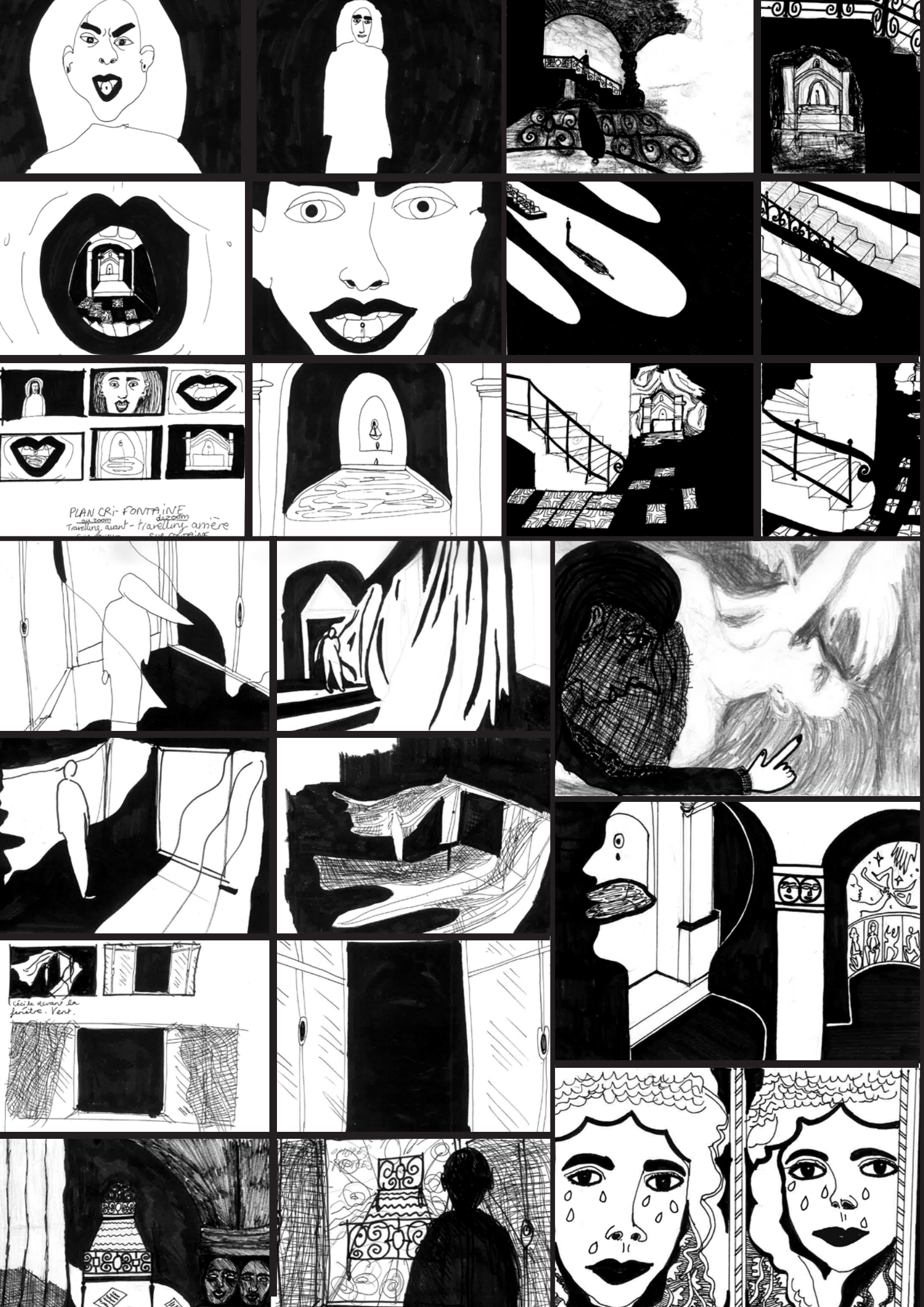
La femis | PSL

des consolations

LE CHOC TRAUMATIQUE AU CINÉMA:
Dialogue entre résilience et rémanence à travers le décor à l'image

un mémoire de
Inès Guelfucci

PROMOTION CLAIRE-DENIS 2024 - DEPARTEMENT DÉCOR
Sous la direction d' Anne Seibel et de Nicolas de Boiscuillé


PLAN CRI- FONTAINE
au zoom
dezoom
Travelling avant - travelling arrière
Cécile devant la fenêtre. Vent.

Note de lecture :

Tout d'abord, je tenais à partager avec vous quelques fragments de ma vie personnelle afin de vous permettre de comprendre comment mes expériences m'ont menée vers le cinéma et le décor, explorant la notion du corps dans sa dimension matérielle ou immatérielle, dans l'espace et le temps. Je me suis également interrogée sur l'intérêt de dépasser le tabou collectif de la mort et des traumatismes, ainsi que sur leur représentation à l'écran, pour transformer nos vécus en une proposition artistique.

Ces éléments sont essentiels pour comprendre le choix du thème de ce mémoire, qui aborde les notions de résilience et de rémanence. Il s'agit de la construction, de la déconstruction ou de la destruction, et de la reconstruction de soi, explorées à travers le dialogue entre le décor à l'image et sa portée symbolique et narrative. Cette dynamique permet de montrer comment les environnements cinématographiques peuvent refléter et influencer l'évolution intérieure des personnages. En analysant comment les décors participent à la narration, on découvre comment les éléments visuels et spatiaux contribuent à illustrer les transformations personnelles, les crises identitaires et les renaissances. Ainsi, le décor devient un miroir de l'intériorité des personnages, un outil narratif puissant qui enrichit et approfondit l'histoire racontée à l'écran.

Dans chaque partie, vous trouverez des références artistiques en résonance avec le thème abordé, et qui font écho aux différents films qui vous seront présentés et analysés. J'ai également intégré l'explication des séquences de mon court-métrage *« Tombe la nuit »*, d'une durée de 12 minutes, afin de partager avec vous mes intentions artistiques dans l'écriture, la réalisation et dans ma démarche en tant que cheffe décoratrice sur ce projet de fin d'étude pour concevoir un décor en studio.

SOMMAIRE

LE CHOC TRAUMATIQUE AU CINÉMA:
Dialogue entre résilience et rémanence à travers le décor à l'image

AVANT-PROPOS
p. 6

INTRODUCTION
Rencontre entre le corps, l'espace et le temps
p. 24

1. LE DÉCOR COMME RÉVELATEUR D'UN ÉTAT INTÉRIEUR
p. 25

A. Matérialisation d'une émotion par le décor p. 26

B. La relation entre le plein et le vide p. 30

C. Le décor comme transfiguration de l'invisible p. 36

2. L'OBJET COMME MIROIR DU TRAUMATISME RÉMANENT
p. 39

A. L'objet-matériau p. 40

B. L'objet d'art p. 46

C. L'objet-souvenir p. 54

3. L'ENVIRONNEMENT NATUREL COMME PUISSANCE NARRATIVE
p. 66

A. Les éléments naturels p. 67

B. Les catastrophes naturelles p. 78

C. L'environnement naturel, intérieur du réel p. 82

CONCLUSION
p. 85

SOURCES
p. 88

REMERCIEMENTS
p. 90

AVANT-PROPOS

À neuf ans, j'acceptais de vivre la première expérience traumatique et constructive de ma vie.

Le 24 Septembre 2006, je décollais pour l'Angleterre.
Six mois en immersion dans une famille que je connaissais à peine pour apprendre l'anglais en « Year 5 » à Parson's Down Junior School in Thatcham.

Soit je restais les yeux écarquillés devant mon incompréhension,
soit je m'adaptais coûte que coûte.
À la fin du premier mois, j'ai été désignée « pupil of the month » pour mon « impressive integration ».
À la fin du sixième mois, je faisais partie intégrante du décor.

Comme je ne connaissais pas un seul mot de la langue,
J'ai appris à rencontrer au-delà des mots ;
À appréhender le geste, la mimique, l'émotion,
À saisir une attitude, un comportement, une personnalité,
À percevoir l'intime pour apprivoiser le paraître.
J'ai basculé dans l'univers du non-verbal, de l'indicible.

En classe de CM2,
je m'étais laissée courir ailleurs,
et le temps ici me rattrapait.

Lorsque je suis revenue,
mon petit frère ne me reconnaissait plus,
et la maison dans laquelle j'avais grandi avait disparu,
en enfouissant avec elle, dans les cartons du déménagement,
tous mes souvenirs d'enfance.

Je devais faire face à la rupture brutale avec ma famille, ma culture, mon identité et ma mémoire.

Ma correspondante devait à son tour venir en France, et j'étais dévastée.

Je voulais l'abandonner ici, à ma solitude de là-bas.

Peinture sur photographie 1/10, *« Filled with emptiness »*
Travail personnel, 2017

TATIANA TROUVÉ
NÉE EN 1968

Tatiana Trouvé, *« Sans titre »*
de la série *« Les Dessouvenus »*, 2022

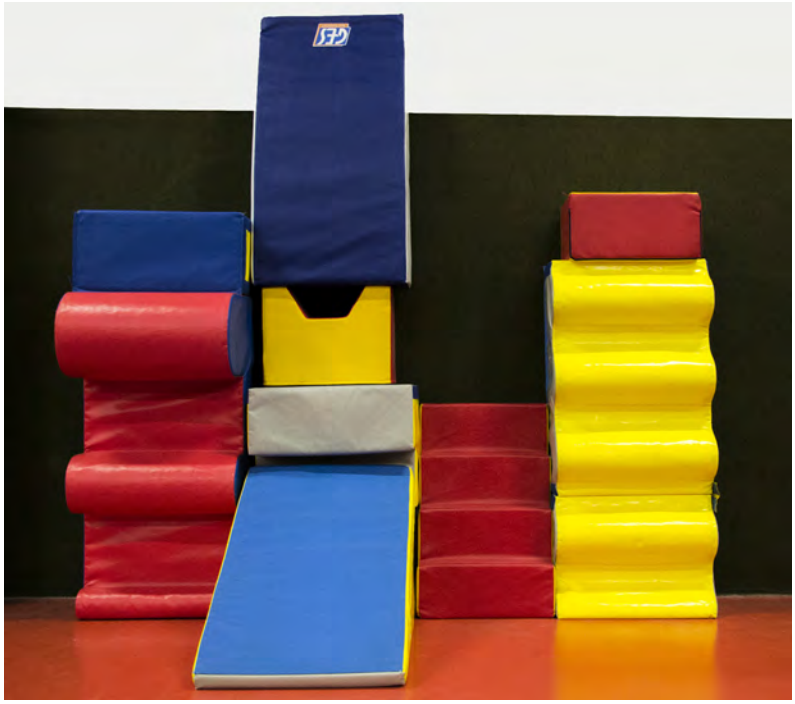
«Avec la série *Les Dessouvenus* – expression bretonne désignant les personnes ayant perdu la mémoire, commencée en 2013, Tatiana Trouvé explore par le dessin la mémoire et ses limites. L'artiste tisse ainsi un « art de la mémoire », qui ne tient non pas d'une technique de mémorisation, mais plutôt d'un jeu avec l'oubli, laissant au souvenir (vécu ou induit, flash-back ou déjà-vu illusoire) toute la latitude pour s'impréciser.»

Construire ici puis démolir, pour bâtir là-bas.

Démolir ce qui a été bâti ici,
Pour reconstruire ce qui a été démoli là-bas.

Démolir ce qui a été reconstruit ici
pour bâtir ailleurs ce qui n'a jamais encore été démoli là-bas.

Ici devient là-bas, là-bas redevient ici,
et ici et là-bas deviennent ailleurs.



Photographies 3/20, Série de *« Softly hard »*
Travail personnel, 2015

Pour canaliser cette énergie confuse, peut-être une dépression inconsciente, j'ai opté pour la gymnastique acrobatique aux agrès, en compétition pendant six années consécutives.

Le corps. Actif et inerte.

La matière du corps souple ou rigide.

L'espace.

Le plein et le vide.

La matière de l'espace laxiste ou résistante.

Le corps et la matière dans l'espace.

Leurs propriétés et leurs limites.

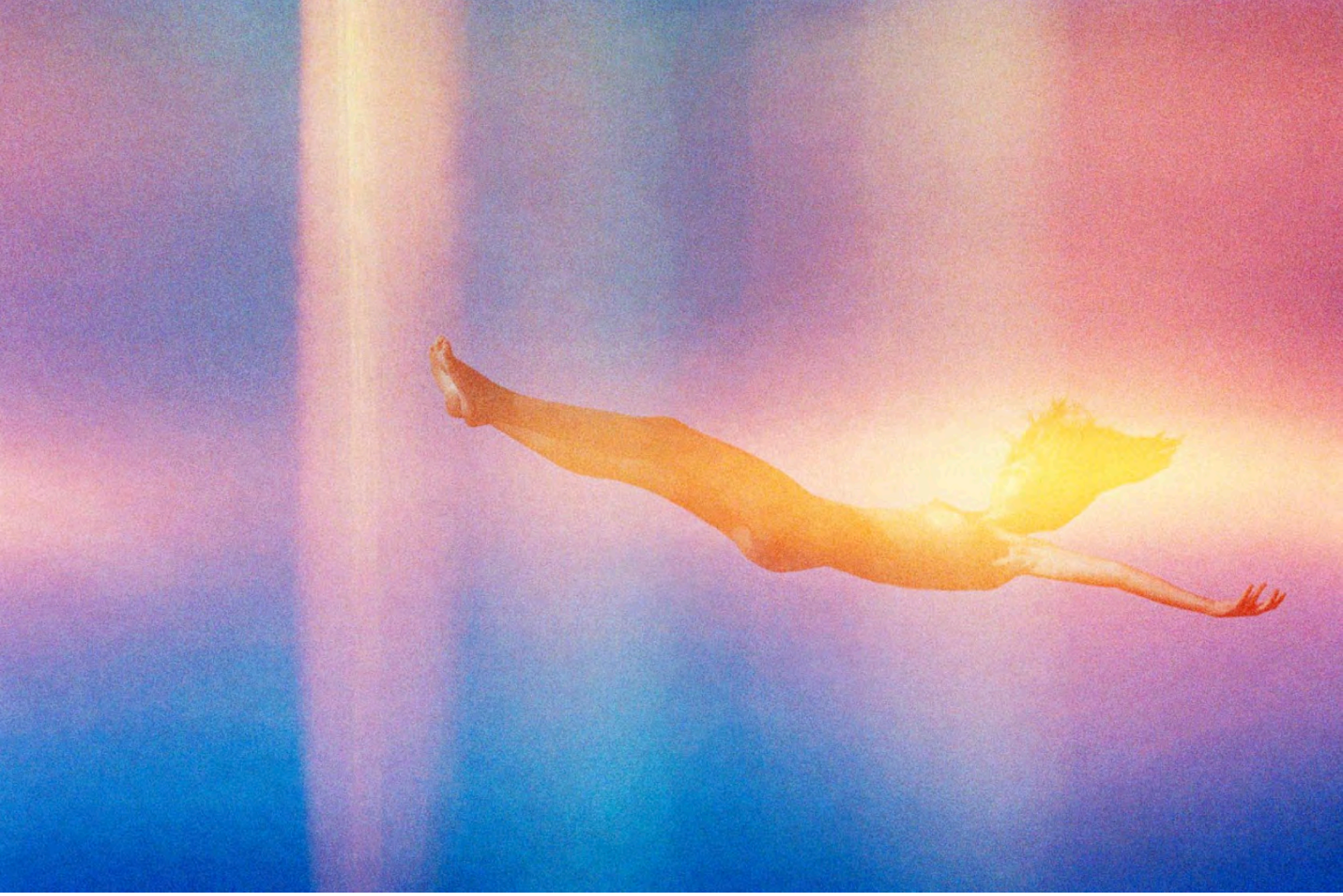
Le corps rigide et actif sculpte la matière souple dans l'espace plein.

