille d'un élément rare unique et l'impression de "vol", d'un besoin ramasser rapidement pour ne pas se faire voir, c'est une pratique un peu cachée, que l'on fait à l'abri des regards, car par son aspect sale du fouilleur de poubelle, ou pauvre de celui qui ramasse ce que les autres jettent.

Lorsque avec mon père nous allons ramasser les dernières grappes de raisins avec notre petit sécateur et notre panier seuls au milieu des champs de vignes, ou lorsque l'on cueille les olives sauvages cachées derrière les fourrés, nous dégustons ces mets autrement, on a cette sensation de satisfaction par le fait que ce soit nous qui les avons récolté mais aussi par le fait que c'était les dernières grappes, ou que c'était abandonné et on a réussi à en faire quelque chose.

Il y a aussi le souvenir de cette excitation avant d'aller glaner, le moment où on se sait pas ce que l'on va trouver, quand on part glaner, on se laisse surprendre par le trésor, « Que chacun va pillant comme on voit le glaneur Cheminant pas à pas recueillir la relique De ce que qui va tombant après la moissonneuse »¹¹. Recueillir la relique c'est vraiment l'idée de prendre avec soit quelque chose, c'est comme recueillir un oiseau blessé, ce n'est pas le cueillir pour la deuxième fois, mais c'est finalement prendre pour aider, pour accueillir, ce qui ne va pas, ce qui est délaissé.

Le photographe, chef opérateur flâneur, glaneur lui récolte par la

11 - DU BELLAY J., Extrait du poème « Comme le champ semé en verdure foisonne... », 1558

prise de vues tous ces éléments qui l'appellent. Par exemple un élément qui va être important pour lui c'est la lumière. Il y a deux grandes familles: la dite naturelle, et la dite artificielle.

ANALYSER

Dans la vie courante, les journées sont rythmées par la lumière du soleil. A chaque moment d'une journée l'intensité du soleil change et prend une allure différente. Cette intensité change aussi suivant la météo, la saison, l'endroit.

Ces luminosités nous apportent différentes émotions, car en elles-mêmes, elles ont des teintes, des intensités variables allant du noir profond, au noir bleuté, et au noir clair de lune. Des blancs très froids avec des rayons de jaune perçant le petit matin. Des ombres écrasées par l'intensité de midi. Un orange chaleureux pour finir une journée dans l'émotion. Une pluie grisâtre pour un instant de morosité...

Le spectre de la lumière blanche, neutre, contient toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, mais il arrive qu'elle ait des nuances allant du froid bleuté au chaud orangé. La lumière peut tirer de chaque extrémité du spectre, suivant la source nous n'avons pas la même qualité de lumière.

L'éclairage fluorescent a des tendances bleutées ce qui donne une

perception très froide, qui renvoie à des images de bureaux, d'hôpitaux, de hangars, etc, car c'est un éclairage beaucoup utilisé dans ces milieux par son économie et son efficacité. Mais de fait on obtient une ambiance pas très joyeuse, plutôt triste, terne et malheureusement les endroits où elle est utilisée n'améliore pas sa vision. Alors que par exemple un éclairage à incandescence aura une lumière plus chaude se rapprochant de l'intimité de la bougie. Ce genre d'éclairage orangé rend une atmosphère plus agréable, moins dure pour les visages, elle rend "bonne-mine" et dégage une convivialité environnante. C'est un éclairage qui renvoie principalement à l'univers et l'espace quotidien, un lieu dédié à l'intimité, aux confidences, aux repos, au bonheur, etc.

De ce fait nous pouvons remarquer que la couleur de la lumière, dit plus scientifiquement la température de couleur (mesurée en degré Kelvin), nous amène à des émotions particulières, mais ce n'est pas le seul acteur potentiel, car suivant l'utilisation et les référents de celle-ci, nous ne réagissons pas de la même manière.

La lumière révèle la couleur, elle l'a fait parler, apparaît, suivant la teinte de la lumière, c'est-à-dire qu'avec une lumière incandescente on n'aura pas la même perception des couleurs, qu'avec une ancienne lumière LED ou fluorescente. C'est de même avec la lumière naturelle, le matin, le soir, l'hiver, etc, donne différentes teintes aux choses. La couleur change suivant comment on l'éclaire et de ce fait notre perception et nos émotions réagissent différemment.

S'ABANDONNER

Partir à l'exploration de la réalité est un programme où toute une vie ne suffirait pas. Mais elle se fait chaque jour, chaque heure. Elle s'effectue passivement et de manière nonchalante. Pour pouvoir effectuer cette exploration, il faut savoir s'abandonner, oublier tout ce que l'on sait, ne plus penser. Dans le but d'être le plus réceptif, car plus on est vierge et vide, plus on va se marquer, se surprendre, se remplir. C'est finalement comme lorsque l'on a faim, que l'on apprécie vraiment la nourriture, que l'on découvre des goûts auxquels nous ne faisons plus attention lorsque nous sommes blasés de celle-ci.

Faire le vide pour pouvoir recevoir. «Je vais partir. J'ai encore des lieux à découvrir, j'allais dire à voir, mais non! Je n'ai rien à voir, je dois seulement me poser la question: "Qu'est-ce que je fous là?..."»¹² Cette question est le résultat d'un élément perturbateur qui nous a réveillé, qui nous a questionné. Dans les prises de vues qui vont suivre, c'est ce que je veux montrer. C'est-à-dire dans ce récit j'explique le moment qui s'est passé, l'instant qui a révélé, qui m'a fait poser cette question, qui m'a interpellé. J'ai ensuite pris en photo l'environnement pour restituer ce moment et j'ai retiré, mis de côté la photo, qui pour moi était représentative de ce que je voyais, ressentais, de ce qui avait choqué mon cerveau.

12- DEPARDON RAYMOND, *Errance*, Seuil, Paris, 2000, p.14



*Mercredi 06 mars 2019, 21h07
Colocation Ophélie
23 rue Chateaufort, Marseille*

Avec Ophélie nous avons préparé un gratin de crozet aux poireaux et chèvre frais, il crépitait doucement à la chaleur du four. En attendant nous discutons autour de la table affamées par l'odeur souflée de la cuisine. Elle logeait dans une maison dans laquelle régnait une atmosphère agréablement conviviale et délicate par le fouilli environnant.



Léa Barret, *Carnet de voyage du chef opérateur*, Extrait, Production personnelle, 2019

LE CHERCHEUR

Le chef opérateur est sans cesse en train de se nourrir d'éléments existants. Dans cette sous-partie je voudrais expliquer le fait que dans les différentes formes d'art, nous avons des représentations diverses et riches de la réalité, et que chaque époque à sa propre vision suivant le contexte, les techniques, les croyances, etc. Je vais me positionner en tant que chef opérateur chercheur documentaliste, c'est-à-dire que je vais expliquer ce qui m'inspire, mon environnement visuel et de références qui m'aide à créer des images. Cette étape est celle de l'état des lieux. C'est le moment où l'on regroupe toutes ses affaires, où l'on prépare la carte avant de partir, ici je vais faire un état des lieux et une synthèse de mes inspirations, mon bagage de connaissances que je vais ranger en plusieurs catégories pour mieux m'y retrouver, entre lumière, couleur, compo-

tion. Mais surtout je vais exprimer deux bagages différents, celui que j'ai constamment avec moi, constituant ma base, et celui qui se rajoute à chaque voyage suivant les destinations, ici en l'occurrence ce bagage sera adapté à mon court-métrage.

LE BAGAGE DE FOND

La lumière

La peinture est un des premiers repères visuels de l'art préhistorique jusqu'à aujourd'hui, celle-ci nous a retranscrit les réalités de chaque époque et nous a permis de les imaginer.

«Dans la contemplation des œuvres picturales du passé, on ne cherchera pas une technique, pas plus que des principes de construction ou d'éclairage, mais la certitude que le réel ne se livre qu'à la condition de le repenser de fond en comble pour n'en garder que les éléments indispensables, les valeurs, ce terme devant s'entendre à la fois comme technique (le clair, l'obscur, la couleur) et comme éthique (échelle et hiérarchie de ces mêmes valeurs). La peinture n'enseigne pas un savoir-faire mais offre des méthodes d'analyse et de reconstruction, des exemples de règles de conduite.»¹³

Dans un premier temps nous allons voir des tableaux ayant une intention particulière sur l'éclairage. *Divertissements champêtres* est un tableau de Antoine Watteau, datant des alentours de 1719, le

13- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.88

traitement de ce tableau est intéressant du point de vue lumière car les personnages le composant, sont rassemblés par petits groupes au milieu d'un paysage. Ces groupes sont presque comme posés dans la composition, car la lumière est dirigée sur eux et la paysage est dans le sombre, comme si les personnages par l'effet d'illumination diffuse était une apparition dans le réel. La lumière émanant des groupes leur donne un côté surréaliste, amène à la rêverie, alors que la forêt paraît ancrée dans le réel. Au contraire de ce que l'on pourrait penser, la lumière amène ici à l'imaginaire, elle nous fait différer sur des fictions, des histoires liées à ces personnages, avec en décor de base la forêt. C'est comme si nous étions dans cet environnement nu, et qu'il nous vient à l'esprit ces apparitions fantasmagoriques.

Alors qu'avec le Caravage nous avons l'inverse, c'est-à-dire que c'est le sombre qui nous emmène dans l'imaginaire. Dans le tableau *Saint Jérôme* (1602), le personnage est illuminé d'une source située dans le hors champs, de ce fait la peinture est éclairée d'un rasant provenant d'un côté créant ainsi des ombres très prononcées, et des noirs profonds. La lumière nous montre l'action, le sujet principal, alors que l'environnement l'entourant est obscur, ce qui permet finalement d'imaginer, de laisser place, et de reposer l'esprit. Le tableau se fait envahir par le noir, comme si la fiction prenait le dessus sur la réalité, comme si Saint Jérôme avait besoin d'un vide autour de lui pour pouvoir écrire, ce vide représenté par le noir, faisant écho à ses réflexions.



Antoine Watteau, *Divertissements champêtres*, vers 1719, Huile sur toile, 127,6x193 cm, The Wallace Collection, Londres, Grande-Bretagne.



Caravage, *St Jérôme écrivant*, 1602, Huile sur toile, 116 x 153 cm, Galerie Borghèse, Collection Borghèse, Rome, Italie.



Anonyme, *Nature morte aux fleurs et fruits*, 1590, Huile sur toile, 105 x 184 cm, Galerie Borghèse, Collection Borghèse, Rome, Italie.

«Le Caravage bouleverse donc sa manière de traiter la réalité: à la précision du trait et au détail réaliste succède une vision plus synthétique, fondée sur la violence des contrastes lumineux, la part envahissante des zones sombres et la puissance des émotions.»¹⁴

Dans la *Nature morte aux fleurs et fruits* de style Caravage, la lumière est globalement dans tout le tableau, il n'y a pas un point particulier éclairé, mais il y a que quelques objets plus lumineux que d'autres. Les objets sont dispersés sur toute la table, un peu éparpillés, et certains sont plus mis en valeur, d'autres mis dans l'obscurité, dans le but de créer des plans, des intérêts plus marqués, car ce qui va le plus nous interpeller se sont les fleurs, les blancs des poireaux, les coings, etc. Et en second plan, en un second regard on voit d'autres éléments du tableau, sur lesquels nous n'avons pas prêté attention. Ainsi par ce travail de lumière éparse, nous pouvons avoir plusieurs lectures, plusieurs moments, plusieurs émotions. L'obscurité permet ici de nourrir chaque visualisation et interprétation.