Le corps souple et inerte s'écrase sur la matière rigide dans l'espace vide.

The void filled my emptiness,
the space fixed my state.

Je reprenais conscience de la physicalité de mon corps pour guérir son intériorité.

Je me sensibilisais déjà sans le savoir à la relation entre le corps et l'espace.



À seize ans, cette fois-ci, ce n'était pas mon corps confronté au vide lors d'une pirouette, mais celui d'une amie, qui a chuté depuis le troisième étage d'un immeuble haussmanien, lors d'une soirée.

Le corps mou s'écrase sur la matière rigide dans l'espace vide.

Elle n'a pas survécu.

Ce fut un véritable choc traumatique, et il n'existe pas de mots pour décrire la souffrance ressentie. Et particulièrement pour sa sœur qui a dû reconcevoir son existence sans sa jumelle.

La violence et la brutalité de cet accident, ses conditions mystérieuses, et les traces invisibles qu'il a laissées dans notre cœur et notre esprit, continuent de résonner en moi depuis plus de dix ans.

Avant de réaliser un film de fin d'étude, qui raconte les étapes de ce deuil si intime et tabou, je devais comprendre comment exprimer mes émotions et comprendre leurs natures.
Car la réalité, c'est que nous n'en avons jamais parlé.
Alors je n'avais pas les mots pour raconter. Tout a été mis dans un puit.
Et en voyant ce puit sans fond au fil des ans,
j'ai trouvé comment lui donner forme : grâce au décor.

Comment aborder les tabous de la mort, les événements dramatiques et traumatiques ? Comment pouvons-nous sortir du tabou collectif pour utiliser notre souffrance à l'écran ? Que pouvons-nous tirer de nos expériences vécues qui vaille la peine de revisiter le passé ? Comment raconter des histoires dramatiques vécues sans nous faire souffrir, ainsi que les proches concernés qui ont déjà subi cette souffrance ? Que voulons-nous raconter, et est-ce que ce que nous voulons raconter est assez intéressant pour se permettre de le faire ? Comment voulons-nous le raconter ? Et pour quelles raisons ? Par quels moyens pouvons-nous exprimer une réalité sans devoir recréer l'événement ? Pourquoi créer une fiction de ce qui semble déjà irréel ? Faut-il utiliser le drame pour dénoncer une cause ? Ou bien est-ce un film qui s'inspire précisément de la réalité pour devenir une cause ? Que voulons-nous exprimer de quelque chose qui n'est pas audible pour nous-mêmes, qui n'est pas compréhensible, et où il n'y a pas de réponses, aucun échappatoire et aucun autre moyen de fuir, aucune vérité ? À qui serviront ces images ? Que feront-ils de ces images

? Comment les personnes concernées interprèteront-elles ce qu'elles voient à l'écran ? Comprenons-nous vraiment ce qu'il s'est passé ? Sommes-nous involontairement contraints à une vision trop singulière du passé ? Pour quelles raisons ai-je du mal à raconter mes souffrances ? Est-ce par pudeur ? Est-ce pour me protéger contre des jugements ? Est-ce par peur de ne pas savoir comment raconter ? Est-ce que je ne veux pas utiliser la souffrance indicible que je ressens, ainsi que celle des personnes concernées, pour en faire une histoire à regarder ? Qui voudrait faire face à une cruelle réalité ? Quel effet cela produirait-il sur les spectateurs ? À qui voulons-nous raconter cette histoire et pourquoi ? Est-ce être lâche que de ne pas pouvoir ni savoir comment parler d'une expérience traumatique ? Est-ce être lâche de ne pas utiliser sa souffrance pour la mettre à l'écran ? Avons-nous la légitimité d'utiliser un événement de notre vie pour le rendre public, sans être la seule personne concernée ? Qui risquons-nous de froisser ? Quelles en seront les conséquences ? Faut-il prendre ce risque au nom de l'art ?

Photographies: Artiste Jenny Saville

JOHN BALDESSARI
1931- 2020

John Baldessari, *KISS, HAIR, HANDS*, 1986

«Baldessari souhaite créer un choc par l'assemblage de ces images. Ce contraste devrait être source de magie. Il s'intéresse à des images qui représentent des moments difficiles pour exprimer la fragilité des êtres.»

© 2024 natalie seroussi

Pourquoi ne pas laisser surgir les images ?

Sans mots. Les éléments racontent leur histoire par eux-mêmes.

Créons des images absurdes qui sont en réalité une collection de souvenirs à la fois visuels et sonores, dans un lieu avec certains objets ou détails, qui racontent par leurs associations des espaces-temps de souffrances.

Ces images seraient la réunification de plusieurs espaces-temps traumatiques qui se répondent entre eux pour créer leur propre microcosme de violence ou de trauma.

Ce sont des associations de souvenirs qui s'entremêlent inconsciemment dans mon esprit.

Une chose m'en rappelle une autre, un son me ramène à un lieu, l'histoire s'écrit en images. Je n'ai pas de mots pour raconter, car pour moi, ces éléments ont un sens intrinsèque, comme des tableaux surréalistes qui se figent à l'écran de ma conscience et qui brûlent d'absurdité.

Le décor de mon film de fin d'étude est un tombeau, inspiré du patrimoine et de la culture traditionnelle corse. Celui-ci est étroitement lié au deuil et à la perte. Il est le lieu où l'on laisse reposer ceux qui ne sont plus, évoquant ainsi le processus de deuil et la souffrance émotionnelle associée à la perte d'un être cher. Je souhaite matérialiser ce qu'il subsiste du traumatisme par des éléments de décors symboliques, tout en reprenant les codes architecturaux des tombeaux traditionnels méditérannéens. Étant originaire de Corse, il me tient à coeur de transposer cette histoire sur cette île qui cultive un lien intime entre les vivants et les morts, en leur rendant hommage par la beauté de ses sépultures.

Le tombeau

Souvent utilisé comme métaphore de l'espace mental
et de la souffrance pour plusieurs raisons symboliques et poétiques.
Voici quelques perspectives qui peuvent expliquer cette association :

Mortalité et Éphémérité
Le tombeau, en tant que lieu de repos éternel, rappelle la mortalité humaine et l'éphémérité de la vie. Il devient ainsi une métaphore puissante pour explorer la nature transitoire et fragile de l'existence.

Deuil et Perte
Le tombeau est étroitement lié au deuil et à la perte. Il symbolise le lieu où l'on laisse reposer ceux qui ne sont plus, évoquant ainsi le processus de deuil et la souffrance émotionnelle associée à la perte d'un être cher.

Isolation et Solitude
Les tombes, souvent situées dans des cimetières ou des endroits isolés, peuvent évoquer un sentiment de solitude. Cela peut être interprété comme une métaphore de l'isolement mental et émotionnel que certaines personnes peuvent ressentir face à la souffrance ou à des épreuves personnelles.

Symbolisme Archétypal
Le tombeau est un symbole archétypal profondément ancré dans l'inconscient collectif. Il représente l'entrée dans l'inconnu, le passage d'une existence à une autre, et peut donc être associé à des états d'esprit introspectifs ou méditatifs.

Spiritualité et Transcendance
Dans certaines traditions religieuses, le tombeau est lié à des notions de transcendance et de passage vers une réalité spirituelle. En tant que tel, il peut être utilisé pour exprimer des concepts de transformation intérieure et de résilience face à la souffrance.

Expression Artistique
Les artistes et écrivains utilisent fréquemment des métaphores visuelles pour exprimer des concepts abstraits tels que la souffrance mentale. Le tombeau, avec son imagerie puissante et sa signification symbolique, offre une représentation visuelle de l'espace mental et de la douleur intérieure.

Le tombeau devient une métaphore riche et polyvalente,
utilisée pour explorer la condition humaine, la douleur, la perte
et les aspects profonds de l'expérience émotionnelle.

L'espace mental

L'espace mental fait référence à un concept abstrait qui englobe
les pensées, les émotions, les souvenirs, les perceptions et les expériences subjectives d'une personne.
C'est un espace intérieur et privé où se déroulent les processus cognitifs et émotionnels individuels.

Pensées
L'espace mental est le lieu où se forment, évoluent et s'entrelacent les pensées d'une personne. Il englobe la réflexion consciente, les idées, les préoccupations et les dialogues intérieurs.

Émotions
Qu'elles soient positives, négatives ou complexes, ont leur origine et leur expression dans l'espace mental. C'est là que se déroule le processus émotionnel, influençant le bien-être mental et le comportement.

Souvenirs
Conscients ou inconscients, sont stockés et rappelés dans l'espace mental. C'est le lieu où les expériences passées sont réfléchies et interprétées.

Imagination
les idées créatives prennent forme, les solutions aux problèmes sont envisagées, et où se déroulent des scénarios hypothétiques.

Perceptions
Les perceptions sensorielles, telles que la vue, l'ouïe et le toucher, sont interprétées et intégrées dans l'espace mental pour former une compréhension subjective de la réalité.

Conscience de soi
C'est dans l'espace mental que se développe la conscience de soi. Les individus réfléchissent à leur propre identité, à leurs valeurs et à leurs motivations.

Résilience et Adaptation
L'espace mental est également le lieu où se manifeste la résilience mentale, la capacité à s'adapter aux défis et aux changements de la vie.

En résumé, l'espace mental est un concept holistique qui englobe l'ensemble des activités mentales et émotionnelles d'une personne.
C'est un domaine intérieur complexe et unique, façonné par des facteurs biologiques, psychologiques, culturels et environnementaux.

Stills de mon film de fin d'étude *« Tombe la nuit »*

SYNOPSIS DE *TOMBE LA NUIT*, 2024, TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDE

Inspiré d'une histoire vraie, *« Tombe la nuit »* est un court-métrage de fiction offrant une expérience poétique et sensorielle sur les étapes d'un deuil silencieux et isolé à la suite d'un accident tragique. Il matérialise les émotions intérieures souvent cachées ou taboues, illustrant la capacité d'un personnage à traverser les espaces comme pour surmonter l'adversité. Ce film est une descente dans un tombeau mental de la souffrance, une exploration de la mémoire traumatique, et une plongée intime dans l'univers clair-obscur de l'inconscient et de l'indicible.

Dans le film, j'ai tenu à matérialiser visuellement la chute par la fenêtre de la sœur jumelle. Je me suis inspirée du travail de l'artiste Jenny Saville, qui s'est photographiée nue sur le scan d'une imprimante géante. Je voulais un résultat frappant et impactant sans recréer l'événement traumatisant en lui-même. Il m'était important qu'on ressente visuellement le poids du corps qui s'écrase sur la vitre dans le rapport vertical à l'espace, et qu'on expérimente l'effet de la gravité.

En décor, j'ai donc tenu à ce que la vitre soit posée à l'horizontale. Il a fallu construire une structure à 1m80 de haut pour des raisons techniques de prise de vue et d' éclairage, et il a fallu tester au préalable la résistance de la vitre avec un poids de plus de cent kilos. En effet, il fallait s'assurer que la vitre ne se brise pas sous le poids de la comédienne pendant le tournage.

À travers ces images, je souhaitais représenter les effets du choc sur un corps, l'écrasement, mais également suggérer une renaissance. Ici, je n'envisage pas le retour à la vie comme une libération. Mais plutôt comme le reflet de la réalité brutale qui impose à une jumelle de devoir reconcevoir son existence sans la personne avec laquelle elle est née, sans celle avec qui elle a grandi et s'est construite.

La scène suggère le corps d'un bébé en position foetale, seul, plaqué contre la paroi du ventre de sa mère, et va introduire la séquence cauchemardesque des plus grandes angoisses liées à la solitude du deuil.

Stills du film, Chef opérateur: Étienne Mommessin

LE CHOC TRAUMATIQUE AU CINÉMA :
Dialogue entre résilience et rémanence à travers le décor à l'image

INTRODUCTION

Le décor de cinéma est cette rencontre entre le corps, l'espace et le temps. C'est le lieu qui nous ancre au réel et nous relie à nous-mêmes. Les décors cinématographiques ne se limitent pas à une fonction esthétique ; ils sont des éléments narratifs essentiels qui peuvent transmettre des messages symboliques sur la manière dont les personnages traitent la douleur, le traumatisme, et leur capacité à surmonter l'adversité.

La résilience et la rémanence sont des concepts fondamentaux pour comprendre comment les individus réagissent et se remettent des événements difficiles. La résilience se réfère à la capacité d'un individu à rebondir après avoir été confronté à des situations traumatisantes. Elle se manifeste de diverses manières, allant de la résistance immédiate à la reconstruction progressive de la vie après un événement dramatique. La rémanence, quant à elle, désigne la persistance des effets d'un choc ou d'une expérience douloureuse au fil du temps. Même après que l'événement initial s'est produit, ses effets peuvent continuer à influencer les individus et leur environnement, se manifestant à travers des souvenirs persistants, des émotions refoulées et des comportements répétitifs.

En première partie, nous explorerons comment le décor peut concrétiser les émotions intérieures des personnages en les traduisant dans l'espace physique. Ensuite, nous examinerons la corrélation entre les sentiments intérieurs, souvent invisibles, et leur représentation visible à travers le décor. Nous nous pencherons sur l'utilisation du plein et du vide dans le cinéma, montrant comment des espaces pleins d'objets peuvent évoquer un sentiment de vide, ou vice-versa. Cette analyse permettra de comprendre comment les réalisateurs utilisent ces contrastes pour enrichir la narration et offrir une profondeur émotionnelle aux scènes.

En seconde partie, nous commencerons par étudier la capacité d'un objet spécifique à porter une charge narrative puissante dans un décor cinématographique. Cet objet peut réapparaître tout au long du film, comme une obsession ou une réminiscence d'un traumatisme passé. Nous analyserons des exemples de films où des objets, tels qu'un matériau ou un jouet d'enfant, deviennent des symboles récurrents de la douleur, de la perte ou de la nostalgie. Enfin, nous approfondirons l'idée de l'objet qui transcende son statut de simple accessoire pour devenir un décor en lui-même, ou un moteur narratif essentiel, tout en incarnant une entité indépendante qui interagit avec les personnages et le récit.

En troisième partie, nous nous intéresserons à l'importance de l'environnement extérieur dans la narration cinématographique. Nous commencerons par introduire les éléments naturels – l'eau, le feu, la terre, et l'air – et leur symbolique. Chaque élément sera étudié à travers des exemples concrets de films, montrant comment ils peuvent symboliser des thèmes universels tels que la vie, la destruction, la purification, et la liberté. Ensuite, nous examinerons comment les saisons et les conditions météorologiques influencent la lecture sémiotique d'un film. De plus, nous étudierons l'impact des effets météorologiques – comme la pluie, la neige et les tempêtes – ainsi que des catastrophes naturelles, qui peuvent intensifier l'atmosphère dramatique et servir de métaphores pour les états émotionnels des personnages.

Cette approche nous permettra de saisir l'importance du décor non seulement comme arrière-plan d'une action, mais aussi comme un acteur à part entière dans la construction narrative et émotionnelle des films.

1

LE DÉCOR COMME RÉVELATEUR D'UN ÉTAT INTÉRIEUR

A. MATÉRIALISATION D'UNE ÉMOTION PAR LE DÉCOR

Actuellement, dans ma pratique du décor à la Fémis et à l'extérieur, ma première étape est d'explorer l'univers du réalisateur dès que je découvre un scénario. Avant de songer aux aspects concrets des décors, je m'engage dans un processus de dramaturgie. C'est une plongée totale dans le scénario, animée par le désir d'y saisir l'essence la plus authentique.

Je cherche à me connecter émotionnellement au texte, à percevoir les aspirations et les enjeux narratifs enfouis qui animent les personnages et donnent vie à leur parcours. Comprendre leur monde intérieur me semble essentiel pour concevoir un espace qui leur correspondra par la suite. Ainsi, entrer dans la tête des personnages semble être une étape inévitable dans mon futur métier de décoratrice, car c'est là, dans cet espace mental, que réside parfois la clé des choix de décors les plus significatifs.

Comment traduire les tourments intérieurs en images tangibles ? Comment révéler leur empreinte dans l'environnement d'un film ? Comment matérialiser ces aspects insaisissables de la psyché humaine, ces fragments de souvenirs et d'émotions qui persistent dans le temps ?

EDMUND KESTING
1892 – 1970

GREGORY CREWDSON
1962- 61 ANS

https://www.ericcanto.com/gregory-crewdson-photographe/

Pour commencer cette partie, je voulais partager le travail photographique de Gregory Crewdson qui est un bel exemple pour illustrer la puissance d'un décor éclairé. Ses photographies ont une réelle portée narrative, sans qu'un seul dialogue ne soit prononcé ou qu'une voix off ne vienne expliciter un propos. L'artiste arrive à transmettre un message fort par la simple contemplation d'un corps dans l' espace.

Ses clichés dépeignent fréquemment des scènes énigmatiques et captivantes, explorant des thèmes comme la solitude, l'aliénation et l'angoisse.

Les décors, qu'il s'agisse de maisons de banlieue, de routes champêtres ou de zones industrielles abandonnées, servent de support à des jeux de lumière sophistiqués et à une composition précise, conférant ainsi à ses œuvres une esthétique maîtrisée, profondément mystérieuse et qui nous laisse toujours dans une tension entre l'ordinaire et le spectaculaire, entre réalité et fiction, dans un nouvel espace-temps.

Le travail photographique de Gregory Crewdson est souvent qualifié de «cinématographique» en raison de sa qualité dramatique et de sa capacité à narrer des récits à travers des images. Ses photographies sont méticuleusement préparées et réalisées avec une équipe conséquente, incluant des décorateurs, des éclairagistes et des acteurs.

B. LA RELATION ENTRE LE PLEIN ET LE VIDE

Je me demande comment représenter la souffrance d'un personnage à travers le décor ? Faut-il qu'il illustre ce qui est déjà visible dans la narration, ou bien, faut-il prendre le contre-pied comme démonstration d'une souffrance qui se manifeste de manière paradoxale ? Quelle est la nature de cette souffrance ? Est-ce un choc traumatique ? Est-ce un manque affectif ? Est-ce une addiction ? La matérialisation de cette souffrance prendrait-elle la forme d'un vide ou, au contraire, d'une accumulation ? Quelle approche adopter et pourquoi ? Que choisit-on de montrer et pour quelles raisons ?

Je me suis intéressée à un phénomène en psychologie, la maladie de la syllogomanie, aussi appelée, le syndrome de Diogène. Paradoxalement mais finalement assez logiquement, ces individus cherchent à combler le vide émotionnel à l'intérieur d'eux-mêmes. Cela ce manifeste par une accumulation obsessionnelle d'objets physiques et visibles dans leur espace intime. Ils remplissent un manque. Les personnes atteintes ont tendance à entasser massivement des objets du quotidien : magazines, journaux, notes, papiers cartons, emballages plastiques, bouchons, tickets de caisse. Ces objets envahissent l'habitat, parfois jusqu'à rendre le lieu de vie insalubre. Ce comportement trouve généralement ses racines dans un profond manque, vide affectif.

Je trouve ce trouble du comportement fascinant dans la relation entre un état émotionnel invisible, le vide, et la résultante matérielle dans leur espace, le plein. Et qui m'a inspiré dans la fabrication du décor de mon court-métrage de première année intitulé *« Épiphanie »*.

ÉPIPHANIE, 2020, 08MIN13, COURT-MÉTRAGE DE PREMIÈRE ANNÉE

Still de mon film de première année *« Épiphanie »*

***« Épiphanie »* est une rencontre cocasse entre CHANTAL, une collectionneuse de fèves à sa fenêtre, et GASPARD, un collégien en pleine construction sociale dans la cour de récréation, le jour de la galette des rois. Mon court-métrage part d'une envie forte de réunir à l'image le point d'équilibre entre deux dualités. J'ai cherché à me questionner sur les ressemblances et les différences entre jeunesse et vieillesse, communication et isolement. Je me suis intéressée à la distance à la fois physique et mentale qui divise ces deux générations, en mettant en scène l'histoire dans un rapport vertical à l'espace. L'une est perchée en hauteur, l'autre est planté au sol. J'ai voulu dresser le portrait de deux personnalités paradoxales, à la fois touchantes et irritantes, dépeintes avec amour et humour, dans une courte comédie noire autour du rejet.**

N'ayant jamais dégoté la fève de la galette lorsqu'elle était plus jeune, comme le veut la tradition, CHANTAL (82 ans) s'est mise, adulte, à les collectionner au fil des ans. Son besoin de possession pour satisfaire son manque affectif tourne en une véritable obsession. Dans son lieu de vie, elle recycle, accumule, empile toutes sortes d'objets inutiles, au quotidien. Alors qu'elle cherche en permanence à masquer le vide de son intérieur, elle passe son temps à fuir la compagnie dans sa vie sociale. Elle se résigne ainsi à la solitude pour le restant de ses jours.

GASPARD (10 ans) est un garçon qui commence à construire sa personnalité. Il est passé du roi de la récré en CM2 au petit 6e de la cour du collège. Il ne sait pas exactement comment s'y prendre ni comment se comporter pour s'intégrer aux différents groupes qui semblent obnubilés par leur occupation récréative. Il s'essaie à des tactiques d'approche maladroites, en vain. Il se sent humilié et rejeté par le regard des groupes qui s'abat sur lui dans son moment le plus vulnérable. Le personnage passe ainsi de l'amour à la haine en un clin d'œil. GASPARD rejette à son tour CHANTAL, dans un échange couronne-fève absurde.

Le personnage de CHANTAL s'inspire de l'alsacienne Jacqueline Goepfert, la plus grande collectionneuse de fèves en France, ainsi que de la syllogomanie, la maladie mentale qui consiste à tout garder. Pour construire son univers, j'ai été inspirée par des références artistiques comme la cuisine de Louise Bourgeois à New York, photographiée par François Halard pour l'édition de *« L'intime photographié »*. J'ai été frappée par la simplicité esthétique du lieu et de l'usure qui permet de retranscrire un passé. J'ai aussi été touchée par le travail du décorateur Wouter Zoon, par l'accumulation d'objets inutiles du quotidien dans l'appartement de Majid, pour *« Caché »* de Haneke, et enfin par le livre *« Stories»* de Guillermo Srodek Hart, où l'amoncellement d'objets est omniprésent dans les différents lieux photographiés.

L'univers dans lequel évolue le jeune garçon, GASPARD, est tiré de mes années primaires. L'époque de la cour de récréation inondée de cartes Pokémon et Yu-Gi-Oh!, de tamagotchis, de billes et de toupies Beyblade, de chewing-gums Hubba Bubba et de couilles de mammouth. Le choix de faire partie d'une mode ou de ne faire partie d'aucun groupe, et de ne faire partie d'aucune époque ?

Pour la scène où GASPARD déclare sa flamme à MARGAUX, le local du gymnase de l'école Gérard Philipe a été choisi pour faire écho aux étagères murales comme présentoir de la collection de fèves de CHANTAL, juste avant sa rencontre avec elle. Car peut-être qu'en combattant CHANTAL, GASPARD combat déjà, inconsciemment, sa blessure.

Combler le vide par le plein.

Cela s'observe également dans les films liés à la mémoire.

VORTEX DE GASPARD NOÉ
2022, 135MIN

Dans _« Vortex »_ de Gaspar Noé, j'ai trouvé poignant le parallèle entre l'accumulation d'une vie, où l'on a le contrôle matériel sur les choses, et la perte progressive de la mémoire immatérielle qui nous laisse dans un état d'impuissance totale.

Jean Rabasse, le chef décorateur, a joué un rôle essentiel dans l'impact narratif de son aménagement de décor. C'est comme-ci l'appartement lui-même était un personnage indépendant de l'histoire. On y trouve de nombreuses références visuelles aux réalisateurs que Dario Argento a qualifiés d'« éternels du cinéma » : Fritz Lang, C.T Dreyer, Luis Buñuel, et autres. Cet endroit est le sanctuaire de la vie mentale et psychologique du couple. Ce décor incarne toute l'identité à travers le temps, de l'intellectuel à l'émotionnel, dans toute la dimension matérielle.

Je trouve son processus créatif très intéressant car il est parti d'un décor naturel, qui était un immeuble laissé à l'abandon par ses propriétaires. Il a redonné vie à un lieu, qui a été vidé de toute son histoire, pour lui redonner une nouvelle vie le temps d'un film. Il fallait refléter des années d'existences, et qui sont dans le film, sur le point de ne plus jamais exister à nouveau. Comme un tableau de nature morte, les fruits pourrissent dans le décor au fur et à mesure du tournage et de l'histoire, et le chef décorateur a fait le choix de ne pas nettoyer le décor pour que l'appartement reflète véritablement le temps qui passe et peut-être pour montrer la difficulté de se prendre en charge de manière autonome avec l'âge.

De plus, l'appartement accompagne non seulement la fin de vie, mais il persiste après la mort : les gens meurent, mais l'appartement reste. Le film se conclut par une série de plans montrant l'appartement se vidant progressivement, métaphore d'une vie qui s'efface peu à peu, où les preuves et les souvenirs disparaissent graduellement en même temps que ses habitants. La mort est alors représentée comme un effacement : des souvenirs, du lieu qui les abritait, jusqu'au corps lui-même. Ce lien avec la maladie d'Alzheimer est évident mais subtil.

Dans la même problématique, le film _« The Father »_ de Florian Zeller, m'a émerveillé par le concept de sa mise en scène et par l'idée des décors évolutifs.

Lorsque les visages que l'on a apprivoisés disparaissent, et que l'appartement devient subitement un lieu inconnu, le réalisateur nous place entièrement dans la tête du personnage principal.

En tant que spectateurs, nous sommes mis face à nos propres incompréhensions dans les situations du film qui se présentent à nous. Nous sommes confrontés à une perte de repères spatiaux et temporels déroutante, alors que le film, comme la vie autour de cet homme malade, semble naturellement suivre le cours de son histoire. On rentre en empathie totale avec le personnage et, par la même occasion, cela permet de mieux appréhender la maladie d'Alzheimer, en nous sortant de notre corps pour nous transposer dans le corps de celui qui subit ce trouble de la mémoire, et qui n'est même plus en capacité mentale pour s'en rendre compte.

Ces deux films utilisent le décor pour explorer des thèmes universels tels que la mémoire, la perte et le passage du temps. Dans *Vortex*, l'appartement encombré d'objets devient une métaphore de la vie intellectuelle et émotionnelle des personnages, tandis que la dégradation de cet espace reflète leur déclin mental et la lente mais inexorable marche vers la fin de la vie. Les objets du quotidien, laissés à l'abandon, deviennent des symboles de souvenirs et d'expériences qui s'effacent avec le temps. Dans *The Father*, les transformations du décor servent à illustrer la désorientation du personnage principal. Chaque changement dans l'environnement reflète une nouvelle étape dans sa perte de mémoire, rendant tangible pour le spectateur l'expérience de la maladie. La manière dont le décor évolue, créant un sentiment de confusion et de perte de repères, met en lumière l'impact profond de la maladie d'Alzheimer sur la perception de la réalité, et sur la souffrance des proches concernés.

Ainsi, *Vortex* et *The Father* utilisent le décor non seulement pour enrichir la narration, mais aussi pour créer une expérience empathique, permettant aux spectateurs de mieux appréhender la complexité et la profondeur des maladies neurodégénératives. Ces films démontrent comment le cinéma peut transcender la simple narration pour offrir une compréhension plus intime et émotionnelle des réalités humaines. Le décor devient un reflet de leur résilience et de leur rémanence, et une partie intégrante de l'expérience cinématographique qui relie intimement le spectateur à l'univers du film.

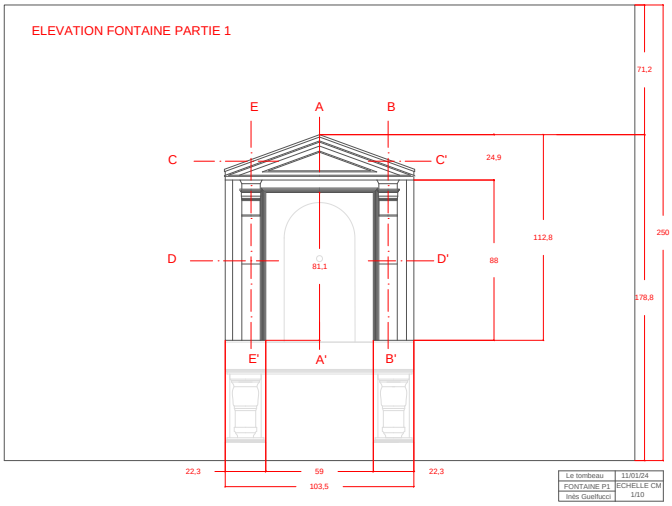
***THE FATHER* DE FLORIAN ZELLER**
2020, 97MIN

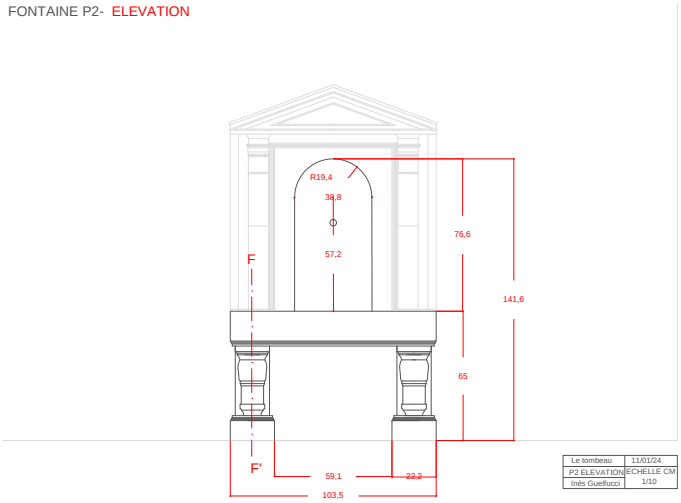
TOMBE LA NUIT, TFE 2024

Dans l'idée des décors évolutifs, j'ai choisi de concevoir des éléments de décor mobiles pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les rochers ont été montés sur roulettes pour faciliter leur déplacement dans le studio, permettant ainsi de les utiliser dans quatre séquences différentes. En utilisant deux grands éléments mobiles traités sous différents angles, on crée une impression de grandeur dans le décor du film, en réutilisant les mêmes modules pour former un nouvel espace.

De plus, la fontaine a été conçue en deux parties. La partie haute, avec son architecture haussmannienne, évoque la fenêtre extérieure du drame, où la sœur jumelle a chuté. La partie basse s'inspire de la fontaine de Muro en Corse et intègre des détails de corbeaux haussmanniens typiques des balcons parisiens. La partie basse est également sur roulettes et peut être retirée, laissant la partie haute figée dans la pierre. Cela symbolise ce qu'il reste après l'accident : la trace du choc dans l'esprit de la jumelle encore vivante.