Dans l'ouvrage *L'Étranger* de Albert Camus, la lumière du soleil et sa chaleur poursuit le personnage du début à la fin.

Dès le début avec le décès de la mère nous sommes installé dans une ambiance très étouffante :

« Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement. »[...] « Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage

14- MÉROT ALAIN, *Histoire de l'art de l'an mil à nos jours*, Eds Hazan, Paris, 2004, p.210

le rendait inhumain et déprimant. » [...] « J'étais surpris de la rapidité avec laquelle le soleil montait dans le ciel. » [...] « L'éclat du ciel était insoutenable. » [...] « Le soleil avait fait éclater le goudron. »¹⁵

Cette atmosphère écrase le moment déjà pesant de l'enterrement, cette lumière paralyse le personnage, ce qui accentue la lourdeur de la mort et le poids de la vie. Ainsi elle fait traîner en longueur et languir le personnage dans un engourdissement désintéressé, passif.

En poursuivant le récit, nous nous trouvons de nouveau dans la lenteur de cette atmosphère, « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman. », mais venant cette fois-ci faire jaillir l'émotion et l'action du personnage le sortant de sa torpeur en tuant un autre personnage, comme si c'était le soleil la cause du meurtre.

« Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. » [...] « La brûlure du soleil gagnait mes joues. » [...] « La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. » [...] « Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. »¹⁶

Le récit se termine par l'exécution du personnage, où dans le cas présent la lumière est paisible et reposante, on s'aperçoit que le personnage est dans un nouvel état psychologique. C'est-à-dire qu'il a accepté la situation, qu'il est en paix avec lui-même. Dans cette fin sereine le personnage n'est plus aveuglé par le soleil, l'atmosphère

15- CAMUS ALBERT, *L'étranger*, Éditions Gallimard, Paris, 1942, pp.26-25

16- *Ibid.*, pp.91-93

ne pèse et ne le paralyse plus, au contraire elle le réveille. « Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes »¹⁷, ici nous ne sommes plus dans la chaleur plombante du soleil et de la plage.

La couleur

La couleur passe aujourd'hui assez inaperçue. Elle est souvent absente dans nos réflexions alors qu'elle a un impact sur notre perception et notre vécu. Contrairement à la photo ou à l'image en général, la peinture a toujours connu la couleur. C'est-à-dire que dès l'époque de la préhistoire, les fresques murales avaient déjà une recherche couleur par la pigmentation naturelle. Suivant les époques nous n'avons pas les mêmes gammes colorimétriques, par exemple à la préhistoire on était plus vers du noir au marron rouge, grâce au charbon, au sang, aux plantes, etc, alors qu'à l'époque du gothique on avait plus de couleurs intenses avec des dorures pour le côté religieux, magique, sacré.

Celle-ci va aussi éduquer l'individu car il ne savait ni lire, ni écrire, c'était donc un moyen d'apprendre. Éduquer par l'image pour faire comprendre et appliquer des règles, des idées, car à cette époque, la place de la religion est très importante, de ce fait les illustrations, permettaient de rendre compte des différentes scènes clés. Les couleurs présentes sont vraiment significatives de cette époque, car les illustrations sont très vives et ornées de dorures, alors que dans la vie quotidienne les individus en voient rarement (notamment dans les campagnes), ils voient plus des couleurs sombres tel que

17- *Ibid.*, p.183

le marron, le brun, le gris, car les couleurs vives étaient privilégiées pour la noblesse. On remarque donc qu'il y a une différenciation et un code colorimétrique, et que dans les figurations nous avons essentiellement des couleurs vives, peut-être pour faire évoluer l'individu lambda qui voit en marron et gris, et lui montrer qu'il n'y a pas que ces couleurs; il peut changer son mode de vie, se donner plus d'ambitions. Ces enluminures ont pour rôle d'éduquer sur des règles sociales et morales, mais pas que. Par le fait qu'elles soient placées dans des édifices religieux, elles sont accessibles à tous, et la couleur qui est habituellement réservée aux nobles devient accessible. Ce que nous pouvons comprendre c'est que par cette exposition de scènes éducatives l'individu est plongé dans un environnement ornementé par les vitraux, les fresques, les enluminures, qu'il va identifier à ce lieu et aux règles illustrées; c'est-à-dire qu'en appliquant les règles il va peut-être les penser en dorée, en couleur plus intense.

Contrairement à ce style de peinture nous avons le tableau de François Boucher, *Coucher du Soleil* (1753) qui lui a des couleurs presque dans une gamme monochrome. On passe du bleu au rose par des fondus sans limite, ce qui rend ce tableau très délicat, homogène et sans violence visuelle. Les personnages se fondent dans la couleur comme ils se fondent dans le paysage surréaliste et apocalyptique entre mer déchaînée et ciel orageux. Cette scène qui représente un naufrage n'apparaît pas violente, au premier regard on voit des personnages se liant, des personnages adultes en bas et



Matteo Di Pacino, *Apparition de la vierge à saint Bernard*, 1360, Panneau, 116 x 153 cm, Galeria dell'Académia, Florence, Italie.



François Boucher, *Le coucher du soleil*, 1753, Huile sur toile, 324 x 264 cm, The Wallace Collection, Londres, Grande-Bretagne.



William Turner, *Pluie, Vapeur et Vitesse - Le Grand Chemin de Fer de l'Ouest*, 1844, Huile sur toile, 91 x 121,8 cm, National Gallery, Londres, Grande-Bretagne.



Paul Gauguin, *The Seed of the Areoi (Tē aa no arerois)*, 1892, Huile sur toile, 92 x 72 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New-York, États-Unis.

des enfant dans le ciel aux regards sans panique, les gestes sont las, les corps sont détendus, les couleurs sont bleutées, rosées de teintes désaturées et se mélangent dans le but de créer une osmose entre tout les éléments. Ce qui rend l'atmosphère de ce tableau paisible. Mais dans une seconde vision nous remarquons que les bords du tableau sont plus sombres amenant de ce fait le côté apocalyptique, que l'on aperçoit par des vagues brusques, un ciel menaçant. Ces personnages sont pris dans cette agitation colorimétrique, dans un sombre dantesque.

En parlant de flou, de fondu, nous pouvons penser au tableau de J.M.W. Turner, *Pluie, Vapeur et Vitesse - Le Grand Chemin de Fer de l'Ouest* (1844) qui par son flou vaporeux autour de la locomotive donne un effet de mouvement, de rapidité, mais surtout il amène une rêverie, une poésie du paysage contrasté par l'apparition de la locomotive et du pont qui ramène à la réalité en structurant le tableau, et en focalisant sur la masse noire approchante. La locomotive vient percer le tableau, le flou artistique, les pensées abstraites par du concret, de la réalité, du modernisme, venant éclairer les esprits.

Dans le tableau *The Seed of the Areoi (Te aa no arerois)* de Paul Gauguin (1892) nous avons ici un traitement de la couleur assez opposé aux tableaux vus précédemment. En premier plan nous avons des couleurs très vives, voire même irréalistes, d'une Tahiti fantasmée. Cette puissance chromatique interpelle notre regard dans

un premier temps, pour voir ensuite le personnage féminin tenant quelque chose dans sa main, son corps se démarque en bas du tableau par le contraste des couleurs bien délimitées, mais le haut du corps se confond ensuite, avec la perspective du paysage de nuance de bleu fondu et flouté. Son visage est quand à lui couronné de palmiers aux feuilles jaunes relevant ainsi sa présence. Ce travail de couleur donne au tableau deux environnements différents : le premier vif, sans profondeur et le deuxième presque monochrome, donnant de la perspective par l'ouverture plus claire des deux collines.

La composition

Dans le tableau *La Desserte rouge*, de Henri Matisse (1908) le motif envahit l'image, il crée un plan unique où même le personnage est intégré dans celui-ci laissant comme seule ouverture et perspective, la fenêtre. Ce côté à côté de la fenêtre en perspective et la table en aplat pourrait signifier que la connaissance du monde se fait en regardant l'extérieur et qu'elle ne se fait pas enfermer dans la maison. La servante se retrouve intégrée dans la maison au même titre que les meubles et les accessoires. Les motifs envahissent l'intérieur laissant la liberté à l'extérieur.

Le rêve de Henri Rousseau à une composition sans point fuite, le tableau est rempli d'éléments, à la manière de la *Nature morte aux fleurs et fruits*. La jungle représentée rempli l'ensemble, ne laissant pas d'espace où respirer, on sent l'atmosphère très chargée du rêve,



Henri Matisse, *La desserte rouge*, 1908, Huile sur toile, 180 x 220cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, Russie.



Henri Rousseau, *Le rêve*, 1910, Huile sur toile, 298,5 x 204,5cm, Museum of Modern Art (MoMA), New-York, États-Unis.



Jean-Antoine Watteau, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, Huile sur toile, 129 x 194cm, Musée du Louvre, Paris, France.

où plein d'éléments différents viennent sur le même plan envahir l'espace visible. Certains éléments sont plus visibles que d'autres cachés derrière la végétation dense, comme si ceux cachés n'étaient pas très précis, un peu oubliés dans le songe. Cette femme allongée se retrouve au milieu d'une jungle menaçante par tout ce qui l'entoure, mais on se rend vite compte qu'ils sont inoffensifs, car irréels et cachés ils ne peuvent atteindre la proie protégée par son canapé et les fleurs l'entourant. Malgré qu'elle essaye de les atteindre en tendant sa main, elle ne pourra pas car les bêtes sont coincées derrière la végétation au contraire d'elle qui est exposé de manière proéminente.

Dans l'œuvre de Jean-Antoine Watteau, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, nous sommes plongés dans une scène où les personnages se dirigent vers les bateaux, l'eau, afin de quitter la terre sur laquelle ils sont. En regardant le tableau on observe plusieurs groupes batifolant, mais entouré par le paysage, comme si celui-ci venait emprisonner, enfermer leurs amourettes secrètes, enfouies à jamais sur cette terre symbole des plaisirs amoureux.

LE BAGAGE COMPLÉMENTAIRE

Afin d'expérimenter mes propos présents j'ai voulu me mettre à la place d'un chef opérateur et donc réaliser un film, en ayant pour

poste principal l'image et la lumière. Avant de trouver un sujet j'avais évidemment en tête mon bagage de fond en lien avec mes inspirations sur le quotidien. Ce film a été pensé à plusieurs car je ne suis pas scénariste ainsi cela a été une écriture à plusieurs mains. Nous avons choisi de traiter le sujet des relations familiales, plus particulièrement la relation entre la mère et son enfant, car c'est un sujet qui nous touchait personnellement et qui faisait face à la quotidienneté. Je voulais une histoire où tout le monde pouvait s'identifier, retrouver des éléments lui ressemblant, dans le but qu'il se rende compte que l'on peut avoir une histoire relevant de la banalité, tout en ayant une esthétique travaillée avec un point de vue venant relever et révéler des points que le spectateur aurait ignoré.

Au début nous avons donc cherché des références pouvant nourrir notre scénario, il y a eu la bande annonce du film *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan, où la voix-off rythmée par les images nous a marqué, il y avait un ton dramatique donné à celle-ci. Cette voix est finalement assez détachée des images, cet assemblage donne l'impression qu'il exprime un événement futur, celui d'un déjeuné en famille, mais avec visuellement ces mots imagés, comme si l'on avait affaire à un rêve de ce qui pourrait se passer, une projection mentale.