Mon objectif était de créer un décor hybride entre la Corse et Paris, un décor paradoxal incarnant à la fois la vie et la mort.





L'ENFER DE HENRI-GEORGES CLOUZOT, 2009, 102MIN

Dans une des séquences du film, je souhaitais matérialiser les non-dits, les jugements et l'angoisse qui hantent le personnage en deuil. Pour ce faire, j'ai imaginé une tournette verticale permettant la rotation d'une structure sur laquelle reposaient des visages en plâtre. En fonctionnement, ce système amplifie l'angoisse jusqu'à son paroxysme. Cette structure a également été conçue pour reproduire en lumière l'effet de *« L'Enfer »* de Henri-Georges Clouzot sur le visage de Romy Schneider. La caméra est placée au centre du cercle, et des lumières sont fixées à différents endroits du cercle en rotation.

Le système crée une illusion optique, comme si la tête de la comédienne se métamorphosait. Dans le contexte de ce film, cela engendre une ambiguïté narrative : *ces visages existent-ils réellement dans le tombeau, comme une représentation matérielle des morts, ou sont-ils les voix des vivants qui s'entremêlent dans l'esprit du personnage perturbé ?*

Stills de *« Tombe la nuit »*

C. LE DÉCOR COMME TRANSFIGURATION DE L' INVISIBLE

Pour donner un autre exemple, je trouve intéressant le parti pris des décors dans le film *« Shame»* de Steve McQueen. Le décor est vide, brut, impersonnel, et froid, illustrant une souffrance sous-jacente, que le personnage principal, Brandon, tente de masquer par le biais de sa sexualité.

Quel est le message derrière ce film et ces décors ? Que se cache-t-il derrière l'homme qui collectionne les conquêtes ? Celui-ci ne tente-t-il pas de pallier un sentiment de profonde solitude, un trouble de l'attachement ou l'incapacité de s'aimer lui-même ? N'est-il pas en quête éternelle de lui-même ?

Les décors matérialisent le sentiment violent d'un vide affectif, d'une vie impersonnelle et brutale. Les décors sont épurés, minimalistes, luxueux et révèlent à la fois luxure et profonde solitude. L'appartement devient ainsi un microcosme de son état mental. Les décors participent à l'atmosphère oppressante d'isolement social, où Brandon est constamment entouré de gens mais se sent toujours seul.

Ainsi, c'est un décor qui met à nu le véritable mal-être d'un personnage, incarné ici par Michael Fassbender. Le réalisateur met en lumière les conséquences dévastatrices de l'incapacité à se connecter véritablement avec les autres et à trouver un sens dans les relations humaines.

***SHAME* DE STEVE MCQUEEN**
2011, 96MIN

CHEF DÉCORATEUR : JUDY BECKER

« Un New York des nouveaux quartiers, des bureaux transparents, ouverts sur le ciel et les bâtiments de Manhattan, des tables de réunion luisantes, des toilettes translucides où Brandon prend son plaisir solitaire, rapide, entre une chose et l'autre, des bars de luxe où il séduit par une drague crue, sans conversation et sans flirt. Brandon fornique en plein air près de poubelles, la nuit, ou dans son appartement, dans une chambre neutre comme à l'hôtel : tout est anonyme comme un salon d'aéroport international. Qui n'a pas intégré dans sa mémoire la complicité entre le dépouillement de la mise en scène et l'angoisse existentielle chez Antonioni ou Chris Marker ? Ici, l'on voit Brandon après le suicide de sa sœur Sissy dont la présence encombrante, lorsqu'il l'accueillit malgré lui, lui interdit ses habitudes sexuelles : le visage défiguré par les sanglots, il s'affaisse sur le pavé de Manhattan – une zone obscure, humide, plate, livide, dépouillée comme une jetée grise et horizontale, lavée par la souffrance.»

https://www.cairn.info/revue-critique-2012-3-page-283.htm

JEFF WALL
1946- 77 ANS

After « *Invisible Man* » by Ralph Ellison, the Prologue,
1999 – 2000, Transparency in lightbox, 174 x 250.5 cm.

« Dans After « *Invisible Man* » by Ralph Ellison, the Prologue (1999–2000), la mélancolie portée par l'homme assis dos à l'objectif n'est pas le seul fruit de l'imaginaire du photographe, mais avant tout celui de l'écrivain Ralph Ellison et son roman « *Homme invisible, pour qui chantes-tu* » ? Ce roman raconte l'histoire d'un homme noir américain sans identité, vivant en secret dans le sous-sol d'un immeuble, éclairé d'un plafond de 1369 ampoules branchées illégalement aux compteurs électriques du bâtiment.

Une image qui, derrière l'illustration désolante d'une certaine misère sociale, cède aussi la place à la magie et à la fantaisie : entre la vaisselle sale, les piles de livres et le linge suspendu, le chaos anxiogène du décor s'enchante sous la lumière presque magique de cette myriade d'ampoules qui installent une atmosphère presque réconfortante. Bibliophile et écrivain lui-même, le Canadien a pris beaucoup de plaisir à reconstituer la scène telle qu'il se l'était représentée à sa lecture : "Le processus de création de cette chambre, avec son sol biscornu, sa palette de couleurs, et le flux turbulent du motif des ampoules était une entreprise sculpturale qui, à son tour, s'est apparentée à la création d'un traitement pictural très stimulant .»

https://www.numero.com/fr/art/jeff-wall-photographie-fondation-beyeler-exposition

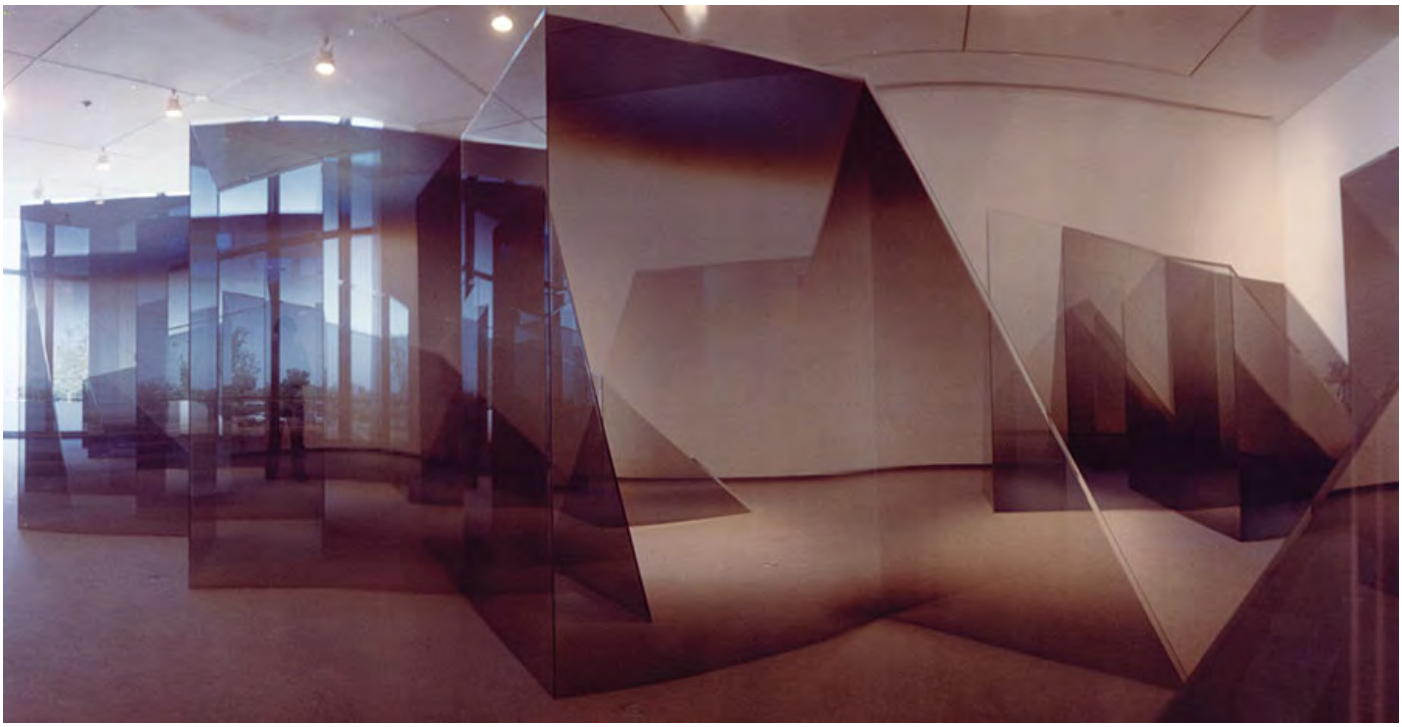
2 L'OBJET COMME MIROIR D'UN TRAUMATISME RÉMANENT

A. L'OBJET-MATÉRIAU

L'objet-matériau explore la relation entre les objets et leur nature matérielle dans le contexte de la métaphysique et de la philosophie de l'esprit. Cela soulève des questions sur ce qui constitue réellement les objets physiques et comment ils interagissent avec d'autres entités dans le monde.

LARRY BELL
NÉ EN 1939

Une des caractéristiques les plus distinctives du travail de Larry Bell est son utilisation de matériaux transparents, en particulier le verre et les plaques de verre recouvertes de divers revêtements métalliques. Ces matériaux lui permettent de jouer avec la lumière, la réflexion et la transparence, créant des œuvres qui semblent changer en fonction de l'angle de vue et de l'éclairage ambiant. C'est aussi une étude des espaces ambigus créés par les formes solides et les effets de lumière.



The Iceberg and its Shadow, 1974

ENEMY DE DENIS VILLENEUVE
2013, 90MIN

CHEF DÉCORATEUR: PATRICE VERMETTE

***« Enemy »* de Denis Villeneuve suit Adam Bell, un professeur d'université qui découvre son double parfait, Anthony Claire, un acteur de films, en regardant un film. Intrigué, Adam cherche à rencontrer Anthony, ce qui mène à une série de rencontres tendues et à des échanges d'identités. Le film explore les répercussions de cette découverte sur leurs vies respectives, culminant en une fin ambiguë.**

J'ai la sensation que Denis Villeneuve tente de nous mettre face à un choix de points de vue, chacun explorant des psychoses et des traumatismes distincts à travers les différents personnages.

Le premier point de vue est celui de l'homme célibataire accablé par sa mère, un individu solitaire travaillant dans l'éducation, fasciné par des figures tyranniques en raison de son incapacité à prendre le contrôle de sa propre vie, subissant l'influence dominante de sa mère.
Le deuxième se place dans la perspective de l'homme marié sur le point de devenir père. On observe la crainte de la paternité et la sensation d'entrave dans une vie familiale, avec la difficulté d'exprimer ses instincts d'homme célibataire.
Le troisième regard se tourne ensuite vers la femme célibataire, l'amante, incarnée par Mélanie Laurent, utilisée comme objet d'un désir sexuel.
Et enfin, on aborde la perspective de la femme enceinte sur le point de devenir mère, craignant que son mari ne mène une double vie, ce qui renforce ses angoisses quant à la maternité et à la fidélité conjugale.

Alors dans quel personnage plaçons-nous notre interprétation en tant que spectateurs et spectatrices, et de combien de peurs et de traumatismes traite le film réellement ? Et que révèlent les décors à l'image sur l'histoire, quels indices apportent-ils dans la compréhension narrative ?

Je remarque que le choix des décors renvoient aux thèmes de l'illusion, du mystère et de la dualité présents tout le long du film et qui m'ont apporté des clés de compréhension en parralèle de la narration.

Les bâtiments dotés de grandes baies vitrées créent une atmosphère illusoire, où tout semble clair et limpide, mais où en réalité le mystère et le suspens persistent. La vitre suggère une vision directe et transparente, alors qu'elle alimente par ses reflets, un jeu constant de cache-cache identitaire. La vitre permet la fusion des différents espace-temps, réunissant ainsi les perspectives et les profondeurs de champ, dans un même espace-temps confondu et applati.

La lumière, essentiellement naturelle, évoque une menace provenant de l'extérieur plutôt qu'intérieure. Les intérieurs sombres et peu éclairés semblent refléter un déni des personnages envers leurs propres peurs et conflits internes. Ce contraste entre la lumière extérieure et l'obscurité intérieure renforce l'idée d'un dédoublement, où les personnages semblent résignés à laisser les autres choisir pour eux-mêmes ce qu'ils désirent réellement.

Les prises de vue en plongée accentuent cette distorsion de la réalité, créant une sensation de vertige et une perspective de vie altérée. Ces angles de caméra accentuent le sentiment de déséquilibre et d'instabilité des personnages, soulignant ainsi leur lutte avec leur propre identité et leurs démons intérieurs.

Enfin, la dualité des matériaux, tels que le verre utilisé dans les grandes baies vitrées et les éléments réfléchissants, comme la table de la salle à manger, renforce l'idée de la dualité des personnages et des thèmes explorés dans le film.

Aussi, j'observe le symbole de l'araignée de Louise Bourgeois qui est omniprésent, agissant comme un fil conducteur métaphorique qui relie les différents points de vue entre eux.

L'araignée, représentée comme une figure dominante sur la ville de Toronto, incarne la puissance et la menace, tout en symbolisant également la fragilité et la peur. Lorsque la stripteaseuse est sur le point d'écraser l'araignée au début du film, cette scène évoque un conflit entre la volonté de maîtrise et la vulnérabilité face aux forces extérieures.

À la fin du film, la transformation de la femme en une araignée géante reflète les angoisses et les tensions internes des personnages, ainsi que leurs luttes contre des influences oppressantes, telles que les relations maternelles étouffantes ou les attentes sociales contraignantes.

Cette représentation symbolique de l'araignée renforce le thème du dédoublement et de la dualité, soulignant les conflits intérieurs et les tourments psychologiques des personnages. Elle illustre également la complexité des relations humaines, où la peur et le désir de contrôle s'entremêlent avec la nécessité de faire face à l'incertitude et à la vulnérabilité de l'existence.

La métaphore de l'araignée tout le long du film est-elle la matérialisation du traumatisme en lui-même ?

Maman, 1999, Bronze

LOUISE BOURGEOIS
1911-2010

NIKI DE SAINT PHALLE
1930-2002

La promenade du dimanche, polyester peint, 1989

La scène de la banale promenade du dimanche de Niki de Saint-Phalle offre une image saisissante : des parents en apparence inoffensifs promènent leur enfant, qui évoque une grosse araignée noire, à la fois dangereuse et soumise, captive mais aimée d'une manière singulière. Cette vision, à la fois grotesque et terrifiante, reflète la perception de Louise Bourgeois de la famille comme un environnement mortifère dominé par un père haï et une mère soumise. Pour Niki de Saint-Phalle, l'araignée symbolise la douleur de l'enfant abusé, mais fièrement exposé.

B. L'OBJET D'ART

L'objet d'art est une création artistique qui englobe une variété de formes, de styles et de médiums, conçue pour susciter une expérience esthétique ou expressive chez les spectateurs. C'est une manifestation importante de la créativité et de la capacité à communiquer des idées et des émotions à travers des formes symboliques et visuelles.

L'AMANT DOUBLE DE FRANÇOIS OZON
2017, 107MIN

« Je cherchais une rigueur, une froideur, un contraste qui mettrait en valeur les corps et la chair.
J'ai privilégié les matériaux minéraux, la pierre, le marbre, les lignes tendues.

Concernant l'exposition d'art contemporain dans laquelle Chloé, gardienne, déambule, c'était pour nous un décor très important, miroir de ce qui se passe dans son imaginaire et dans son corps. Il fallait créer une évolution, une atmosphère très particulière. J'ai tout de suite pensé au travail de l'artiste Eric Chabrely. Beaucoup de ses pièces m'inspiraient, une grande élégance, de la sensualité, de la sexualité.