Ensuite il y a eu le court-métrage *Edgar* de l'école des Gobelins, qui lui nous a plus inspiré sur l'idée des différentes figures que porte chaque membre d'une famille lors d'une réunion familiale. D'autres références et notre propre vécu nous ont aidé à construire

le scénario, mais nous allons plus nous attarder sur la construction de l'image.

La lumière

Bien entendu l'esthétique donnée à ce court-métrage reprend des éléments de mon bagage de fond, avec notamment le clair obscur de Caravage. Pour compléter cette lumière très marquée et contrastée dans l'histoire de l'art, je me suis aussi inspirée de photos que j'avais prise de l'intérieur de chez mes parents, où dans l'espace que l'on nous donne à voir, on a deux manière d'éclairer :

On a en fond une lumière éblouissante créant un premier focus au centre de l'image, cette lumière vient caresser les murs, en créant comme une auréole diffuse autour de cette écran. Ensuite un autre éclairage provenant d'une autre pièce vient découper l'image, il crée une lame déstructurant la perspective et établissant un nouveau focus sur les éléments apparaissant sous cette lumière enveloppante.

Le travail de Gregory Crewsdon est intéressant dans le sens où il fait de la photographie éclairée, composée, mise en scène avec les moyens du cinéma, il réalise un mélange entre image arrêtée de la prise de vue, et esthétique de la fiction. J'avais en tête la série de photographies *Beneath The Roses* (*Sous la surface des roses*) et notamment la scène du salon avec un premier personnage avachi dans son fauteuil éclairé frontalement par une lumière très dure et blanche provenant de la télévision, elle lui donne un aspect cada-



Léa Barret, *Maison de mes parents*, 2018, Numérique, Collection personnelle.



Grégory Crewdson, *Beneath The Roses (Sous la surface des roses)*, 2003-2005.

vérique, et solitaire, cette lumière se fond dans le décor alors que le deuxième personnage lui est coincé dans son espace restreint par l'éclairage homogène de la pièce, la lumière est découpée et arrêtée par les murs et le plafond créant ainsi une zone séparée du premier plan, plaçant les deux personnages dans deux univers, émotions, ambiances, réalités différentes.

La couleur

De même que pour la lumière c'est la photo de chez mes parents qui m'a inspiré. Le bleu reflété de la télévision sur les murs contrasté par les éclats de rouge projetés de la cuisine procurait un contraste évident dans un entre-deux, dans l'attente entre fin de journée et début de soirée.

J'aimais cette opposition, cette dualité dans cette photographie entre lumière diffuse et cadrée, couleur chaude et froide, ce que j'ai voulu retranscrire dans mon film entre discours de la mère et vie de l'enfant, fiction et réalité, rêverie et vérité.

La composition

La composition du court-métrage *Le plaisir ou l'art de se laisser aller*, de Andrew Cumming a une scène intéressante en relation avec mon sujet, c'est-à-dire qu'à un moment donné on voit le personnage par le biais d'un reflet sur un cadre photo. L'intérêt que je trouve dans ce passage c'est le fait qu'on le voit indirectement, comme si en observant le souvenir de la photo on avait en même temps l'action du personnage s'acharnant sur son travail,

et l'inaction de la photo retraçant le souvenir d'une vie sociale. Cette dualité entre la photo figée dans le temps et le personnage en mouvement renforce l'idée du manque, car ce qui est figé et photographié, est mis de côté et oublié. Par la prise de photographie on se libère d'un souvenir, on l'a sorti de notre tête, on l'a matérialisé. Cette superposition des personnages les oppose dans leur action mais les lie par leur ressemblance.

Dans mon film j'ai voulu cette idée de la caméra ayant un point de vue observateur de la scène, et voyeur dans le but qu'on ait l'impression d'être dans le discours de la mère de façon imagée et contradictoire avec ce qui se passe, comme si on regardait par le petit de trou de serrure.

Le chef opérateur découvre la réalité sous plusieurs formes, une qui est la réalité propre du quotidien, l'autre est la représentation de celle-ci sous la forme artistique. Le chef opérateur par la réalité et l'inspiration de celle-ci il se crée une fiction. L'inspiration se place entre réalité de l'environnement et perception des références, entre réalité quotidienne et perception personnelle. Nous avons ici une inspiration partant d'une réalité pour que le chef opérateur puisse imaginer ces propres rêveries. Mais ces rêveries sont elles assez stables pour se confronter à la création d'une fiction ?

2

SUR LA

R O U T E

IMPRÉVISIBLE

DE LA

CRÉATION

Comme nous l'avons vu lors de la première partie le chef opérateur se constitue une banque d'images qu'il garde pour pouvoir puiser son inspiration.

Lorsque le chef opérateur a un scénario dans les mains il imagine, se construit au fur et à mesure de sa première lecture, des images mentales. Ces images seront pour lui une première base de réflexion. Par exemple lors de la réalisation de mon court-métrage, la première lecture m'a fait apparaître des idées de compositions (avec un cadrage éloigné et extérieur à la scène), des lumières (avoir quelque chose d'assez sombre et des éléments ponctuels intense) Il y a donc eu des idées un peu abstraites. « Ces images sont toujours des épures, débarrassées de tout détail superflu, elles ne sont en fait pas tout à fait des images, mais un plus que des impressions. »¹⁸

Ensuite lors de la deuxième lecture et d'échanges verbaux cela s'est affiné, des références plus précises ont pu illustrer mes propos, car comme en parle P. Rousselot dans son livre *Sagesse d'un Chef Opérateur*, la difficulté est d'exprimer aux autres ce que l'on a dans la

18- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.30

tête. Car le plus angoissant et frustrant c'est de ne pas se faire comprendre et d'être dans un non langage, une non communication.

Nommer ce que l'on voit est un exercice compliqué, c'est comme les émotions ou les sensations nous n'avons pas de preuves écrites ou visuelles que l'on peut comparer ensemble. C'est pourquoi il est important si l'on montre des images de références de bien s'exprimer dessus, car les personnes en face comprennent mieux avec une base et peuvent à leur tour s'imaginer notre propos.

L'ILLUSION

PERCEVOIR

Regarder, voir, observer, tant de manière que le cerveau et l'œil ont pour capter ce qui l'entoure. Chaque manière n'aborde et n'a pas la même compréhension.

Voir signifie « percevoir par le sens de la vue »¹⁹, cette action se veut passive, de l'enregistrement du champs visuel. Voir c'est avoir une vision globale de l'environnement, c'est regarder sans vraiment regarder. Lorsque l'on voit on ne regarde, observe pas. Voir a un degré plus faible de la vision.

Observer c'est regarder avec attention, c'est analyser ce que l'on voit. Observer pousse le voir plus loin, il le précise.

19- <https://www.cnrtl.fr/definition/voir/>

20- <https://www.cnrtl.fr/definition/percevoir/>

Percevoir c'est « saisir, prendre connaissance par les sens [...] par l'intuition »²⁰, c'est adopter un point de vue personnel. Percevoir c'est observer mais de manière subjective et moins objective comme l'oblige l'observation.

Ce qui est intéressant dans ces définitions c'est qu'il y a une grande part de la compréhension qui est liée et modifiée par l'affect, la pulsion. Lorsque l'on vit un moment, des sensations, des émotions, un environnement, un contexte social, etc, va se rajouter à notre vision l'influençant dans sa perception.

La notion de point de vue est clairement dans cette idée, le terme lui même montre que la vision est dictée par un angle de vue, mon point de vue signifie je vois de là où je suis avec qui je suis, ainsi ce mot exprime bien le fait que la vision n'est que partielle, et orientée par une personnalité.

Observer, s'apparenterait plus à de l'analyse objective, mais lorsque l'on observe on choisit notre sujet, ou le détail, ce choix est “dirigé” par le filtre de la personnalité. Bien sûr ce qui sera observé peut avoir une vision très objective, scientifique, mais le sujet traité aura été choisi inconsciemment.

IMAGINER

Chacun a une perception différente qui n'en reste pas là, c'est-à-

dire qu'elle se transforme petit à petit en pensée, et cette pensée va s'imaginer, se représenter, affabuler sur ce qu'elle vient de voir.

Dans ce mémoire je parle de rêveries, ces rêveries sont définies en tant que représentation mentale depuis une action, un texte, une image, etc. Je ne parle pas du rêve qui est une action dans notre inconscient lors de notre repos décrit par Freud notamment, mais je vais en parler comme une phase consciente lors de notre éveil.

S'imaginer des choses part du principe que l'on a un élément de base quel qu'il soit et que notre cerveau par la pensée le transforme, le modifie, etc. Dans le film *La vie rêvée de Walter Mitty* (2014) de Ben Stiller, nous avons cette idée illustrée, c'est-à-dire qu'au début du film le personnage s'inscrit sur un site de rencontre mais il ne remplit pas entièrement son profil, il appelle la plate-forme pour un problème mais celle-ci lui demande pourquoi il a laissé plusieurs cases de son profil vide, par exemple mes voyages et accomplissements, elle lui demande ensuite s'il n'a rien fait de digne et de remarquable. A partir de là le personnage a eu un élément déclencheur qui est la conversation et va partir dans une rêverie, un délire, il va s'imaginer toute une scène complètement irréaliste et mentale. Nous entrons dans le film avec cette scène, ainsi elle annonce le caractère du personnage et son environnement, dans la suite du film il va continuer à avoir des absences qui laisseront place à ces rêveries.

Ces rêveries décrites ne sont pas à penser hors du rêve décrit par

Freud, ou des surréalistes, car le fonctionnement est ressemblant : le rêve peut être causé :

« par des stimulations sensorielles extérieures, sentiment de bien-être ou de malaise physique, que par des conflits intimes, ainsi que par des traumatisme du premier âge qui émergent du subconscient et s'expriment dans le langage symbolique du rêve »²¹

Pendant le sommeil c'est une « suite d'images, de représentations qui traversent l'esprit, avec la caractéristique d'une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve »²². A l'état de veille c'est une pensée transformant la réalité, et/ou amenant des projections d'idées, de projets futurs. L'idée de rêverie est plus légère que celle du rêve, c'est-à-dire que « l'esprit se laisse captiver par une impression, un souvenir, un sentiment, une pensée et laisse aller son imagination au hasard des associations d'idées »²³.

21- KURTH HANNS, *Dictionnaire des rêves de A à Z*, France Loisir, Paris, 1977, p.25

22- <https://www.cnrtl.fr/definition/rêve/>

23- <https://www.cnrtl.fr/definition/rêverie/>



Ben Stiller, *La vie rêvée de Walter Mitty*, 2014.



Ben Stiller, *La vie rêvée de Walter Mitty*, 2014.

LA DÉSILLUSION

RACONTER

Lors de notre repos nous faisons des rêves. On remarque souvent que l'on ne se rappelle pas, ou que l'on s'en souviens que partiellement. Notre cerveau a constitué des images à partir d'une histoire qu'il s'est créé ou dont il s'est inspiré. Ces images qui constituent pour nous le rêve subissent une traduction par notre langage. Ce langage a du mal à décrire ce qu'il n'a pas vu avec ses yeux, il faut qu'il fasse appel à sa mémoire et de ce fait il y a une perte, mais surtout il ne peut s'appuyer sur une image mentale, qui ne sait si elle est véritable. Comment rendre légitime ce qui n'est prouvable, physique ?

Le chef opérateur se constitue, à partir du scénario, des images illusoires comme nous avons pu le voir dans l'exercice que j'ai effectué précédemment du bagage complémentaire.

« Un scénario ressemble beaucoup à une pièce de théâtre, dialogues et didascalie inclus telles que : "Extérieur Jour, Aube, Intérieur nuit", indications géographiques ou temporelles sommaires. Sa lecture invite chacun à former ses propres illustrations, ses propres images mentales, images minimales certes, mais aussi premières idées de lumière, ou de cadre. »²⁴

En générale l'être humain a du mal dans son langage à décrire des sensations, des émotions car visuellement il ne se passe rien, l'image que le chef opérateur se construit est élaborée à partir d'un scénario, d'une histoire et d'échanges entre lui et le réalisateur. Le réalisateur a des idées sur les émotions qu'il veut faire surgir, émaner de l'image encore doit-il poser des mots pour se faire comprendre du chef opérateur. « Dès l'instant où nous avons faits des choix précis, on se comprenait vraiment »²⁵ Gérard de Battista par Bernard Rapp. A ce moment de la découverte du scénario, l'échange entre le metteur en scène et le chef opérateur est essentiel pour définir les limites.

« Préparer un film, c'est souvent décider de lois non-écrites, et d'interdictions plus ou moins avouées. La collaboration avec un metteur en scène consiste à établir un champ

24- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.15

25- ETTEGUI PETER, *Les directeurs de la photo*, La Compagnie Du Livre, Paris, 1999, p.35

construit sur ces lois, qui permet des ententes tacites, et évite les malentendus. »²⁶

La première désillusion s'effectue avec la verbalisation par le réalisateur du scénario, le chef opérateur jusque là l'avait lu seul, ainsi il a pu avoir sa propre interprétation des émotions, des moments décrits, il s'est créé une image illusoire que le réalisateur va lui raconter autrement, avec ses propres mots, et ses propres illusions.

C'est comme lire un livre qui est adapté au cinéma, on le lit et tout de suite on s'imagine visuellement les personnages, les décors, les intensités lumineuses et chromatiques. Il y a déjà une première désillusion lorsque l'on confronte cet imaginaire à quelqu'un d'autre ayant lu le même livre, notre univers de références personnelles est en lien direct, c'est lui qui va mettre en images, comme pour le rêve, les éléments décrits dans le livre. L'autre personne avec qui on va discuter n'aura bien évidemment pas les mêmes références, à part si c'est une personne proche ayant vécu les mêmes moments et dont le livre rappelle un souvenir commun, ou vivant dans un environnement proche.

Mais finalement la deuxième et la plus grande désillusion, c'est l'adaptation cinématographique, où cette fois-ci les images nous sont imposées, la rêverie est donc brisée car on nous montre une rêverie réalisée physiquement, et qui peut donc être sujet à analyse, débat, etc, car tout le monde voit la même.

« Le cinéma bloque l'imaginaire, il le nourrit d'images toutes faites, si fortes sensoriellement que mes images propres ne peuvent

26- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.18

concurrer. »²⁷ Cette image qui est réelle, devant nous est signe de preuve, que c'est la bonne, pour celui qui en reste là, elle enlève toutes ses rêveries, mais elle peut aussi être source de nouvelles réflexions, elle peut se confronter elle aussi comme pour le texte du livre, à nos bagages de références.

ÉTUDIER

Pour illustrer ce que nous venons de voir, nous pouvons analyser les adaptations du livre *L'écume des jours* de Boris Vian. Dans un premier temps nous allons voir le texte brut :

« Chloé était allongée sur le lit, vêtue d'un pyjama de soie mauve et d'une longue robe de chambre de satin piqué, d'un léger beige orange. Autour d'elle, il y avait beaucoup de fleurs et, surtout, des orchidées et des roses. Il y avait aussi des hortensias, des œillets, des camélias, de longues branches de fleurs de pêcher et d'amandier et des brassées de jasmin. Sa poitrine était découverte et une grosse corolle bleue tranchait sur l'ambre de son sein droit. Ses pommettes étaient un peu roses et ses yeux brillants, mais secs, et ses cheveux légers et électrisés comme des fils de soie. »²⁸

Lorsque je lis le texte, j'ai l'impression que Chloé est envahie par l'abondance des fleurs décrites, comme si les murs et le lit étaient devenus des fleurs. Avec l'atmosphère écrasante, étouffante

27- AUMONT JACQUES, *L'image*, 3^e Eds, Armand Colin, Paris, 2011, p.70

28- VIAN BORIS, *L'écume des jours*, J-J Pauvert, 1963, p.112

qu'énonce le texte en amont, j'imagine la scène très serrée, enfermée, où on ne peut presque plus voir le personnage. Même si les fleurs l'aide à respirer, nous en tant que lecteur on en a du mal, l'atmosphère devient pesante et irrespirable tellement la poussière et la vieillesse s'empare des personnages et de l'environnement. On pourrait regarder la scène derrière les branches de fleurs de pêcher et d'amandier, on verrait ce que décrit l'auteur, la poitrine ouverte et les pommettes roses par intermittence et brouillées par les branchages en mouvement, comme s'ils bougeaient par le vent et le temps qui passe. Par cette vision partielle on verrait le personnage éclairé de manière éparse avec quelques pointes d'intensités, comme si le soleil avait du mal à percer les fleurs denses.

Dans l'adaptation de Charles Belmont (1968), la scène est très lumineuse, d'un éclairage homogène. Les fleurs sont notamment des lotus comme sa maladie, et sont placées dans des coupes suspendues, remplies d'eau, comme si le temps était suspendu, au même titre que sa maladie. Nous voyons le personnage du point de vue des fleurs, d'une vision haute, mais entière de celui-ci.

Dans l'adaptation de Michel Gondry (2013), nous sommes plongés dans une scène très sombre où seule la lumière faible de la fenêtre perce l'atmosphère. Le personnage est entouré de fleurs coupées et fanées. Nous voyons la scène vue du plafond, point de vue du paradis, de la mort.



Charles Belmont, *L'écume des jours*, 1968.



Michel Gondry, *L'écume des jours*, 2013.

RENCONTRER

La difficulté est de trouver une fois les images mentales organisées dans la tête du chef opérateur, les bons mots décrivant ce qu'il a l'esprit,

« lorsque dans les *verbatim* il cherche ses mots, il ne parvient pas à qualifier ce qu'il ressent, sans être certain que cette expérience si vive corresponde bien à l'intensité de ses sensations ou à sa sensibilité ainsi exacerbée ». ²⁹

Verbaliser, mettre des mots sur des sensations, des harmonies lumineuses, colorées relève d'une grande subjectivité : « évoquer la lumière d'un film, ou d'une scène, se heurte à la pauvreté du langage ». ³⁰

Chaque culture a son propre langage, pour décrire certains définissent des quinzaines de blancs, pendant que d'autres qualifient plusieurs sortes de pluies. Définir, qualifier, exprimer, expliquer des expériences est un exercice fastidieux.

Comme le voyageur arrivant dans un pays étranger, il rencontre des personnes ne parlant pas la même langue donc comment fait-il pour se faire comprendre ? Au début il va essayer de dire quelques mots qu'il aura appris avant de partir, puis il va finir par communiquer par des gestes, en montrant ce qu'il veut, ce qu'il veut faire, il montre par le doigt, l'action, le regard, l'émotion, ce qu'il veut

29- ANDRIEU BERNARD, *Sentir son corps vivant, Émersiologie1*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2016, p.134

30- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.17

communiquer. Le chef opérateur use de ces principes, il montre par des images, des photographies, des photogrammes, des peintures, sur lesquels s'appuyer. Une expérience vécu ensemble peut aider à expliquer une sensation, mais face à un inconnu, c'est plus compliqué, car on ne sait pas ce qui le touche, à quel genre il est plus sensible, comprend-il mieux par la démonstration visuelle d'un tableau, d'une photographie, ou par la sensibilité d'un poème, d'un roman. L'interlocuteur en face, à lui aussi des images en tête, donc comment il va interpréter celles qu'on lui raconte.

Le chef opérateur s'est imaginé des images sur le scénario, lui il voit sa photo mais pas les autres. Et cette photo qui est mentale est quelque part idéalisée, surréaliste, c'est une photo qui est parfaite et très dure à réaliser dans la réalité. Cette image n'a de contraintes, c'est-à-dire que le décor ne sera pas le même du fait que comme les rêves qui regroupent pleins d'éléments disparates de notre univers référentiel pour se constituer (on se demande parfois où est-ce que l'on est, avec qui, car les rêves nous emmènent dans des lieux que l'on pense inconnus et sont reconstitués d'après plusieurs endroits, comme les personnages), l'image mentale du chef opérateur est donc impossible, car c'est le décorateur qui établira le décor et il aura eu lui aussi une autre image. « En cours de route on rencontre les décors, les vrais décors (une maison, une route), ou fabriqués (en studio), auxquels les images mentales, qu'on avait emmenées dans ses bagages, ne correspondent plus. »³¹

31 - ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.19

Le cerveau à cette capacité à fabriquer des images à partir d'un sujet, pour le voyageur ce sera un pays, une ville, un territoire qui va lui faire imaginer une première vision sans y être allé. Lorsque l'on pense à un endroit on s'imagine déjà des éléments, que ce soit architecturale, colorimétrique, végétale ou une façon de vivre. Notre cerveau produit des images que l'on a déjà vu ou qu'il se crée à partir de bribes de références.

Comme le peintre Henri Rousseau qui n'a jamais quitté la France et que l'inspiration de la jungle lui est venue de livres illustrés, de jardins botaniques à Paris et de discussions avec des soldats revenant du Mexique.

Une fois arrivé sur place le voyageur n'a forcément pas la même vision que lorsqu'il était chez lui, ce qui se présente devant lui est tout autre que ce qu'il avait imaginé. Je sais que par expérience de cette désillusion du voyage, où finalement on est déçu de ce que l'on trouve parce que remis à notre échelle c'est moins extraordinaire que notre affabulation mentale qui elle était sans limite, parfaite et finalement à échelle d'image qui a une vue d'ensemble, générale et extérieure, alors qu'une fois sur place on est immergé dedans et on a du mal à avoir les mêmes émotions qu'on cherchait. C'est pourquoi dans son livre *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape*, Patrick Manoukian a une autre vision du voyage:

«Il n'y a pas pire étape que celle qui ressemble à l'idée qu'on

s'en faisait. Pour voyager heureux, il faut voyager surpris, c'est-à-dire ne pas avoir de but pour saisir, à chaque instant, l'occasion d'une halte imprévue. En d'autres termes, la force du voyage, c'est ce qui nous en détourne.»³²

Par cette expérience j'essaie de ne plus me référencer à ces images parfaites qui n'existent pas, ou du moins j'essaie de comprendre en voyant la réalité comment mon cerveau et à partir de quoi il a construit ces images et qu'est-ce que je peux en tirer. Ce que je voulais montrer par la comparaison au voyage, c'est qu'il y a des deux côtés de la désillusion dû aux images entre la préparation, les images de références, la rêverie et la réalité qui a des contraintes que la préparation ou le cerveau n'a pas.