J'ai immédiatement montré ce travail à François, le point de départ de l'exposition à commencé là. Puis j'ai ajouté et inventé d'autres pièces au fur et à mesure. »

CHEFFE DÉCORATRICE : SYLVIE OLIVÉ

VERTIGO DE ALFRED HITCHCOCK
1958, 200MIN

Alfred Hitchcock's *« Vertigo »* est un chef-d'œuvre du thriller psychologique qui explore les thèmes de l'obsession, de l'identité et de la mémoire.

Dans le film, le tableau agit comme un catalyseur, réveillant des souvenirs dormants. Le portrait devient un lien tangible avec un passé qui hante Scottie, évoquant des thèmes de perte et de désir.

À travers l'art de la peinture, Hitchcock suggère que le passé n'est pas seulement un souvenir lointain mais une présence palpable qui peut ressurgir de manière inattendue, laissant des empreintes émotionnelles sur le présent. Le tableau dans le musée est alors une image statique mais devient aussi une force dynamique qui propulse le récit en avant, conduisant finalement Scottie dans un voyage obsédant de découverte de soi et de dévoilement émotionnel dans les couloirs de sa propre psyché.

CHEF DÉCORATEUR: HAL PEREIRA

TOMBE LA NUIT, TFE 2024

Dans *« Tombe la nuit »*, j'ai revisité la fresque corse *« Castirla »* en reprenant les codes anciens de cette peinture, tout en recréant ma propre composition pour servir la narration du film.

Référence de la fresque corse *« Castirla »*

Peinture en cours de l'abside pour le film

TOMBE LA NUIT, TFE 2024

On entend le crépitement des bougies dans le noir. Puis, on découvre, par la vibration des flammes, les fragments d'une fresque peinte dans une abside. Au centre, on devine la silhouette fantomatique qui met le personnage face au sujet de son trauma : le corps de sa sœur jumelle en chute libre dans le vide. Puis on remarque les protagonistes de la soirée en train de fumer, de boire, derrière des garde-corps, et tous assistent à la scène de l'accident. Ces éléments anachroniques brisent l'illusion d'une époque ancienne et replacent l'histoire dans le contexte contemporain. De chaque côté, il y a, d'une part, les jumelles bébés dans les bras de leurs parents, et d'autre part, les jumelles adolescentes en train de jouer de la musique dans un appartement.

Cette construction à l'image rappelle la forme de la boîte crânienne, et apparaît ici comme la métaphore visuelle de la mémoire du personnage principal. L'action est la découverte de ses souvenirs oubliés suite au choc du décès de sa sœur, qui lui a provoqué une amnésie traumatique.

Photographie du tournage du film *« Tombe la nuit »* par Tina Teyssedre

La peinture devient ainsi une réminiscence de ses souvenirs, et va permettre au personnage de se reconnecter à sa mémoire, pour ainsi l'aider progressivement à surmonter sa douleur par la reviviscence de son passé.

Stills du film, Chef opérateur: Étienne Mommessin

À la fin du film, on aperçoit au loin la comédienne se rapprocher de la colonne. Arrivée à la même distance que la moulure, la jumelle s'avance et vient épouser la contre-forme de la structure avec sa tête.

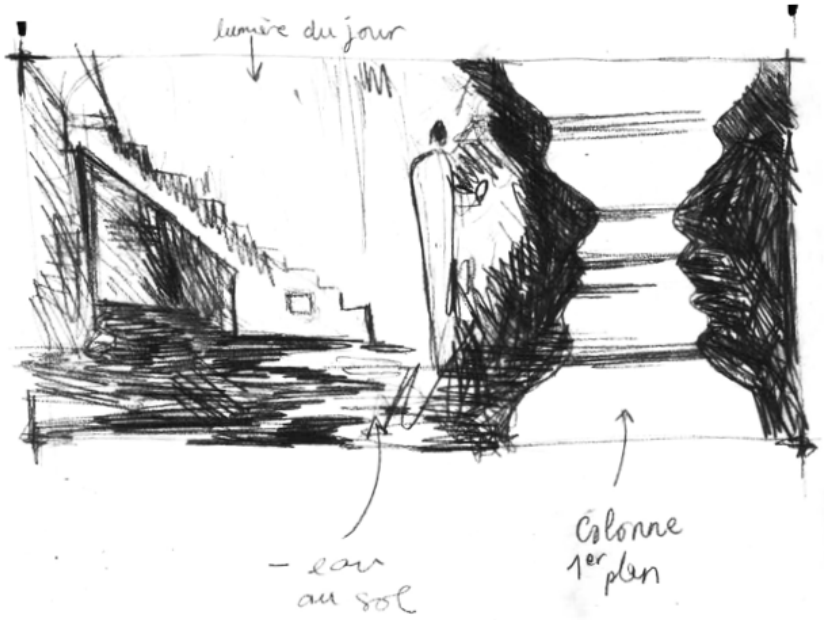
Une illusion d'optique s'opère entre le corps, l'objet et l'espace à l'image.

Qu'y a-t-il à percevoir ? Quel lien intangible reste-t-il entre les vivants et les morts?

La moulure de la colonne est en réalité la contre-forme du visage de profil de la comédienne.
Et c'est par un jeu de lumière, de positif et de négatif, que l'on arrive à comprendre l'enjeu de cette image. Le positif de l'obscurité, où le noir devient plein, et c'est le vide qui devient sujet. On aperçoit alors un face à face dans l'obsurité. C'est le dialogue entre le chant de la comédienne et l'écho d'une absence qui résonne dans le temps.

C'est le rapport entre le visible et l' invisible dans l'espace. La comédienne et l'Autre disparue, comme si les jumelles se reconnectaient à nouveau, dans une nouvelle dimension intangible.

CROQUIS DE RECHERCHES



JEU D'OMBRE SUR LES ÉLÉMENTS DU DÉCOR QUI MET EN LUMIÈRE DES VISAGES INVISIBLES

RELATION ENTRE LE PLEIN ET LE VIDE

LE POSITIF ET LE NÉGATIF

LECTURE DE L'IMAGE PLUSIEURS TEMPS PLUSIEURS STRATES DE COMPRÉHENSION

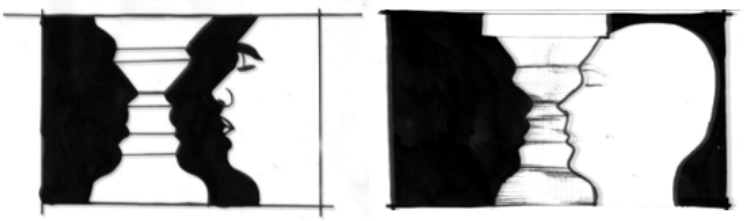
UNE PREMIÈRE LECTURE PHYSIQUE, QUELQU'UN DESCEND LES ESCALIERS ET AU PREMIER PLAN, UNE COLONNE FAIT VOLET.

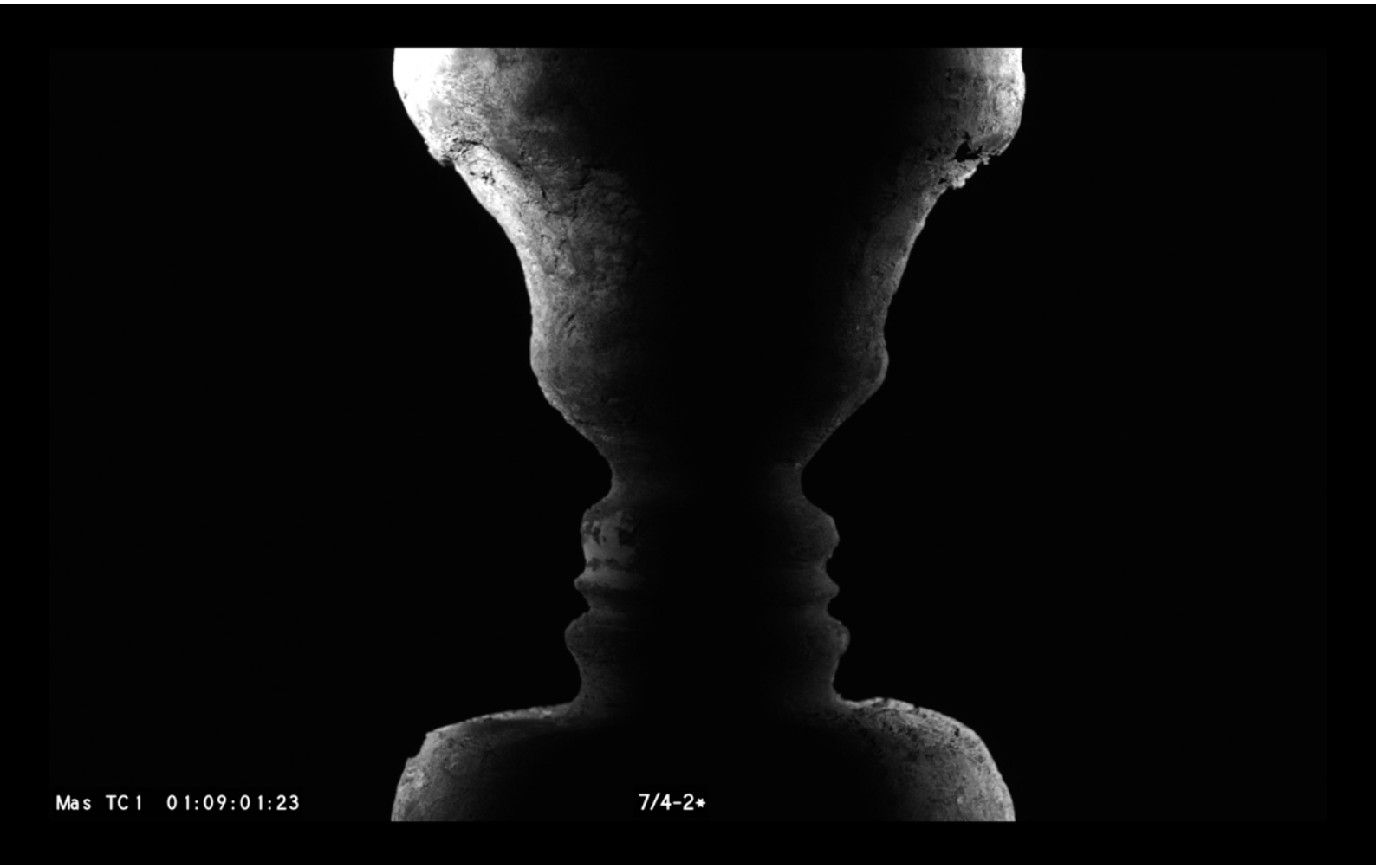
A DROITE DE L'IMAGE, DE CHAQUE CÔTÉ DE LA COLONNE SE RÉVÈLE UN FACE À FACE IMMATÉRIEL DE VISAGES PAR LA PÉNOMBRE.

A GAUCHE DE L'IMAGE, LA MISE EN SCÈNE ET L'ACTION SE DÉROULE À L'INTÉRIEUR DE LA TÊTE D'UN PERSONNAGE, QUI EST EN FACE À FACE AVEC LUI-MÊME. ESPACE MENTAL, DIALOGUE INVISIBLE AVEC SA JUMELLE ?

DUALITÉ, DIALOGUE DANS L'ESPACE, LA LUMIÈRE ET L'ABÎME.

PRÉSENCE INVISIBLE, IMPALPABLE
MAIS QUI EST PRÉSENTE À L'IMAGE GRÂCE
AU DÉCOR, AU CADRE, À L'ÉCLAIRAGE

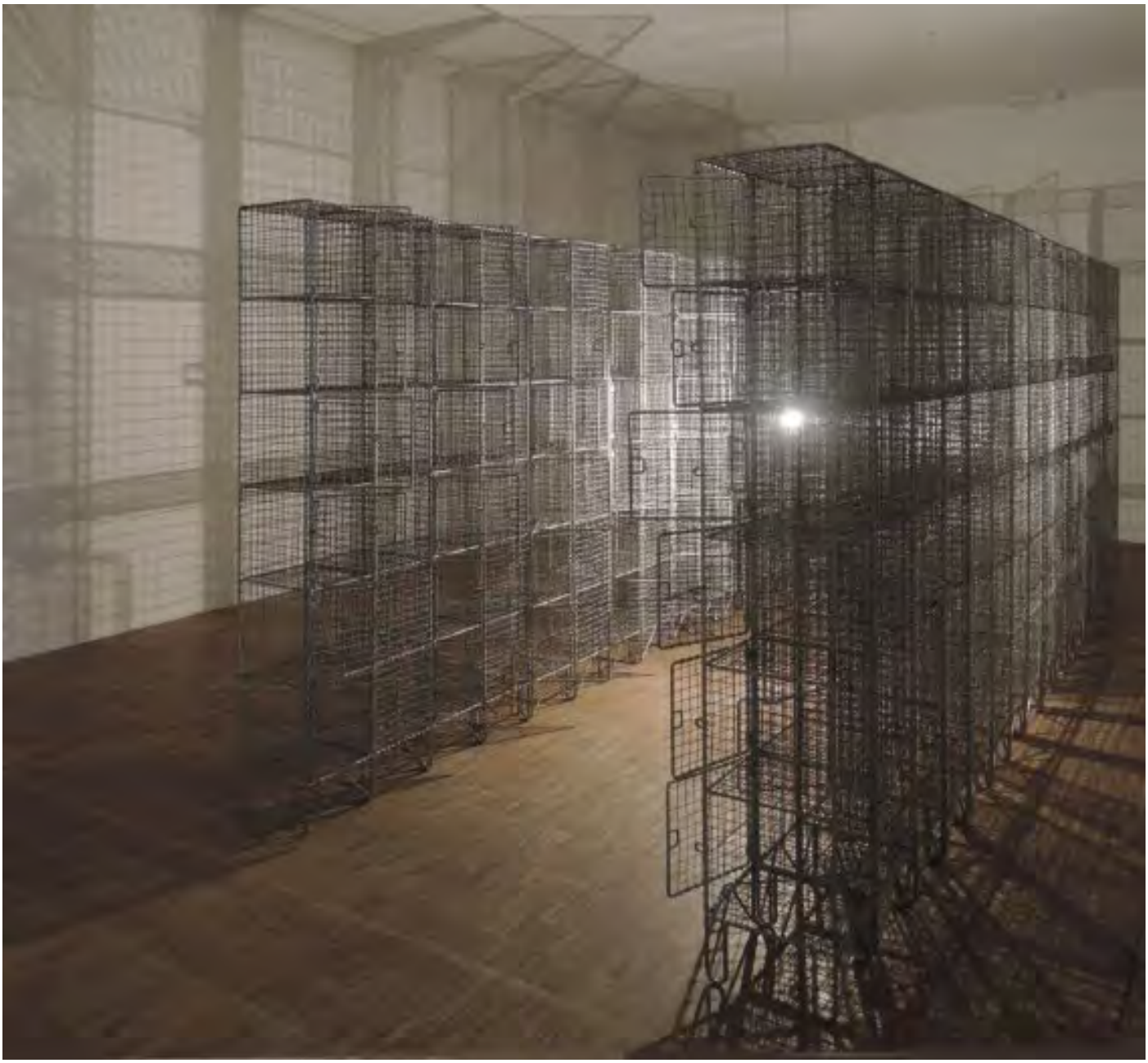



Mas TC1 01:09:01:23
7/4-2*

C. L'OBJET-SOUVENIR

Les objets-souvenirs sont des artefacts matériaux qui servent à conserver et à revivre des souvenirs personnels ou collectifs importants. Ils ont un pouvoir évocateur et émotionnel qui peut enrichir notre connexion avec le passé et notre appréciation des expériences vécues.