Mais ce que l'on peut remarquer, c'est que la part d'incompréhension laisse la liberté de création au chef opérateur, c'est son espace où il peut être le seul décisionnaire, où il peut se lâcher par la confiance qu'on lui a donné en amont.

« De cette incapacité de vraiment parler de la lumière, et d'établir un plan exact, naît la liberté du chef opérateur, liberté très conditionnelle, très encadrée et sujette à forte contingence, mais liberté tout de même, qui, la plupart du temps, échappe au réalisateur. »³³

Ce qui est intéressant dans cette phase c'est la contradiction, les ententes et les mésententes, qu'apparaissent entre les images men-

32- MANOUKIAN PATRICK, *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape*, Transboréal, Paris, 2014, p.32

33- *Ibid.*, p.18

tales du chef opérateur, du réalisateur et du décorateur. Entre ces plusieurs illusions, des conflits se forment, car chacun avec sa sensibilité et ses références ont créé des images. Cette rencontre fait ressortir les différentes versions d'interprétation, ce qui ouvre le champs des possibilités et donc de discussions.

Jusqu'à maintenant chacun avait ses propres bagages de références et ces images mentales à l'esprit mais là arrive le moment où la discussion prend place, où chacun ouvre ses bagages, déballe sa valise, laissant place à l'échange et à l'évolution.

L'ADAPTATION

Jusqu'à maintenant on était dans un voyage dans la réalité essentiellement solitaire, de leur côté le chef opérateur comme le voyageur se préparaient et exploraient leur environnement et leur première rêveries. Vient maintenant la suite du voyage, où après avoir fait ses premiers pas sur la nouvelle terre inconnue, les rêveries imaginées en amont sont en parties brisées par la rencontre de paysages et décors, populations et techniciens, lenteur et rapidité, déambulation et trajet.

Il vient donc le moment de la prise de recul, de comprendre l'essentiel de nos bagages, d'enlever le superflu, afin de mieux faire passer ses idées et de voir plus clair là où on veut en venir. Comprendre ce que les lieux dégagent, ce que le décorateur a voulu et

ce que le réalisateur veut, sert à mettre de manière juste, en valeur l'ensemble, s'intégrer dans les émotions pour les rehausser et les servir par la lumière « Le chef opérateur a deux tâches à accomplir : mettre la caméra là où il faut, et mettre en lumière ce qu'on présente devant elle. »³⁴

Le chef opérateur malgré qu'il imagine d'après le scénario toute une image construite, avec décors, éclairage, couleur, comédien, au final l'image finale ne ressemblera pas à cela car ce n'est pas son rôle, lui il doit adapter la lumière pour mettre en cohérence l'ensemble et faire ressortir les émotions du texte par la lumière et le cadre.

PROBLÉMATISER

Cette création faite à plusieurs mains et cerveaux nourrit encore plus le projet, car le moment de l'échange définit les grandes lignes, l'image se compose, les références se complètent et s'affinent, faisant évoluer l'image. Un film ne peut se construire qu'avec une seule personne, il a besoin de l'aide de plusieurs compétences venant s'entre-choquer, se rencontrer, se communiquer, se comprendre et s'unir dans le but d'avoir une véritable création pertinente. Plusieurs remises en cause, prises de recul, réflexions, erreurs font finalement élever un projet, et ces rencontres le permettent. On s'en rend compte lorsqu'au début du voyage, des préparatifs,

34- *Ibid.*, p.19

les rêveries imaginés ne sont que des images irréalistes, ne peuvent aboutir car elles n'ont jamais rencontré la réalité, elles sont restées enfermées dans l'esprit, sans limite, ni contrainte.

Cette désillusion n'est pas pour rien, elle est nécessaire pour faire avancer le projet, sans désillusion il n'y a pas de remise en cause, il ne faut pas s'embourber dans celle-ci mais au contraire s'en servir.

« Les compromis ne sont jamais acceptable comme solutions : un conflit naît qui laissera sa trace quelque part sur la pellicule, un décalage, un léger déplacement qui finira par dégager une autre manière de voir, un style. Ces conflits sont comme plusieurs rivières qui se rencontreraient et finiraient en un même fleuve, non sans faire de multiples vagues.[...] Une absence de conflits ressemblerait à une dictature, et le film ne serait qu'un signal plat, sur un oscilloscope. »³⁵

Cette remise en question face à ce désenchantement n'est possible que par les postures décrites en première partie.

Le chercheur documentaliste à l'habitude de jouer de cette situation, car lui même en analysant des représentations de la réalité apporte un jugement objectif, scientifique par l'analyse technique sur la composition, la lumière, la couleur, etc. Celle-ci lui permet d'avoir une base visuelle a critiquer pour faire évoluer sa culture, son jugement personnel et sa pratique. Le chef opérateur chercheur vient questionner, problématiser des références pour les transformer, leurs apporter un autre point de vue et les lire autrement.

35- *Ibid.*, pp.25-26

La posture du chef opérateur flâneur vient dans cette situation de remise en cause apporter un regard plus subjectif et humaniste. Il alimente la remise en question par sa posture reculée, décalée de la société. Le flâneur a un point de vue que les autres n'ont pas, il est solitaire, passif, face à la foule en mouvement. Il vient dénicher le beau dans le laid, il poétise les problèmes et ce qui est refoulé. Le flâneur par sa discrète présence peut regarder ce qui l'entoure, il observe et se laisse emporter par le mouvement, car il n'est pas dedans. Ainsi de l'extérieur, il a une prise de recul sur ce qui est en train de se passer.

« Regarder passer la rue reste un de mes loisirs favoris. Je m'y reconnais. J'y note mes propres ridicules, mes insuffisances, mes prétentions stupide, mes défauts d'apparence, mon inélégance, ma balourdise. Ces gens dont je souris, témoignent seulement de ce que je suis. »³⁶

Cette observation de la rue remet en question l'auteur, elle lui permet de comprendre ses qualités et ses défauts.

Aussi bien le chercheur que le flâneur cherche ou part à l'exploration de la réalité dans le but de la remettre en question dans son travail de chef opérateur. De ce fait cette pratique quotidienne lui permet d'appréhender la remise en question de ses illusions.

C'est comme l'étape décrit par Patrick Manoukian dans son ouvrage *Le temps du voyage* avec la description du sofa. «Mais c'est cet

36- BARTELT FRANZ, *Petite éloge de la vie de tous les jours*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p.40

inconfort qui rend l'abandon si délectable, et unique le moment où le corps nous abandonne pour se fondre dans l'émotion immobile de ce qui nous entoure.»³⁷

Cette étape n'est pas un repos entre deux trajets, mais c'est là qu'est le vrai voyage, dans la rencontre due à la pause, il faut savoir s'arrêter pour échanger, c'est à ce moment qu'est la découverte et l'avancement, c'est l'étape qui constituera le voyage et non le trajet parcouru. Dans la création d'une fiction se sont les temps de discussions et d'échanges qui feront avancer et évoluer, ce n'est finalement pas comme on le pense, la journée de tournage qui est comme le trajet, éléments incontournables et essentiels dans la construction d'un film ou d'un voyage, ce n'est qu'un détail propre à chaque film, voyage mais par contre l'étape et l'échange vont les rendre unique.

RECENTER

Ce qui fait la difficulté dans la description d'une image, c'est que tous les éléments sont présents en même temps, ils sont étalés, et paraissent désorganisés, chacun va observer ce qui va l'interpeller en premier, chacun positionnera son regard dans différents endroits de l'image. Contrairement au texte qui a une lecture plus facile, de façon linéaire. Chaque mot se suit et on ne peut avoir qu'un seul sens de lecture.

Dans une image on va d'abord voir ce qui nous ressemble, ce qui

37- MANOUKIAN PATRICK, *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape*, Transboréal, Paris, 2014, pp.18-19

nous intéresse, car l'œil divague et ne reste pas fixe. L'œil erre et se laisse interpeller. Une image comme un texte peut avoir plusieurs interprétations, mais la lecture s'effectue différemment. Nous sommes plus à l'aise dans la description d'un texte que d'une image, car c'est ce que nous avons le plus l'habitude de faire. A l'école l'apprentissage des mots, de la syntaxe, de la grammaire, etc, prime sur l'aspect visuel, on nous apprend plus à décrire un texte, qu'une sensation ou une image car leur aspect subjectif est plus présent. Le texte se rapproche beaucoup du langage commun car il se base sur le verbal. Ainsi par habitude on essaye de tout verbaliser, comme si tout ce qui n'est pas nominatif ne peut être réel, ou du moins véritable.

Les émotions, les sensations, les illusions, etc, sont bien des phénomènes qui arrivent à chacun de nous mais pourtant, étant donné que l'on ne sait en parler, on a du mal à véritablement les considérer, les écouter et les suivre. Tout l'intérêt que le chef opérateur a de prendre des postures qui ne lui sont pas propres, c'est d'arriver par des bifurcations, des prises de recul, à faire évoluer cette idée, d'amener un nouveau vocabulaire afin d'enrichir les échanges et de diminuer l'opposition entre texte et image.

Arrêter de penser que se sont deux mondes opposés mais au contraire deux mondes ayant besoin l'un de l'autre. Patrick Manoukian dans son ouvrage nous explique sa façon de voyager et cette fois-ci il explique la dualité que peut prendre une posture

entre être côte à côte ou face à face, un rapproche et l'autre éloigne :

« Côte à côte, on a toujours l'impression que l'horizon, au loin, rapproche les vies parallèles. Face à face en revanche, la présence de l'un marque physiquement la limite de l'autre, influant sur la durée de l'échange, car si l'on peut rester longtemps sans rien dire côte à côte, face à face le silence de l'autre pousse vite au bavardage ou au départ. »³⁸

Penser le texte et l'image côte à côte plutôt que face à face enlève l'opposition, le jugement, le superflu, et fait apparaître une paix, libérant l'évolution et permettant l'avancement.

Il ne faut pas penser que le texte cadre, bride et effectue une perte, car le texte ne peut remplacer l'image et inversement. Les deux langages se complètent, ils ont deux manières de s'exprimer de façon différentes et ce que dit l'image ne peut pas être dit avec des mots. Chercher à remplacer l'image par le texte nous ferait perdre une partie de nos émotions, sensations.

Le cinéma use de cette complémentarité, il faut trouver le juste milieu, le bon dosage entre texte et image pour ne pas que l'un empiète sur l'autre. Dans le livre *Sagesse du chef opérateur* Philippe Rousselot explique que l'image ne doit pas déborder sur le texte, à un moment donné il parle d'une scène où la caméra filme un écrit et notamment le mot "Fin" indiquant la fin du film, l'image ne doit pas dire ce que le texte doit dire, « l'image ne fait pas qu'illustrer, elle épaissit le corps du récit, l'enveloppe et l'incarne. Mais

38- MANOUKIAN PATRICK, *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape*, Transboréal, Paris, 2014, p.39

à trop faire, elle l'étouffe. »³⁹, « il faut se méfier d'une image qui s'occupe de ce qui ne la regarde pas. »⁴⁰

Dans cette partie, le chef opérateur sort de ses rêveries solitaires pour arriver à la réalité d'un contexte contraint, de rencontres. Sa perception propre lui procure des illusions sur un scénario qu'il découvre seul. Ses illusions sont confrontées à l'essai du *verbatim*, des images mentales du réalisateur et du décorateur créant ainsi des conflits nourrissant la suite de la création. Cette partie se trouve entre la réalité de la rencontre et la nouvelle fiction qu'induit le conflit.

Ainsi si le conflit et la rencontre suscitent une création nouvelle, nous pouvons nous poser la question de la place du spectateur et de l'importance de son interprétation extérieure à la création de l'image ?

39- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.27

40- *Ibid.*

3

À LA
DÉCOU-
VERTE
D'UN
PROCESSUS
COMPLEXE

La place du spectateur est bien évidemment importante dans la pensée d'un film puisque c'est pour lui qu'il est créé :

« Le rôle du spectateur est extrêmement actif : construction visuelle de la reconnaissance, mise en jeu des schémas de la remémoration, assemblage de l'une et l'autre en vue de la construction d'une vision cohérente de l'ensemble de l'image. Le "rôle du spectateur" est central : c'est lui qui fait l'image. »⁴¹

Le spectateur est ancré dans un environnement quotidien qu'il aime fuir de temps à autre pour lui donner une peau neuve dans de courts instants, mais pour faire évoluer son quotidien ou en tout cas le voir autrement, il a besoin d'une solution plus stable et s'inscrivant dans la durée. Le spectateur visionne la fiction, l'interprète suivant plusieurs facteurs, comme l'identification, l'empathie modifiant ainsi sa perception vis à vis de son quotidien.

41- AUMONT JACQUES, *L'image*, 3^e Eds, Armand Colin, Paris, 2011, p.85

Cette nouvelle perception va pouvoir faire évoluer, comme la fait le conflit des images mentales dû à la rencontre dans la partie précédente, l'environnement quotidien du spectateur créant ainsi une nouvelle source d'inspiration pour le chef opérateur.

Dans cette partie je vais parler de l'émersiologie, du corps vivant et corps vécu du spectateur, ainsi je vais en donner une définition:

«L'émersiologie est une science réflexive née de l'émersion des sensibles vivants dans la conscience du corps vécu. L'émersion est le mouvement involontaire dans notre corps des réseaux, humeurs et images dont notre conscience ne connaît que la partie émergée. Le corps vivant produit des sensibles par son écologisation avec le monde et avec les autres. Mais, en raison du temps de transmission nerveuse de 450ms jusqu'à la conscience du corps vécu, le corps vivant n'est connu qu'avec retard par la conscience du corps vécu.»⁴²

42- ANDRIEU BERNARD, *Sentir son corps vivant, Émersiologie1*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2016, p.18

LE QUOTIDIEN

COMPRENDRE

L'humain a un quotidien construit sur des habitudes. Des habitudes qu'il s'est créé au fur et à mesure, depuis sa naissance. Tous les jours il peut en acquérir de nouvelles.

« L'inconscient corporel est l'ensemble des *habitus*, techniques du corps, gestes et postures incorporés que nous accomplissons sans nous rendre compte et qui incarnent notre style singulier. »⁴³

Dans cette phase inconsciente le corps se construit de ce qu'il a autour, par exemple avec les inspirations que nous avons vu en pre-

43- *Ibid.*, p.50

mière partie qui influe le chef opérateur dans son travail d'image. En fait inconsciemment le corps vivant va intégrer l'environnement visuel qui l'entoure et donner un style propre au chef opérateur. Ce corps vivant emmagasine constamment sans qu'on le sache ce qu'il se passe. Il est aussi constitué des actions que l'on fait, les habitudes sont intégrées dans le corps vivant par le fait que l'on ne réfléchit plus à comment on les réalise. Les habitudes sont des actions devenues automatiques, comme marcher, respirer, qui ont été tellement pratiquées qu'elles se sont intégrées au schéma corporel sans que l'on s'en rende compte.

Le corps vivant est en fait un espace d'archives, inconscient en nous, et auquel nous n'avons pas accès directement. Ce sera par l'intermédiaire du corps vécu qui fait le médiateur et ainsi par le souvenir, la remémoration, le rêve, l'action modifiée, etc, nous avons accès à ce corps vivant.

Ces habitudes intégrées dans le corps vivant nous simplifie la vie quotidienne, car elles nous permettent d'oublier la construction de l'action, moment difficile et long que nous avons tous pu constater lors de l'apprentissage de la marche, apprendre qu'il faut mettre un pied devant l'autre, garder l'équilibre debout, se muscler pour l'effectuer dans la durée, etc.

Imaginez s'il fallait se le rappeler à chaque pas que nous faisons, et en plus réfléchir à toutes les habitudes que l'on a pris, on ne pourrait faire autre chose, nourrir le corps de nouveaux éléments car il serait trop vite saturé de tout ce à quoi il doit penser. Ainsi par

cette intégration d'habitudes, d'automatismes dans le corps vivant, nous pouvons chaque jour le faire évoluer sans que l'on en éprouve la difficulté.

L'humain est une matière vide à la naissance qui se constitue au fur et à mesure de son évolution, de ces expériences et de son environnement, lui donnant ainsi une personnalité propre et qui peut être modifiable à l'infini.

« Constitué par notre culture matérielle, l'inconscient corporel est fondé sur le concept d'incorporation. Cela pose le problème de la constitution du corps. Il suffirait d'avoir un corps pour incorporer des sensations, des odeurs... Tout ce qui va singulariser la chair (*Leib*), la constitution biosubjective du sujet. »⁴⁴

Chaque personne a des sensibilités différentes comme le chef opérateur qui est sensible à la lumière et la composition visuelle l'environnant. Cette sensibilité le guidera et fera ressortir du corps vivant des éléments faisant écho à celle-ci. Les autres personnes font moins attention à la lumière et à la composition visuelle, pourtant le corps vivant a quand même emmagasiné ces éléments mais ils ont une autre sensibilité que le chef opérateur n'aura pas, ainsi ces informations resteront dans l'inconscient.

L'enjeu de mon film comme nous allons le voir dans la suite est d'intéresser le spectateur et plus particulièrement celui qui n'a pas la sensibilité à la lumière, pour qu'il puisse le faire révéler à son corps vécu.

44- *Ibid.*, pp.50-51

RÊVER

Le quotidien est ce « qui a lieu ou qui se reproduit chaque jour »⁴³, ainsi je considère que les habitudes font parties intégrantes de la vie quotidienne. Souvent le quotidien est perçu comme ennuyant par sa répétition, banal par ses événements connus, ainsi il est vécu chaque jour, mais assez mal perçu. Dans le livre de Bernard Andrieu, nous pouvons nous rendre compte que le quotidien est une facilité motrice que l'on a sans s'en rendre compte et difficilement gagnée.

C'est par ce problème rencontré que j'ai voulu un chef opérateur flâneur, glâneur, dans le but de révéler au spectateur un quotidien qu'il ne voit plus. Le flâneur a un regard flottant sur l'environnement qui l'entoure, il déambule de manière nonchalante comme le décrit Patrick Manoukian dans son principe du voyage, c'est-à-dire qu'il se laisse interpeller et surprendre de ce qu'il rencontre, il ne cherche pas le bonheur à l'autre bout de la terre, mais le trouve là où le moment le révèle. Partir à la recherche de quelque chose amène à la désillusion face à ce que l'on trouve, comme nous avons pu le voir dans la partie précédente. Ainsi le chef opérateur flâneur ne cherche pas des esthétiques complètement exotiques, étrangères au spectateur, mais au contraire, il est lui aussi ancré dans cet environnement quotidien, qu'il souligne et fait apparaître aux yeux de tous, il montre que l'ennuyeux peut devenir attrayant par un autre point de vue.

Dans le livre *Petite éloge de la vie de tous les jours*, Franz Bartelt nous dévoile son jour de vacances, et sa vision du quotidien et du voyage, adopter une nouvelle posture pour vivre autrement.

« Aux vacances, je préfère les voyages. Peut-être parce que je me sens perpétuellement en vacance et très rarement en voyage. Encore qu'on voyage à travers la journée de la même façon qu'à travers un pays. Avec de longs trajets ennuvés, des haltes contemplatives, des étapes, des détours, des surprises. Les mots déterminent souvent les attitudes. Il suffit seulement de "se mettre en route" plutôt que de "commencer à travailler". Chaque journée est une aventure, si on veut bien nommer "aventure" le simple avantage de vivre, chaque geste est une conquête. »⁴⁵

Le spectateur est ancré dans son environnement et son quotidien qu'il veut souvent fuir pour aller ailleurs, mais on peut se poser la question, s'il n'essaye pas de comprendre ou de faire évoluer son environnement, partout où il ira ne s'ennuiera-t-il pas ? Chercher à fuir ce qui nous déplaît, ne fera que déplacer le problème, ainsi le rôle du chef opérateur ici, est de lui faire comprendre, que dans tout élément on peut y voir quelque chose de beau, de touchant, suivant le point de vue que l'on en choisit. « On [...] trouve [de la joie de vivre] dans chaque détail, chaque petites choses de la vie quotidienne. Pour percevoir ces choses là, il suffit de changer de point de vue. »⁴⁶

Trouver l'extra dans l'ordinaire est la pratique du glaneur afin d'ob-

45- BARTELT FRANZ, *Petite éloge de la vie de tous les jours*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p.44

46- PENN SEAN, *Into the wild*, 2008

tenir l'extra-ordinaire que chacun cherche dans un ailleurs. Le mot extra-ordinaire est composé des deux termes extra et ordinaire, ainsi l'extra se joue et s'accolle dans ce qu'il y a de plus ordinaire et de quotidien. L'extra ne se cherche pas, il faut partir à sa rencontre dans chaque instant se présentant à nous. Il n'y a pas de moment dédié à cet extra mais il est partout, il suffit de changer la perception du spectateur, habitué à voir son quotidien comme une banalité ennuyeuse. Cette perception se travaille en lien avec notre imaginaire comme nous avons pu le voir précédemment, se laisser le temps de la rêverie, de l'étape, du repos dans un sofa, nous fait voir autrement la suite des événements. Pour cela le chef opérateur dans son image doit plonger le spectateur dans des rêveries autour d'éléments provenant de la simplicité du quotidien.

L'ÉVOLUTION

S'IDENTIFIER

Pour que le chef opérateur puisse plonger le spectateur dans une rêverie liée au quotidien, il faut qu'il se base sur quelque chose qu'il connaît, où il peut s'identifier. S'il s'identifie il va pouvoir affabuler, extrapoler ce qu'il voit.

Le visionnage d'un film lui permet de se concentrer sur une relation entre une histoire et une image, et d'établir un lien entre les deux, alors qu'ils peuvent être traités de manière différente. C'est-à-dire que le spectateur peut s'identifier dans l'histoire et donc avoir une image dont il n'a pas l'habitude et inversement, ainsi quoi qu'il arrive il peut s'immerger dans le film car il a un élément

qui le fait rentrer dedans.

Souvent le spectateur aime les films de type science-fiction, fantastique, irréaliste, etc, mais on peut se rendre compte comme nous l'avons vu précédemment, qu'il aime ce genre pour fuir son quotidien. Ainsi par ces histoires et ces images complètement inventées et décrivant des situations improbables ou futuristes, le spectateur s'évade dans un film relevant de l'inhabituel comme pour oublier son quotidien. Le problème est que lorsqu'il sort du film, il revient à sa réalité qu'il trouve ennuyeuse, ainsi le film l'aura diverti et lui aura apporté de l'extra pendant un court moment, mais ne pourra transformer et faire évoluer son environnement quotidien et ainsi le rendre extra-ordinaire, car il n'a pas eu d'éléments le confortant dans son univers personnel. Ce type de film est un moyen d'évasion mais il faudrait en regarder constamment pour qu'elle dure sur un plus long terme, il n'est pas une solution stable pour le spectateur de rendre son quotidien moins ennuyeux. Il sert à le divertir en un instant donné.