MONA HATOUM
NÉE EN 1952



« *Light Sentence (1992)* Le titre se traduit par *«Légère Peine (de prison) ».* L'installation est faite d'un empilement de boxes grillagées carrés avec des portes, le tout formant un enclos. Au centre, une ampoule monte et descend dans un mouvement continu, créant un jue d'ombres sur les murs. Dans les grandes installations, j'ai eu recours à des grilles, à la géométrie du cube, ainsi qu'à la sérialité et à la répétition, comme autant de dispositifs formels minimalistes. Mais quand le cube se transforme en une cage et que la grille devient une barrière, ils cessent d'être abstraits : ils font référence au confinement, au contrôle, et, finalement, à l'architecture de la prison. Comme d'autres installations Light Sentence est performative et utilise la lumière, les ombres et le mouvement afin de déstabiliser l'espace »

BLEU DE KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI
1993, 100MIN

CHEF DÉCORATEUR: CLAUDE LENOIR

***« Bleu »* est le premier film de la trilogie «Trois couleurs» réalisée par Krzysztof Kieślowski. Sorti en 1993, le film met en scène Julie, interprétée par Juliette Binoche, qui tente de se reconstruire émotionnellement après la perte tragique de son mari et de sa fille dans un accident de voiture. Cette femme déterminée décide de rompre tout lien avec son passé douloureux en vendant sa maison et en coupant ses relations avec ses proches. Cependant, elle se retrouve malgré elle confrontée aux souvenirs et aux liens qui persistent.**

L'héroïne va conserver un unique objet de sa vie passé. C'est le seul élément matériel qui renvoie le personnage à sa vulnérabilité face à la souffrance qu'elle essaie de dissiper par tous les moyens qu'elle met en oeuvre.

C'est un objet de transition. Il marque le passage de Julie d'une vie marquée par la perte à une tentative de renaissance. Après la tragédie, Julie décide de vendre tous ses biens, y compris le lustre, dans l'espoir de tourner la page sur son passé douloureux. Mais lorsqu'elle découvre le lustre dans un dépôt de vente aux enchères, c'est comme si son passé la rattrapait, l'obligeant à renouer avec ce qu'elle avait tenté d'oublier. Elle fait un geste de réappropriation de son histoire, acceptant les souvenirs douloureux associés à celui-ci comme faisant partie intégrante de son identité.

L'objet représente la mémoire de Julie, une mémoire façonnée par les joies et les peines de sa vie antérieure. Chaque perle est comme un fragment de son histoire, portant en lui les souvenirs heureux de sa famille, mais aussi les blessures irréversibles laissées par la tragédie de leur disparition.
Ainsi, le lustre devient un miroir émotionnel, reflétant l'ambivalence des souvenirs qui fourmillent dans l'esprit de Julie. C'est dans ce moment de confrontation que le lustre de perle révèle toute sa puissance symbolique. Il devient le symbole de la rédemption de Julie, de sa volonté de se réconcilier avec son passé et de trouver un sens à sa souffrance.

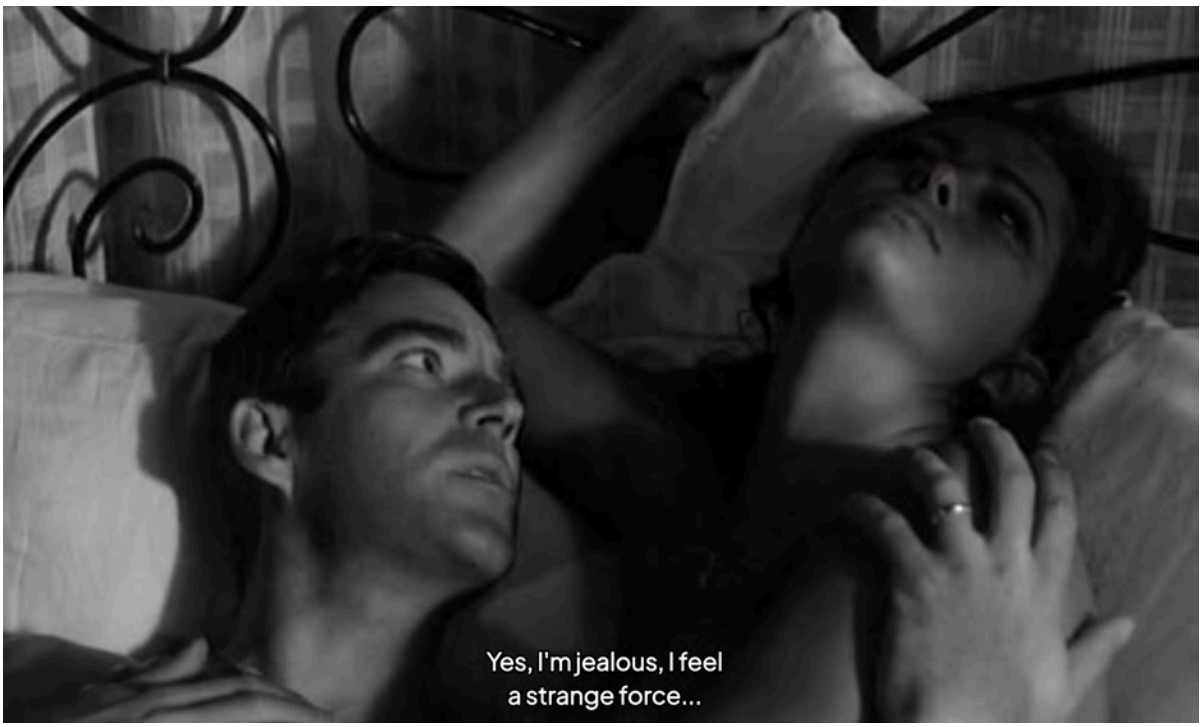
Tout le long du film, le lustre agit comme une réminiscence de la douleur par un jeu de réfléxion de la lumière au travers des perles. Même lorsque l'objet n'est pas à l'écran, sa lumière rémane, imprégnant subtilement l'image toute entière, et transformant l'atmosphère du film subitement. Les moments où Julie se remémore son passé ou lorsqu'elle est confrontée à ses émotions les plus profondes sont accompagnés de cette lueur bleue, évoquant indirectement la présence du lustre et de ses perles lumineuses. C'est ainsi que la lumière du lustre transcende sa simple fonction d'éclairage pour devenir une métaphore visuelle des souvenirs et des émotions qui habitent Julie. Elle agit comme un fil conducteur, reliant les différentes séquences du film et soulignant l'importance persistante de l'objet dans la vie intérieure du personnage.

En créant cette réminiscence de la lumière du lustre même en son absence physique, Kieślowski renforce le lien émotionnel entre Julie, le spectateur et l'objet lui-même. Cette lumière fantomatique devient ainsi un élément narratif puissant, enrichissant la profondeur émotionnelle du film. Ainsi, le réalisateur nous offre une méditation profonde sur la nature de la mémoire et du deuil, ainsi que sur le pouvoir de la rédemption. C'est un objet chargé d'émotions, dont la simple présence suffit à évoquer toute la richesse et la complexité d'une expérience traumatique dans une vie.

SANDRA DE LUCHINO VISCONTI
1965, 105MIN

Le film *« Sandra »* de Luchino Visconti explore des thèmes complexes liés aux traumatismes familiaux. Sandra, interprétée par Claudia Cardinale, est confrontée à des souvenirs douloureux de son passé. La relation avec son frère Gianni, interprété par Jean Sorel, a laissé des cicatrices émotionnelles chez Sandra, et une partie de l'intrigue du film consiste à examiner comment elle gère ce traumatisme.

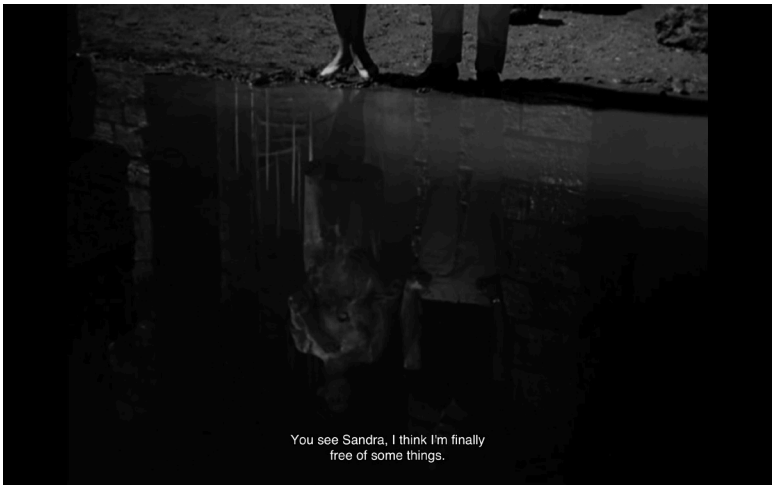
Dans une scène au milieu du film, qui se déroule dans une chambre, le mari de Sandra lui dit qu'il souhaite l'emmener loin de sa maison familiale, parce qu'il sent une force étrange qui essaie de les séparer. On remarque la tête de lit en fer forgé, avec des motifs en spirales, qui se dresse derrière eux comme une menace. Cela peut évoquer le symbole de l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue, comme un éternel retour à une situation initiale.



Lorsqu'au petit matin, Sandra entame la descente d'un haut escalier de fer en colimaçon, nous entrons progressivement dans les profondeurs de l'inconscient. Elle pénètre dans une citerne aqueuse avec de grands piliers en brique, bâtissant ainsi une atmosphère oppressante et claustrophobique.

Sandra cherche son frère au milieu d'une immense flaque d'eau au sol, dans laquelle se reflète l'action, et qui nous emmène petit à petit dans la dimension cachée des émotions refoulées et des secrets familiaux qui vont refaire surface.

Lorsque Gianni se tient aux côtés de Sandra, prêt à exprimer concrètement son amour incestueux pour elle, la caméra se dirige résolument vers la flaque d'eau elle-même, plongeant ainsi l'action dans une réalité inversée. Il n'y a plus de déni possible, et nous sommes immédiatement plongés dans le miroir d'un conflit intérieur, celui de Sandra confrontée à la réalité de son trauma. Elle tente de fuir, en s'empressant de remonter les escaliers renversés, comme si elle espérait remonter le temps, pour fuir la spirale infernale d'un passé qui la rattrape inexorablement, duquel elle ne pourra s' échapper.



CHEF DÉCORATEUR: MARIO GARBUGLIA

Dans *« TOMBE LA NUIT »*, j'ai repris cette idée de tête de lit en fer forgé que je trouvais sublime dans *« Sandra »* de Visconti. Le fer forgé est un matériau résistant, et détone avec l'idée du lit comme un cocon protecteur. Je cherchais un contraste visuel entre le drap immaculé, transparent et soyeux, et le matériaux froid, rigide et sombre du métal.

Dans cette séquence, là où la tête de lit pourrait évoquer une forme de protection du corps endormi, elle est en réalité l'objet de ses tourments. J'ai substitué la tête de lit par un garde-corps haussmanien, symbolisant ainsi le traumatisme rémanent de la chute de sa soeur jumelle par la fenêtre, dont le corps n'a pas été retenu par cet élément justement censé retenir un corps. Cet objet est la matérialisation de sa véritable source d'angoisse qui la hante jusque dans son sommeil et qui réveille en elle ses pires cauchemars.

Combien de temps pourrai-je être un mur, protégeant du vent ?
Combien de temps pourrai-je atténuer le soleil de l'ombre de ma main,
Intercepter les foudres bleues d'une lune froide?
Les voix de la solitude, les voix de la douleur
Cognent à mon dos inlassablement.

Trois femmes, Sylvia Plath.

Stills de mon film de fin d'étude *« Tombe la nuit »*

FRANCESCA WOODMAN
1958- 1981

« Les choses du réel ne me font pas peur, seulement celles qui sont au fond de moi. »

Francesca Woodman, Self-deceit #1,
Rome, Italie, 1978

https://www.espritsnomades.net/arts-plastiques/francesca-woodman-la-photographie-comme-actes-de-disparition/

***TOMBE LA NUIT*, TFE 2024**

En m'inspirant de la flaque d'eau dans la citerne du film *« Sandra »* de Luchino Visconti et du miroir de Francesca Woodman, j'ai fusionné ces deux éléments en une porte d'entrée vers un monde parallèle, un monde intérieur, celui du traumatisme.

J'ai filmé une action à travers un miroir en lévitation, symbolisant une entrée dans l'inconscient.

Le reflet indique la présence d'un corps quelque part, et le miroir raconte une réalité parallèle tout en suggérant un double existant. Cela représente un espace mental incarnant la souffrance, un voyage introspectif, l'exploration de ses tourments, pour surmonter sa douleur intérieure.

Le personnage de la jumelle endeuillée descend dans un tombeau, une crypte où résident ses souvenirs oubliés, ses peurs et ses angoisses provoquées par la chute violente de sa sœur.

L'architecture haussmannienne à l'étage rappelle la cage d'escalier parisienne de l'immeuble de l'accident. L'escalier qu'il a fallu descendre en courant le soir de l'accident avant de découvrir le corps mort de sa soeur en bas sur le trottoir. Corniches, cimaises, tapis d'escalier, barre de seuil, porte d'entrée et une rambarde en fer forgé qui projette des ombres cauchemardesques sur le mur, tout en accompagnant le personnage dans sa descente aux enfers.

Plus elle s'approche du sous-terrain, plus la roche prend le dessus sur le souvenir parisien, symbolisant ainsi un enfermement graduel dans les ténèbres.

LES DIFFÉRENTS MATÉRIAUX DE RENDU DU DÉCOR

La sélection des matériaux dépend souvent de la tradition locale, des ressources disponibles dans la région et des préférences familiales. Les tombeaux corses, imprégnés de symbolisme culturel, sont souvent construits avec des matériaux qui reflètent à la fois la robustesse et la beauté, créant des sites funéraires qui s'intègrent harmonieusement dans le paysage corse.

MARBRE

Le marbre de la Restonica, en plus de sa valeur esthétique et de ses applications pratiques, incarne une part de l'histoire géologique et culturelle de la Corse. Son utilisation continue dans l'artisanat et la construction contemporains témoigne de son héritage durable. Le marbre offre des possibilités esthétiques intéressantes en raison de ses variations de couleurs et de ses propriétés sculpturales.

FERRONERIE

Des éléments en fer forgé, tels que des grilles, des croix ou des ornements, sont parfois intégrés aux tombes corses pour apporter des détails artistiques.

Réf: lit dans Sandra, Visconti

Réf: Mains pour toquer

PIERRE DE SCHISTE

Ce matériau présente une texture particulière et peut être façonné pour créer des éléments décoratifs et symboliques sur les tombes.

ENDUIT TRADITIONNEL

La chaux, qui protège la pierre tout en offrant une esthétique caractéristique.

BOIS

Utilisés dans la construction de certains éléments des tombeaux corses, tels que des croix ou des décorations. Cela peut ajouter une touche de chaleur et de tradition.

Réf: bois de chataîgner

GRANIT

Matériau fréquemment utilisé en raison de sa durabilité, de sa résistance aux intempéries et de sa disponibilité dans certaines régions de la Corse. Il peut être taillé pour créer des monuments funéraires solides et durables.