Si le spectateur s'identifie sur un élément, il peut alors être confronté au reste du film qui est hors de son univers. Ainsi par cette hypothèse, les éléments qui seront différents de ce qu'il connaît, pourraient influencer l'environnement de son élément identificatoire. C'est-à-dire que le spectateur en visionnant le film trouvera un détail (dans l'histoire, dans un personnage, dans un décor, etc) dans lequel apparaîtra un souvenir, une identification (caracté-

rielle, émotionnelle, etc), ainsi il va retrouver quelque chose qu'il connaît mais entouré d'autres éléments inconnus.

Ces éléments inconnus se retrouvent autour du spectateur se projetant dans le film ainsi une forme de conflit apparaît entre ces deux éléments connus et inconnus, ce conflit comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie est présent pour faire révéler des problématiques dans le but de faire évoluer ici le spectateur et sa vision de son quotidien.

ÉTUDIER

Pour la création de mon film, j'ai voulu travailler sur ce processus et sur la relation entre création de l'image, l'image et le spectateur. Pour exemplifier mes propos je les ai expérimenté et mis en application. C'est-à-dire que je suis partie de ce constat, qui est :

Pour que l'identification du spectateur se fasse dans la fiction il faut qu'il retrouve des éléments s'apparentant à sa réalité, ainsi j'ai considéré que pour obtenir cet effet il fallait que le chef opérateur connaisse bien son environnement.

« Comment évoquer par l'image ces lieux d'enfermement sans tomber dans la convenances du gris, du noir et du brouillard? La mémoire ne sert à rien si on ne les a pas connus. La souffrance ne se communique que par ceux et seulement avec ceux qui ont connu ces lieux. »⁴⁷

47- ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013, p.77

Partant de ce postulat, j'ai défini le chef opérateur comme un flâneur, un glaneur, par une posture ancré dans un quotidien, ainsi il a le même point de départ que le spectateur qui est l'univers quotidien fait d'habitudes et de banalités. La différence est que le chef opérateur par ces postures prises, adopte un point de vue différent, qui révèle des éléments perçus comme ennuyeux, voire même ignorés par le spectateur.

Dans mon film j'ai voulu retravailler ce quotidien d'une autre manière qu'on le perçoit chaque jour, par la lumière, les couleurs, la composition, qu'on ait une nouvelle perception d'une scène banale. Pour que le spectateur puisse s'identifier, j'ai élaboré une histoire provenant de faits réels, où beaucoup pourrait se reconnaître ou en tout cas reconnaître un instant de l'histoire. Ainsi elle parle de la relation entre la mère et son enfant, de la fierté qu'elle éprouve face à celui-ci, le scénario traite l'exagération de la mère pour que son enfant soit meilleur que celui des ses amis, et de ce fait le texte fait écho à la surenchère d'arguments toujours de plus en plus extra-ordinaire.

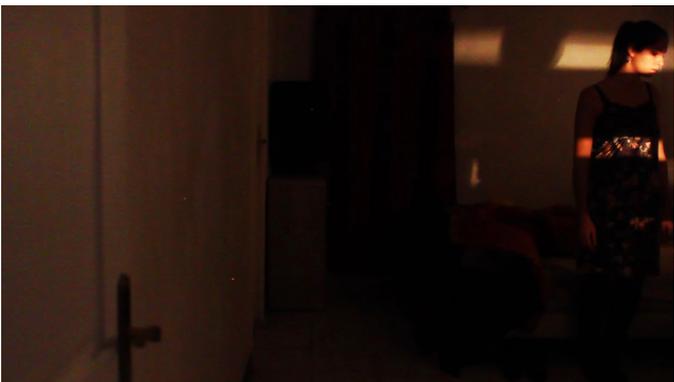
Ensuite vient la création de l'image, suite à cette histoire provenant du quotidien où le spectateur peut s'identifier, j'ai voulu une image qu'il ne connaît pas ou en tout cas qu'il n'associe pas habituellement à un quotidien. Ainsi j'ai travaillé sur la lumière, la couleur et la composition dans le but de le dérouter visuellement mais qu'il soit rassurer par l'histoire.



Léa Barret, *Petite causerie et écume familiale*, 2019, Séquence 1.



Léa Barret, *Petite causerie et écume familiale*, 2019, Séquence 2.



Léa Barret, *Petite causerie et écume familiale*, 2019, Séquence 3.



Léa Barret, *Petite causerie et écume familiale*, 2019, Séquence 4.



Léa Barret, *Petite causerie et écume familiale*, 2019, Séquence 5.



Léa Barret, *Petite causerie et écume familiale*, 2019, Séquence 6.

Pour refléter cette idée de discours de la mère complètement détaché à la vie de sa fille, j'ai voulu un cadrage assez extérieur à la vie de la fille. C'est-à-dire que finalement visuellement nous ne voyons pas la mère en train de discuter mais seulement la confrontation des faux arguments de la mère, de l'extrapolation et en parallèle la vraie vie de la fille.

J'ai voulu travailler avec ce procédé de la mère en voix-off et la fille en visuel pour marquer ces deux réalités, une fictive et l'autre réelle, ainsi on peut bien se rendre compte que dans ce que dit la mère il y a une part, un début de vérité mais que finalement pour battre l'enfant de l'autre mère, elle en vient à inventer et exagérer la réalité. Pour donner cette impression d'un discours posé sur l'image, j'ai voulu la caméra de manière reculée, observatrice du moment. Souvent on ne voit le personnage que de côté, de moitié, ou éloigné, pour donner un effet de reconstitution de faits. Cette vision un peu éparse et décousue renforce cet effet.

Dans le but d'accentuer l'histoire que l'on était en train de raconter, j'ai voulu une lumière assez éparse à des moments avec un éclairage précis voire découpé et puis d'autres plongés dans la lumière. On a des plans assez sombres avec des points lumineux précis et intenses. Ces endroits, ces bords plongés dans le noir représente la vision partielle, comme dans un rêve ou un souvenir, on se rappelle d'un élément précis le reste est flou ou absent.

Ici l'obscurité montre cette idée un peu à la manière d'un Caravage, je pense notamment au tableau *Saint Jérôme écrivant* (1602)

où le personnage est plongé dans la lumière alors que son environnement est dans l'obscurité complète. Le tableau se fait envahir par le noir, comme si la fiction prenait le dessus sur la réalité, comme si Saint Jérôme avait besoin d'un vide autour de lui pour pouvoir écrire, ce vide représenté par le noir, faisant échos à ses réflexions, ou peut-être est-ce un songe de Caravage et donc ce noir comme dans ma réalisation représenterait l'absence, le flou du souvenir. Cette intensité inspirée de la vanité aide à avoir une lecture dirigée et orientée de la scène.

Ce film est réalisé dans plusieurs dualités entre mère et fille, mère et amis, discours et action, fiction et réalité. Dans cette réalisation j'ai voulu exprimer la lumière colorée dans un environnement quotidien c'est pourquoi je me suis basée sur deux couleurs qui sont le jaune chaleureux représentant l'union, et le bleu froid exprimant la solitude. Ainsi nous avons plusieurs nuances dans le but de créer de la profondeur dans les contradictions.

Ces dualités ainsi représentées créent des conflits et questionnent les relations entre celles-ci dans le but d'avoir une nouvelle expérience de l'identification. Par la mise en relation des conflits le spectateur va avoir une expérience et un point de vue qu'il n'avait pas vécu. Ainsi peut-être va t-il changer sa perception du quotidien ?

L'APPLICATION

EXPÉRIMENTER

Ce conflit se produit de manière inconsciente entre les informations que notre corps vivant a emmagasiné, et les nouvelles informations qui sont différentes, « le corps propre utilise un ou plusieurs schémas corporels pour agir ou pour reprogrammer le cerveau lorsqu'il y a conflit »⁴⁸. En fait l'humain a une capacité d'adaptabilité infinie, comme nous avons pu le voir avec le chef opérateur et le conflit entre ses images mentales et celles des autres, pour le spectateur c'est un conflit entre un environnement dans lequel il s'identifie mais irréaliste et un environnement dans lequel il vit et réel. Ce conflit fait évoluer l'image pour le chef opérateur et

48- ANDRIEU BERNARD, *Sentir son corps vivant, Émersiologie1*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2016, p.113

l'environnement pour le spectateur, car par l'apparition du conflit le cerveau va s'adapter, faire un tri entre les anciennes informations et les nouvelles, créant ainsi un changement du schéma corporel. Patrick Manoukian dans son ouvrage *Le temps du voyage*, nous raconte son expérience du voyage, l'art de la nonchalance et de l'étape,

« c'est la pause qui donne à l'aventure son échelle. Pas seulement parce qu'elle est un moyen de réfléchir sur son parcours, mais surtout parce qu'elle place le voyageur au croisement de différentes perspectives : celle de son propre voyage, celle de sa vie, et celle de la vie de ceux et celle qu'il croise. »⁴⁹

Ce croisement comme en parle l'écrivain, sert au voyageur comme un moment de prise de recul entre plusieurs conflits induisant des questionnements, l'influençant dans sa perception. Comme pour le spectateur où l'identification le place au croisement de l'environnement fictionnel auquel il s'identifie et l'environnement quotidien dans lequel il vit.

Cette expérience que subit le spectateur est l'interaction avec l'environnement et lui même. « Les interactions avec l'environnement sont incorporées au point de modifier le schéma corporel, en l'orientant selon les exigences socioculturelles. »⁵⁰. Les expériences créent la relation et la communication entre le corps vivant et l'environnement, modifiant ainsi le schéma corporel et l'améliorant à

49- MANOUKIAN PATRICK, *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape*, Transboréal, Paris, 2014, p.14

50- ANDRIEU BERNARD, *Sentir son corps vivant, Émersiologie 1*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2016, p.114

chaque nouvelles expériences.

« Peut-être l'attention et le temps que nous devrions porter à chacune de nos étapes pourraient-ils en changer la nature, et faire d'elles des moments privilégiés susceptibles de transformer l'esprit même du voyage ? »⁵¹ Cette expérience de l'étape va permettre au voyageur de modifier la suite de son voyage, comme pour le spectateur s'identifiant dans une fiction et modifiant ainsi la suite de son quotidien.

TRANSFORMER

Le spectateur peut modifier son environnement quotidien grâce à l'interaction entre celui-ci et lui même. Cette nouvelle information liée au monde l'entourant, et les informations gardées dans le corps vivant font apparaître un conflit faisant évoluer de fait le schéma corporel. D'après tous ces éléments nous pouvons confirmer que le lien et l'influence se fait entre cerveau – corps – monde.

Ainsi si le monde influe le cerveau, j'é mets l'hypothèse que l'influence peut se révéler inversement. Bernard Andrieu en dit quelques mots dans son introduction : « c'est en transformant la conscience des pratiques corporelles des individus qu'on transformera l'écologie du monde »⁵². Écologiser signifie que « le corps vivant s'informe depuis son environnement »⁵³, ainsi on peut en

51- MANOUKIAN PATRICK, *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape*, Transboréal, Paris, 2014, p.26

52- ANDRIEU BERNARD, *Sentir son corps vivant, Émersiologie1*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2016, p.23

53- *Ibid.*, p.239

conclure que transformer “l’écologie du monde” signifie que c’est le monde qui se transforme depuis le corps vivant.

Le corps vivant apparaît par les actions physique menées par le corps vécu. Le corps vécu est ce qui nous apparaît consciemment, ce que nous saisissons de notre corps. C’est lui qui produit l’action pendant que le corps vivant la réfléchit.

Le spectateur une fois qu’il a visionné le film, qu’il a eu de l’empathie et s’est identifié, il vit une expérience transformant le corps vivant par le schéma corporel, pour ensuite changer le comportement du corps vécu par le corps vivant. Ce processus nous l’avons déjà vu dans la première partie avec le chef opérateur qui s’inspire de l’environnement quotidien. Pour créer une fiction, il a une expérience face à une image, un vécu, un souvenir, etc, qu’il garde dans son inconscient (le corps vivant) pour pouvoir faire évoluer, et créer une nouvelle fiction, un nouvel élément qui pourra donner lieu à une inspiration pour le spectateur. Dans le but qu’il le retranscrive comme la fait le chef opérateur, pour pouvoir faire évoluer, et créer un nouvel environnement quotidien. Ainsi le chef opérateur a une nouvelle matière à s’inspirer, un nouvel environnement que le spectateur aura fait évoluer suite à une perception qu’il vient d’avoir. Ce cycle de la création d’image s’effectue entre une inspiration, une création et une interprétation, pour revenir à l’inspiration de l’interprétation, élaborant une nouvelle création, interprétation et ainsi de suite.

La posture du chef opérateur flâneur permet par son regard flottant et sa déambulation ancrée dans un environnement quotidien, de connaître ce monde par une perception différente de la personne lambda qui ne voit et ne regarde plus ce qui l'entoure, lassé de celui-ci car il adopte une perception menée par les habitudes. Le chef opérateur flâneur, comme le voyageur de Patrick Manoukian se laisse surprendre par ce qui arrive et ne cherche pas la surprise. Ainsi prenant part de la nonchalance, ils obtiennent une perception différente de celui qui s'organise, cherche.

Ainsi dans cette partie nous comprenons que la place à l'interprétation est essentielle dans l'évolution cinématographique. Le spectateur part à la confrontation avec son univers quotidien et la représentation dans laquelle il s'identifie crée chez lui un conflit modifiant son schéma corporel, et de fait sa façon de vivre, sa perception. Le but du chef opérateur est de faire rêver le spectateur sur un sujet qu'il connaît pour changer sa vision. Ainsi le spectateur par cette expérience de l'interaction entre l'environnement et lui-même, va faire évoluer son corps vivant par les nouvelles informations conflictuelles.

Cette transformation de la perception du spectateur va ainsi ancrer une fiction dans la réalité, qui pourra de nouveau inspirer une fiction. Au finale la réalité filmique que voit le spectateur mue en une fiction psychique de celui-ci, lui amenant des affabulations, des extrapolations permettant de le faire évoluer dans son environnement.

C O N -

C L U -

S I O N

Pourquoi voyage t-on ? Que cherche t-on dans le voyage ? Comment l'image est un voyage et comment elle peut en élaborer un autre ? Le voyage se définit généralement par une excursion, une distance, ce qui hors de son domicile habituel, on peut comprendre que c'est ce qui est hors du quotidien et des habitudes. Si le voyage s'oppose au quotidien comment peut-on alors voyager dans celui-ci ? Ainsi par ce présent mémoire j'ai voulu répondre à la problématique :

Comment le chef opérateur décompose la réalité pour recomposer une fiction, une réalité nouvelle ?

Nous avons vu que le chef opérateur peut adopter différentes postures. Le chef opérateur que je définis est ancré dans son environnement quotidien, par la posture du flâneur il vient déambuler dans son environnement qu'il connaît et qu'il redécouvre à chaque instant par sa perception et son regard flottant. Il vient glaner la réalité, l'analyser pour s'abandonner et se laisser remplir par ce qui

l'entoure. Ensuite il peut avoir une posture de chercheur, où dans des documents déjà formés il trouve l'inspiration. Ces documents il les garde en lui et se crée une banque de références dans laquelle il peut puiser. Ces documents sont renouvelés par l'arrivée d'un projet afin de trouver de nouvelles inspirations.

Par ce chef opérateur conscient de la réalité du quotidien il peut ensuite avoir des illusions avec une perception qui lui est propre, et avoir des rêveries qui vont se fabriquer dans sa tête. Des désillusions vont faire leur apparition lorsque que la discussion avec le réalisateur va avoir lieu, le problème de mettre en mot, des images, des émotions va compliquer les rêveries.

La rencontre avec le décorateur va créer une deuxième désillusion car chacun se sera fait des images mentales. Ainsi cette rencontre va créer un conflit qui sera source de création par la suite. Cette adaptation que va faire le chef opérateur par la compréhension et la communication va permettre de faire sortir des problématiques, dont il sera prêt à se confronter par ses postures prises en amont. Recentrer le rôle du chef opérateur, et le rôle du langage sert à faire avancer le projet de création filmique, cette phase remet à plat les illusions pour arriver à un projet réalisable.

Maintenant reste à comprendre la place du spectateur qui lui est extérieur à la création filmique. La question de pourquoi voyage t-on prend sens ici :

Le spectateur est ennuyé de son quotidien, des banalités sans

grandes surprises. Comprendre les habitudes que constituent le quotidien nous fait découvrir que la capacité du corps vivant à acquérir de nouvelles habitudes et de les modifier est infini. Partir, voyager, pour fuir la réalité de son quotidien voilà un programme courant, mais le retour est souvent dur et donne envie de repartir de nouveau. Le problème est que cela ne résout pas l'ennui du quotidien, fuir sans essayer de comprendre ne fait que déplacer le problème. Le chef opérateur est là pour donner une autre vision, perception, au spectateur de cet environnement. Il doit trouver des éléments dans lesquels le spectateur peut s'identifier pour qu'il puisse à partir de cette reconnaissance, avoir des rêveries à son tour. Nous avons étudié le court-métrage que j'ai réalisé dans ce but, donner à voir autrement, par un travail esthétique, un environnement quotidien. Cette identification permet d'éprouver une expérience chez le spectateur, pouvant ainsi modifier son schéma corporel, et de fait son corps vécu faisant évoluer sa façon de vivre, sa manière de percevoir son environnement.

La place que prend le spectateur est déterminante dans la construction d'une fiction, car son interprétation va modifier son espace référentiel mais aussi son espace quotidien. Par cette évolution l'environnement de celui-ci va changer, aussi bien psychiquement avec une nouvelle perception, que physiquement par la mise en application des inspirations vécues. Ainsi par cette transformation, le chef opérateur va pouvoir flâner dans un nouvel environnement, faisant évoluer ses inspirations à son tour.

Le voyage dans l'image, entre réalité et fiction, ne se termine jamais, ce n'est pas un voyage avec un départ et une arrivée, mais un voyage fait d'étapes comme peut en parler Patrick Manoukian. Des étapes qui se nourrissent les unes aux autres et qui sont indispensables pour l'évolution. On passe de la réalité à la fiction à chaque instant et les deux mondes se complètent, se communiquent, transforment notre perception de notre quotidien. Mais reste à savoir maintenant, comment le spectateur va mettre en application ses rêveries qui changeront son environnement ?

M É D I -

A G R A -

P H I E

IMAGE

AUMONT JACQUES, *L'image*, 3^e Eds, Armand Colin, Paris, 2011.

AUMONT JACQUES, *L'image*, 2^e Eds, Armand Colin, Paris, 2005.

AUMONT JACQUES, BERGALA ALAIN, MARIE MICHEL, VERNET MARC, *Esthétique du film*, Armand Colin, Paris, 2004.

ETTEDGUI PETER, *Les directeurs de la photo*, La Compagnie Du Livre, Paris, 1999.

BARTHES ROLAND, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Eds de l'Étoile, Éditions Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.

ROUSSELOT PHILIPPE, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013.

VOYAGE

BÉHAR HENRI, CARASSOU MICHEL, *Le surréalisme*, Librairie Générale Française, Livre de poche, Paris, 1984.

DEPARDON RAYMOND, *Errance*, Seuil, Paris, 2000.

KURTH HANNS, *Dictionnaire des rêves de A à Z*, France Loisir, Paris, 1977.

MANOUKIAN PATRICK, *Le temps du voyage, Petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'été*, Transboréal, Paris, 2014.

PENN SEAN, *Into the wild*, 2008. (Film)

RÉALITÉ

ANDRIEU BERNARD, *Sentir son corps vivant, Émersiologie*¹, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2016.

AUMONT JACQUES, *L'attrait de l'oubli*, Yellow Now, Belgique, 2017.

BARTELT FRANZ, *Petite éloge de la vie de tous les jours*, Éditions Gallimard, Paris, 2009.

SANSOT PIERRE, *Du bon usage de la lenteur*, Éditions Payots et Rivages, Paris, 1998.

SÉNÈQUE, *Éloge de l'oisiveté*, Mille et une nuits, Paris, 2015.

VARDA AGNÈS, *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000. (Film)

VARDA AGNÈS, *Varda par Agnès*, 2019. (Film)

POÉSIE

BAUDELAIRE CHARLES, *Les fleurs du mal*, Grands Écrivains, Paris, 1984.

BAUDELAIRE CHARLES, *Le Spleen de Paris, Petits poème en prose*, Librairie Générale Française, Paris, 2003.

FERRÉ LÉO, *Poète... vos papiers!*, la Table Ronde, Paris, 1956.

HOUELLEBECQ MICHEL, *Poésie, J'ai lu*, Paris, 2010.

MORRISON JIM, *Wilderness*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991.

RILKE RAINER MARIA, *Vergers*, Éditions Gallimard, Paris, 1926-1978.

ÉTUDES DE CAS

- BELMOND CHARLES, *L'écume des jours*, 1968. (Film)
CAMUS ALBERT, *L'étranger*, Éditions Gallimard, Paris, 1942.
FRIDE-CARRASSAT PATRICIA., MARCADÉ ISABELLE, *Les mouvements dans la peinture*, Eds Larousse-Bordas, Paris, 1999.
GAUTHIER MAXIMILIEN, *Rousseau*, Flammarion, Paris, 1956.
GOMBRICH ERNEST H., *Histoire de l'art*, Eds Gallimard, Paris, 1997.
GONDROY MICHEL, *L'écume des jours*, 2013. (Film)
MÉROT ALAIN, *Histoire de l'art de l'an mil à nos jours*, Eds Hazan, Paris, 2004.
STILLER BEN, *La Vie rêvée de Walter Mitty*, 2014. (Film)
VIAN BORIS, *L'écume des jours*, J-J Pauvert, 1963.

DICTIONNAIRES

<https://www.cnrtl.fr/definition/>

<http://crisco.unicaen.fr/des/synonymes/>

Nurith Avive :

«Si on décide de porter le regard sur quelque chose, qu'on peut appeler banal, il n'est pas banal, du fait même qu'on porte le regard, non ?»

Agnès Varda :

«Rien n'est banal si on a d'abord de l'empathie, de l'amour pour les gens qu'on filme.»

Dans *Varda par Agnès*, Agnès Varda, 2019