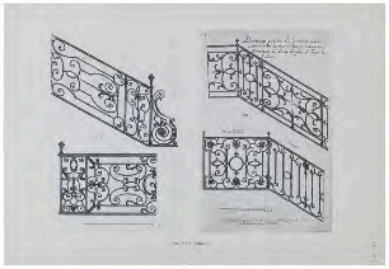
PIERRE LOCALE

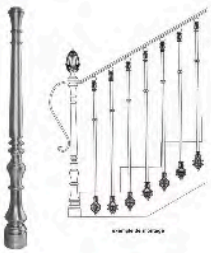
Un des matériaux dominants utilisés pour les tombeaux corses. La Corse est riche en ressources de pierre naturelle, et différents types de roches, tels que le granit, le schiste, le calcaire, sont utilisés en fonction de la disponibilité régionale.

ESCALIER

Renvoi à la cage d'escalier de l'immeuble lors du drame,

Suite au cri de Marie, Cécile et Victoire ont devalé les escaliers jusqu'en bas avant de n'apercevoir qu'une flaque de sang sur le bitume.





Mix tombeau + cage d'escalier d'un immeuble hausmmanien

Rampe d'escalier en fer forgé

Marche en pierre de schiste

carrelage brillant au sol (qui réfléchit la lumière)

Stills de mon film de fin d'étude *« Tombe la nuit »*

3 L'ENVIRONNEMENT NATUREL COMME PUISSANCE NARRATIVE

A. LES ÉLÉMENTS NATURELS

BILL VIOLA
NÉ EN 1951

Bill Viola, *« Martyrs (Earth, Air, Fire, Water) »* , 2014. Installation de 4 vidéos HD de 7 min chacune

« *Martyrs* : une œuvre qui réunit les grandes thématiques de Bill Viola.

La scène s'approche d'un tableau christique. Durant près de dix minutes et sans un bruit, chacun de ces quatre corps qui, tour à tour, s'étendent, se lèvent, se consument ou s'envolent, est respectivement chahuté par l'un des quatre éléments. Des tableaux vivants qui, s'ils dépeignent des situations de toute évidence douloureuses, contrecarrent les attentes du spectateur : ici, on endure la souffrance en silence en éprouvant les limites de son corps, jusqu'à embrasser son destin funeste. Une fois de plus, la magie de Bill Viola opère.

Mêlant la poésie au drame, Martyrs (Earth, Air, Fire, Water) s'inscrit parfaitement dans l'œuvre d'un homme obsédé par le passage de la vie à la mort, et l'état de transcendance. À l'image de nombre de ses vidéos, l'utilisation du ralenti permet d'accompagner ce moment de transition par une progression dramatique invitant à la contemplation et au recueillement, renforcés par le silence d'une image muette comme un tableau.

Outre l'élongation du temps, on retrouve ici un autre des éléments favoris de Bill Viola, l'eau, actrice principale de ses œuvres notoires : si dans The Messenger (1996) et Five Angels and the Millenium (2001), des hommes émergent peu à peu d'un bassin bleuté, c'est une vague qui déferle peu à peu sur un groupe d'individus dans la vidéo The Raft (2004), dans une scène dont la composition et puissance tragique ne sont pas sans rappeler le Radeau de la Méduse de Géricault. Mais c'est sans doute à l'œuvre Tristan's Ascension (2005) que Martyrs (Earth, Air, Fire, Water) paraît le plus faire référence : dans cette célèbre vidéo, un corps allongé, inerte, lévite de plus en plus haut pendant que des gouttes d'eau suivent son mouvement, telles une pluie inversée. L'eau accompagne ici l'élévation de l'esprit vers un nouveau monde, là où les quatre éléments de Martyrs causent la perte des personnages, auxquels la souffrance donnera supposément les clés du paradis. "La mort est une force de la nature et ces quatre éléments représentent la rage de leurs forces, commente Kira Perov. La passion la plus intense de la traversée de la mort, et la transcendance jusqu'à la lumière.**»**

***MANCHESTER BY THE SEA* DE KENNETH LONERGAN**
2016, 135MIN

CHEFFE DÉCORATRICE: RUTH DE JONG

Dans *« Manchester by the Sea »* de Kenneth Lonergan, l'appartement dans lequel Lee Chandler déménage après la mort tragique de ses enfants devient un symbole poignant de sa douleur et de son fardeau émotionnel. Le sous-sol sombre et confiné représente métaphoriquement le poids écrasant du chagrin qui l'envahit, un lieu où il se trouve piégé dans ses souvenirs douloureux.

Dans le film, la mer, comme état liquide, symbolise le flux constant des émotions et des événements de la vie. La neige, quant à elle, incarne l'état solide, figeant les sentiments dans un paysage gelé et immuable. Enfin, le feu pourrait être envisagé comme l'état gazeux, évoquant la passion ardente et destructrice qui consume tout sur son passage.

La présence incessante de la neige, que Lee ne cesse de déblayer devant sa fenêtre, ajoute une dimension supplémentaire à son tourment. Cette tâche répétitive devient une corvée comme punition, peut-être comme un acte de pénitence qu'il s'inflige à lui-même pour compenser son sentiment de culpabilité suite au feu dramatique qui a dévasté son foyer et sa vie. La neige, avec sa blancheur immaculée et son silence étouffant, reflète le froid et l'isolement émotionnel dans lequel Lee est plongé, une solitude qui semble aussi glaciale que les températures hivernales.

Aussi, le métier de Lee n'a sûrement pas été choisi au hasard. Il répare les fuites et les infiltrations, et cela prend une nouvelle dimension, reflétant son propre besoin de réparer les fissures et les brèches laissées par son passé tumultueux, même s'il semble incapable de réparer les dommages causés à son propre cœur.

Ici, le cycle de l'eau est une boucle qui se répète indéfiniment, il devient ainsi une métaphore puissante du cycle de la vie, avec ses hauts et ses bas, ses moments de fluidité et de gel, de chaleur et de froid.

Sur le tournage, la chef décoratrice Ruth De Jong s'est reposée sur l'expérience des véritables habitants de Cap-Ann, afin d'établir un portrait de Manchester-by-the-Sea aussi réaliste que possible. "Nous voulions vraiment que la ville soit un personnage à part entière", confiait-elle en 2016.

TOMBE LA NUIT, TFE 2024

Je voulais trouver un moyen de raconter la souffrance ressentie par mon personnage face à la perte de sa jumelle. Je me suis inspirée du principe de la douleur fantôme qui fait référence à la souffrance perçue dans une partie du corps qui a été amputée ou perdue. Cette sensation provient de la partie du corps qui n'existe plus physiquement. Le médecin place alors un miroir devant le membre restant, afin de donner l'illusion au patient que la partie manquante de son corps est encore là. Cette thérapie du miroir appaise ainsi la souffrance psychologique associée à la perte.

J'ai donc transposé le miroir par l'eau, source de vie ayant des pouvoir de guérison. Le personnage féminin est agenouillé devant une fontaine, et cherche à s'apaiser en retrouvant son double miroitant à la surface de l'eau. Dans cette illusion, elle peut à nouveau danser avec sa moitié, son double disparu, sa jumelle décédée. Mais lorsque la comédienne touche la surface de l'eau, comme pour se connecter réelement à l'Autre, le subterfuge se rompt, et le reflet disparaît subitement dans le mouvement de l'eau. C'est une prise de conscience brutale qui sort le personnage de son déni face à sa douleur. Cela plonge la comédienne dans une douleur psychologique atroce, face à la réalité brutale de la perte, et qui la résigne à se noyer dans la fontaine tant l'épreuve du deuil semble insurmontable.

Stills de mon film de fin d'étude *« Tombe la nuit »*

LES AMANTS DU PONT-NEUF DE LEOS CARAX
1991, 125MIN

CHEF DÉCORATEUR : MICHEL VANDESTIEN

***« Les Amants du Pont-Neuf »* de Leos Carax utilise de manière significative les éléments naturels, notamment le feu et la neige, pour symboliser la résilience des personnages principaux face à leurs traumatismes émotionnels.**

Le feu, omniprésent dans le film, représente la passion et l'énergie vitale. Il est utilisé pour évoquer la chaleur humaine et la vitalité intérieure des personnages, en dépit des difficultés qu'ils rencontrent. Par exemple, le personnage d'Alex, interprété par Juliette Binoche, est une artiste de rue qui jongle avec des torches enflammées. Ce numéro de jonglage incarne sa combativité et sa détermination à survivre malgré les obstacles. De plus, le feu peut également symboliser la destruction et la purification. Il reflète les émotions intenses et parfois destructrices que ressentent les personnages, mais aussi leur capacité à transcender leur douleur.

Quant à la neige, elle représente la pureté et la résilience. Dans le contexte du film, la neige qui recouvre le célèbre Pont-Neuf de Paris devient un symbole de renouveau et d'espoir. Malgré les conditions difficiles et le désespoir urbain qui entourent les personnages, la neige offre un contraste de beauté et de calme, suggérant la possibilité de trouver la paix intérieure et la rédemption.

Ainsi, les éléments naturels sont bien plus que de simples décors. Ils incarnent la résilience des personnages, leur capacité à trouver de la beauté et de la force même dans les moments les plus sombres.

« Pour le chef décorateur Michel Vandestien, ce « chantier » – où le faux devait réellement respirer, où Paris brillait à la campagne – avait fini par devenir un monde en soi : « C'est le reflet des personnages, expliquait-il au site Objectif Cinéma quelques années après la sortie du film. On ignorait que le vrai Pont-Neuf serait en réfection par la suite. Le nôtre est plus juste. Ce n'est plus un pont, mais un espace de jeu. Car il va à l'essentiel, ce que la réalité ne nous donne pas. » Face aux assauts répétés de la fiction, le réel n'y pouvait décidément rien. »

LA BELLE ET LA BÊTE DE JEAN COCTEAU, 1946, 96MIN

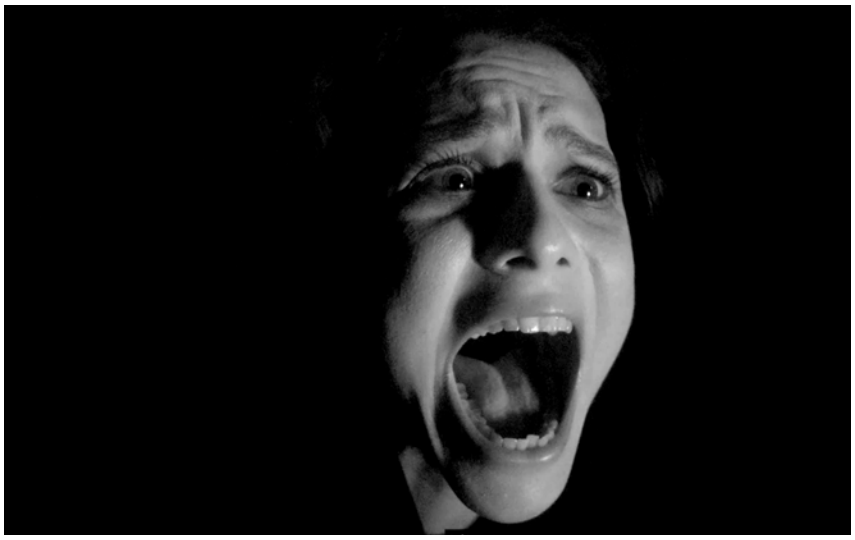
Je me suis inspiré des décors et de la course au ralenti pour mon film.

TOMBE LA NUIT, TFE 2024

Le tombeau est entièrement plongé dans le noir.
Le bruit de la mer envahit doucement l'espace.
Dans le clair-obscur, on contemple une statue à moitié nue près d'une fenêtre au premier plan.
Les voilages transparents flottent dans le vide au ralenti.
Comme un temps suspendu.
La statue disparait dans le noir.

On entend la brise, le souffle du vent de plus en plus violent.
On entend l'orage au loin.
On aperçoit progressivement une femme courir vers la caméra au ralenti.
D'un éclair, la lumière pénètre dans l'espace, et on distingue deux fenêtres ouvertes au premier plan.
Les voilages transparents flottent dans le vide.
On entend la pluie. Le tonnerre retentit.

Le visage de la femme se décompose, ses traits se crispent.
L'eau des vagues se fracassent contre un rocher.
En un cri de terreur, en ouvrant grand la bouche, sans que son cri ne retentisse,
Le personnage est tétanisé sur place près de la fenêtre au premier plan.



Stills de mon film de fin d'étude *« Tombe la nuit »*

B. LES CATASTROHES NATURELLES

Parfois, les cinéastes se concentrent sur la force brute des catastrophes naturelles, comme les séquelles de Tchernobyl, Hiroshima ou les scénarios apocalyptiques. Leur objectif est souvent de créer un spectacle visuel épique, mettant en scène la violence et la puissance inouïe des événements, plongeant ainsi les spectateurs dans la lutte des personnages pour survivre face à la perte, la peur et le désespoir.

Ce qui me passionne, c'est de voir comment ces chocs naturels laissent leur empreinte sur les populations bien après que la catastrophe elle-même se soit dissipée. J'explore avec intérêt la façon dont elles marquent la vie quotidienne et la psychologie des individus, ainsi que leur impact sur l'environnement. Petite, j'avais d'ailleurs filmé l'ouragan « Dean » de 2007 en Martinique, en commentant les dégâts visibles dans le jardin de mes grands-parents, dès le lendemain.

Aujourd' hui, je suis saisie par le travail photographique de Robert Polidori reconnu pour son exploration minutieuse des lieux marqués par des événements historiques ou des catastrophes naturelles.

Les murs criblés de balle, les peintures dégouilantes d'humidité, les fenêtres brisées, les couleurs ternies par la poussière, le plancher fissuré par la nature qui reprend ses droits, le pillage de leurs entrailles.

Son travail se distingue par sa capacité à capturer la rémanence des lieux à travers le temps, en révélant les traces du passé et les cicatrices laissées par l'histoire. À travers ses photographies, Polidori offre un regard fascinant sur la façon dont les lieux évoluent et portent les marques de leur histoire, qu'il s'agisse de bâtiments abandonnés, de villes dévastées par des conflits ou de sites transformés par des catastrophes naturelles.

En mettant en lumière la persistance des vestiges du passé dans le présent, Polidori nous invite à réfléchir sur la fragilité de l'histoire et sur la manière dont elle continue de façonner notre environnement contemporain.

Ces photographies révèlent une multiplicité de perspectives temporelles, où passé, présent et futur semblent se fondre dans un instant, offrant une base riche et évocatrice pour créer des décors cinématographiques qui transcendent les mots et amplifient l'émotion pure.

ROBERT POLIDORI
NÉ EN 1968

GUMMO DE HARMONY KORINE
1997, 95MIN

CHEF DÉCORATEUR: DAVE DOENBERG

Le film *« Gummo »* de Harmony Korine raconte la vie des habitants de Xenia, dans l'Ohio, qui furent traumatisés par une tornade qui frappa leur ville, événement inspiré de l'éruption de tornades du Super Outbreak d'avril 1974.

Cette catastrophe est plus métaphorique que littérale. Le réalisateur montre les conséquences désastreuses de la décadence sociale, de la pauvreté et de la marginalisation sur les habitants de cette ville, explorant des thèmes tels que l'isolement, la violence et la désillusion.

Un des premiers plans du film montre un chien mort accroché à une antenne de télévision, sur le toit d'une maison. Ce film peut être considéré comme explorant des aspects de la catastrophe sociale et psychologique plutôt que des catastrophes naturelles au sens strict.

Les décors sont souvent des lieux abandonnés, délabrés. On y trouve des maisons en ruines, des bâtiments décrépits et des espaces urbains dévastés. Les décors sont remplis d'objets hétéroclites, de déchets, de débris et de divers artefacts, créant un sentiment d'improvisation et de fragmentation. Ces environnements délabrés reflètent le déclin économique et social de la région, créant une atmosphère de désespoir et de désolation.

Les décors sombres et crasseux sont parfois interrompus par des éclats de couleurs vives ou des moments de beauté inattendue, créant ainsi une tension visuelle qui renforce le caractère déroutant du film. Cette esthétique appuie le ton discordant et anarchique du film.

C. L'ENVIRONNEMENT NATUREL, INTÉRIEUR DU RÉEL

Dans le même univers brut et sans concession, où la loi du plus fort règne dans les interactions humaines, telle une catastrophe naturelle à l'échelle humaine, le travail photographique de Nan Goldin résonne puissamment. Elle explore un monde où les règles établies par une société souvent rigide sont défiées, offrant ainsi un regard authentique sur une jeunesse en quête de liberté et d'authenticité.

A travers l'édition photographique *« The Ballad of Sexual Dependency »*, Nan Goldin capture les tumultes des relations amoureuses et les luttes intérieures qui les accompagnent. Elle ne juge pas, mais témoigne de la souffrance psychologique et de la violence physique bien souvent dissimulées dans l'intime.

Ses photographies sont des instantanés de vies, des fragments d'espaces chargés d'histoires. En les contemplant, on perçoit le décor cinématographique qui émane d'un habitat du réel, où les environnements deviennent aussi importants que les personnes qui les habitent. Ces décors, souvent marginaux et atypiques, deviennent des éléments clés de ses récits visuels, renforçant ainsi l'authenticité et la véracité de ses clichés.

Pour moi, l'œuvre de Nan Goldin est une célébration de la résilience, de la beauté dans l'adversité et de la quête infinie de liberté. Ses photographies inspirent une réflexion sur la condition humaine et me rappelle l'importance de cultiver ma sensibilité à travers les lieux du réel, ces lieux qui témoignent et abritent tant de vies et d'histoires encore méconnues.

NAN GOLDING
NÉE EN 1953 - 70 ANS

The Parents at a French restaurant Cambridge, 1985

Cookie at Tin Pan Alley, New York City, 1983

Kenny in his room, New York City, 1979

Photographies du tournage par Tina Teyssedre

CONCLUSION

À travers ce mémoire, j'ai exploré comment le cinéma représente le choc traumatique, en soulignant le rôle crucial du décor dans l'expression des thèmes de résilience et de rémanence. La question centrale a été : *comment traduire les tourments psychiques associés au choc traumatique à travers l'environnement dans un film?*

Dans mes problématiques et expériences de vie personnelles, où la rémanence et la résilience se rejoignent, je me focalise particulièrement sur le corps, le rythme, le mouvement et la matière, pour les lier à l'espace. Plusieurs thématiques liées entre elles reviennent dans mes projets, telles que le visible et l'invisible, la matérialité et l'immatérialité, le verbal et le non-verbal, le conscient et l'inconscient. J'analyse le rapport vertical et horizontal à l'espace, la circulation du corps dans l'espace, les matériaux et leurs symboliques, pour choisir et concevoir des décors qui font sens et témoignent d'une histoire singulière.

En tant que future cheffe décoratrice, je m'interroge constamment sur la nature, la fonction, les propriétés, l'histoire et l'état des lieux avant de proposer ou de concevoir un espace qui serve au mieux la narration. Le décor devient alors un outil fondamental pour matérialiser l'invisible, pour donner corps à l'indicible. Par exemple, dans le cas de la syllogomanie, où l'individu accumule toutes sortes d'objets pour combler un manque affectif, chaque objet amassé dans l'espace raconte une histoire de vide intérieur et de désespoir. En contraste, dans *Shame* de Steve McQueen, la sobriété du décor renforce le sentiment de solitude d'un personnage qui tente de masquer son mal-être par un comportement compulsif. Ici, l'absence d'objets devient aussi éloquente que leur présence, créant un vide oppressant qui résonne avec l'isolement intérieur du personnage.

Dans les films traitant de la perte de mémoire, comme *Vortex* de Gaspar Noé et *The Father* de Florian Zeller, le décor évolue avec l'état mental des personnages, devenant le révélateur physique d'un état psychologique invisible ou incontrôlable. Ces environnements mouvants matérialisent une souffrance cachée ou taboue, transformant des espaces familiers en labyrinthes de confusion et de désorientation. Le concept de décor évolutif s'avère poignant par l'impact narratif et émotionnel qu'il exerce sur le spectateur, mettant en lumière la tension entre le matériel, le lieu, et l'immatériel, l'état psychologique, à travers l'utilisation du plein et du vide. Chaque élément est minutieusement choisi pour évoquer subtilement les troubles de l'esprit humain, dans une quête artistique et introspective.

Je constate que le décor cinématographique a une double fonction. D'une part, il symbolise souvent la rémanence du traumatisme, montrant comment les lieux peuvent devenir des vecteurs de mémoire. Par exemple, dans *Sandra* de Luchino Visconti, les lieux imprégnés de passé témoignent de la douleur persistante des personnages, tandis que dans *Enemy* de Denis Villeneuve, les espaces transparents incarnent une crise identitaire profonde. J'ai étudié la puissance narrative d'un objet singulier dans un décor, qui peut revenir comme une obsession ou une réminiscence d'un traumatisme tout en incarnant une entité indépendante du passé, comme dans le film *Bleu* de Krzysztof Kieślowski, où un simple lustre de perle devient le symbole entier de la douleur et de la perte.

D'autre part, certains décors évoquent également la résilience, en offrant des espaces de reconstruction et de renouveau pour les personnages. J'ai observé deux approches narratives utilisant différents éléments naturels - l'eau, le feu, l'air, la terre - comme symboles. Dans *Les Amants du Pont-Neuf* de Leos Carax, ces éléments deviennent des ressources que les personnages maîtrisent pour affronter la souffrance, devenant ainsi acteurs de leur résilience. À l'inverse, dans *Manchester by the Sea* de Kenneth Lonergan, ces mêmes éléments peuvent représenter des forces supérieures incontrôlables, symbolisant la vulnérabilité des personnages face à des événements extérieurs. Cette dualité met en évidence la complexité du processus de guérison après un traumatisme et montre les traces irréversibles qu'il laisse dans le temps, comme le démontrent aussi bien le film *Gummo* d'Harmony Korine que les photographies de Robert Polidori, où les décors délabrés racontent des histoires de souffrance et de persévérance.

Chaque lieu revêt une portée symbolique, révélant ou définissant l'intériorité d'un personnage, de manière éphémère ou durable.
Le décor agit comme un miroir de l'intériorité des personnages, permettant aux spectateurs de percevoir visuellement et de manière immersive leurs états émotionnels.
Ainsi, le décor devient un acteur à part entière, portant en lui les traces des blessures et des espoirs des personnages.

Merci pour votre attention

« Un visage à la fin du jour
Un berceau dans les feuilles mortes du jour
Un bouquet de pluie nue
Tout soleil caché
Toute source des sources au fond de l'eau
Tout miroir des miroirs brisé
Un visage dans les balances du silence
Un caillou parmi d'autres cailloux
Pour les frondes des dernières lueurs du jour
Un visage semblable à tous les visages oubliés.»

Paul Eluard

SOURCES ET RÉFÉRENCES

FILMOGRAPHIE

***VORTEX*, Gaspard Noé, 2022,135MIN**
p. 32

***THE FATHER*, Florian Zeller, 2020, 97MIN**
p. 33

***L'ENFER* DE HENRI-GEORGES CLOUZOT, 2009, 102MIN**
p. 35

***SHAME*, Steve McQueen, 2011, 96MIN**
p. 36

***ENEMY*, Denis Villeneuve, 2013, 90MIN**
p. 42

***L'AMANT-DOUBLE*, François Ozon, 2017, 107MIN**
p. 47

***VERTIGO, Alfred Hitchcock*, 1958, 200MIN**
p. 48

***BLEU*, Krzysztof Kieślowski, 1993, 100MIN**
p. 56

***SANDRA*, Luchino Visconti, 1965, 105MIN**
p. 58

***MANCHESTER BY THE SEA*, Kenneth Lonergan, 2016, 135MIN**
p. 70

***LES AMANTS DU PONT-NEUF*, Leos Carax, 1991, 125MIN**
p. 74

***LA BELLE ET LA BÊTE*, Jean Cocteau, 1946, 96MIN**
p. 76

***GUMMO*, Harmony Korine, 1997, 95MIN**
p. 80

FILMOGRAPHIE PERSONNELLE

***ÉPIPHANIE*, Inès Guelfucci, 2021, 08MIN13**
p. 30

***TOMBE LA NUIT*, Inès Guelfucci, 2024, 12MIN**

ARTISTES, PHOTOGRAPHES, POÈTES

Tatiana TROUVÉ p. 8
Ryan MCGINLEY p. 12
Jenny SAVILLE p. 14-15
John BALDESSARI p. 16
Edmund KESTING p. 27
Gregory CREWDSON p. 28
Jeff WALL p. 38
Larry BELL p. 41
Louise BOURGEOIS p. 45
Niki DE SAINT PHALLE p. 45
Mona HATOUM p. 55
Francesca WOODMAN p. 62
Sylvia PLATH p. 63
Bill VIOLA p. 68
Robert POLIDORI p. 79
Nan GOLDING p. 83
Paul ELUARD p. 87

BIBLIOGRAPHIE

***MAYA DEREN, Écrits sur l'art et le cinéma*,** Paris expérimental, 2004
***LE DÉCOR DE CINÉMA*, Jean-Pierre BERTHOMÉ,** Cahiers du cinéma ,2003
***LE DÉCOR DE CINÉMA*, Françoise PUAUX,** Cahiers du cinéma, 2008
***LA PETITE GÉOGRAPHIE RÉINVENTÉE DE LEOS CARAX*,** Jérôme D'ESTAIS, 2021

PSYCHOLOGIE ET LITTÉRATURE

Carl Gustav JUNG, *« Psychologie de l'inconscient »*, 1912
Carl Gustav JUNG, *« Dialectique du moi et de l'inconscient »*, 1933
Gaston BACHELARD, *« La poétique de l'espace »*, 1957

PODCASTS

France culture « BACHELARD et la poétique de l'espace », Episode 1/4
France culture *« Conférences radiophoniques de Michel FOUCAULT »*, 7 et 21 décembre 1966
Edition audio *« Utopies et hétérotopies »*, INA -Mémoires vives, 2004
France culture *« De Lacan à Spielberg : ce que j'ai sous les yeux »* avec Clothilde LEGUIL
France inter/podcasts/ca-va-pas-la-tete/ Dis-moi-comment-tu-habites-je-te-dirai-qui-tu-es Psychogénéalogie, « *Les lieux de vies »* , Sophie DUVERNE
D'ouvrages en ouvrages, Maison de l'Architecture de Franche-Comté, « *La Poétique de l'espace »*, Gaston BACHELARD, 1957. Ou Séjour de l'inconscient.
France culture « Comment se fabriquent les souvenirs ? 3/4: *les souvenirs et l'inconscient: freud, Bergson, et Proust ».*

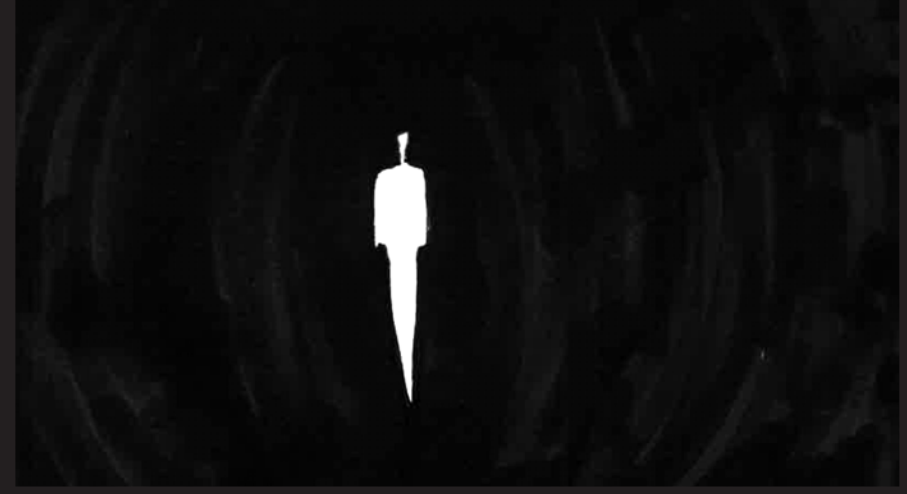
REMERCIEMENTS

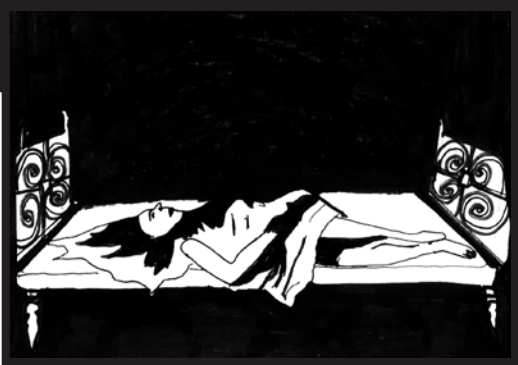
Tuteur:
Rafael Mathé

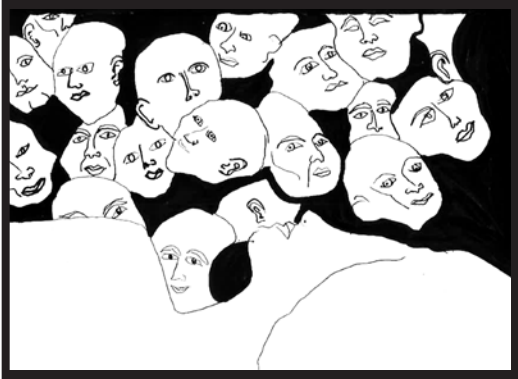
Suivi de mémoire:
Barbara Turquier

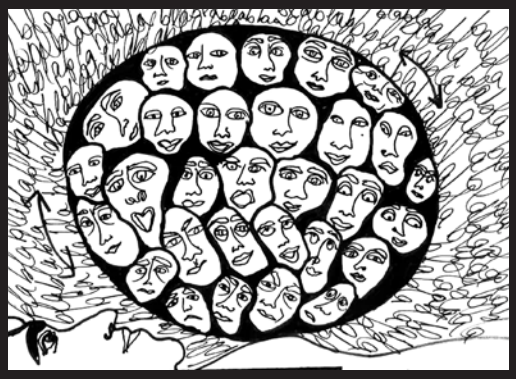
Directeur.ice.s de département :
Anne Seibel
Nicolas De Boiscuillé

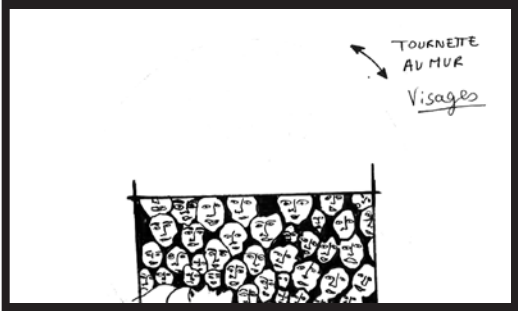
Administration:
Tania Press










TOURNETTE AU MUR
Visages

bla
bbbla
bla
bla
blabla bla
blabla bla
blabla
bla

LES PROTAGONISTES DE L'ACCIDENT QUI

La femis | PSL

des consolations

un mémoire de

Inès Guelfucci

PROMOTION CLAIRE-DENIS 2024 - DEPARTEMENT DÉCOR
Sous la direction d' Anne Seibel et de Nicolas de Boiscuillé