

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

La femis

IMAGER LES ATMOSPHÈRES

Vers une plasticité sensorielle des lieux



Mémoire de fin d'études
Soutenance de juin 2025

Louis SORIN
Promotion 2025 Image

Sous la co-direction de Katell Djian et Matthieu Giombini
Co-encadré par les départements Analyse et Image de la Fémis

REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement Caroline San Martin pour son aide et l'importance de ses retours, son enthousiasme et ses nombreuses propositions de réflexions sur ce mémoire.

Katell Djian et Mathieu Giombini pour leur suivi, leur aide et leur soutien.

Térèse Faucon pour ses précieux conseils

Nicolas Bolduc, Kalinka Weisner, Alexis Kavyrchine pour leurs pensées, leurs confessions passionnantes et enrichissantes sur leurs expériences.

Aux équipes des magasins image et lumière, Olivier Kalondji, Lucille Waterlot, Solène Medan, Antoine Plumet, Victor Dezeuze,

Aux camarades du département Image pour ces quatre belles années

Hanna Trabelsi, Timothée Zourabichvili, Louis Bellec et Caroline Favé pour ces collaborations à l'école qui m'ont tant apporté.

À ma famille qui m'a toujours profondément soutenu et donné confiance dans mes envies de cinéma.

Résumé du mémoire

Ce mémoire explore la manière dont l'atmosphère visuelle, en tant que présence plastique et sensible, structure la perception des lieux au cinéma, en déplaçant le regard vers une logique de circulation enveloppante plutôt qu'une hiérarchisation entre sujet et arrière-plan.

SOMMAIRE

Introduction	p.6
--------------------	-----

I – L'atmosphère en arrière-plan : investir l'atmosphère visuelle d'un lieu

Le climat : impressions et affects visuels.....	p.9
---	-----

Approches climatiques	p.10
-----------------------------	------

Mise en pratique	p.27
------------------------	------

Le lieu : architectures et identité visuelle.....	p.30
---	------

II - L'atmosphère en circulation

Circulations dans le plan.....	p.49
--------------------------------	------

L'indéfini	p.50
------------------	------

Le temps long	p.52
---------------------	------

Dé-hiérarchisation	p.58
--------------------------	------

Circulation entre les plans : la continuité de l'atmosphère.....	p.63
--	------

III - Le plan atmosphérique par l'enveloppement

Réflexions sur l'enveloppement à l'image	p.72
--	------

Un exemple de flou naturel.....	p.80
---------------------------------	------

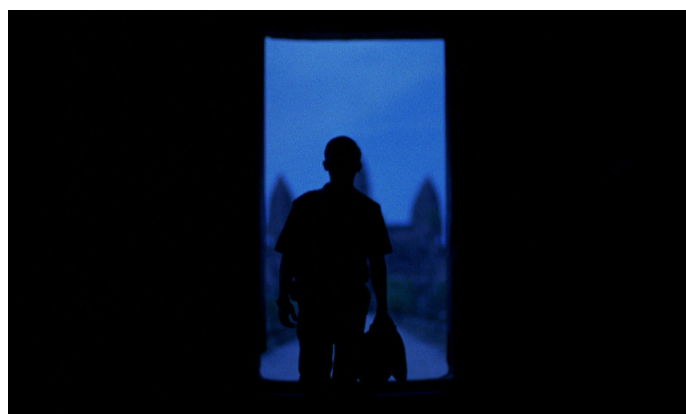
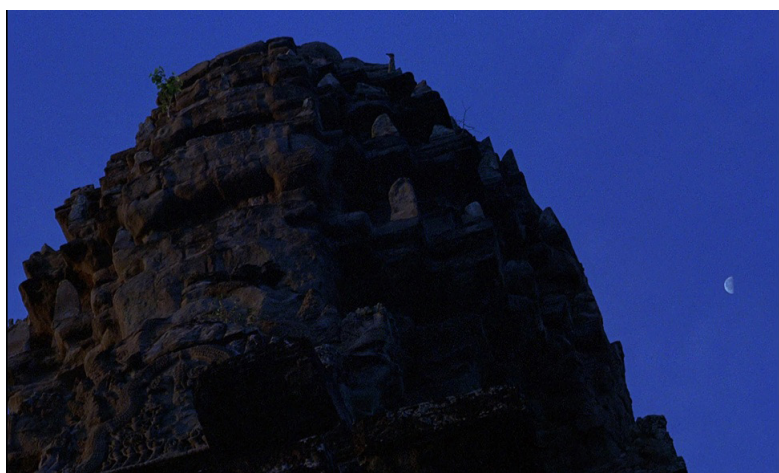
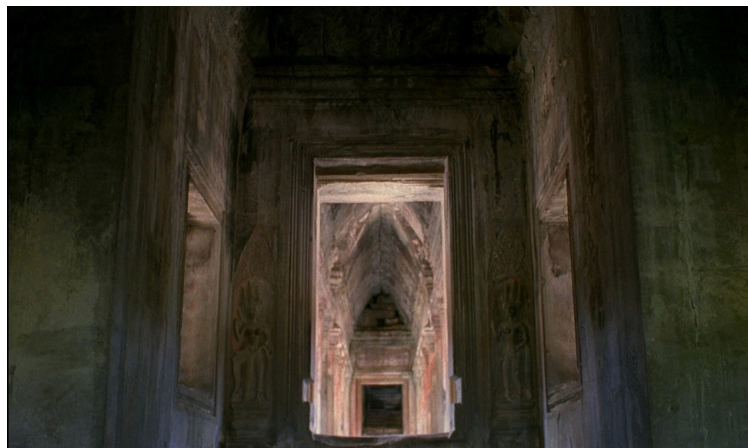
Enveloppement par la superposition d'images	p.83
---	------

Images laiteuses	p.87
------------------------	------

Estomper et envelopper les formes : questionner le support.....	p.91
---	------

Expérimenter l'étalement du point-image.....	p.95
--	------

Conclusion.....	p.102
-----------------	-------



Photogrammes extraits de *In the Mood for Love* (Wong Kar Wai, 2000)

« Il y a des lieux qu'on n'habite pas, ce sont eux qui nous habitent. »¹

Ces photogrammes sont extraits de la fin du film de Wong Kar Wai, *In the mood for love* (2000), et plus particulièrement de la séquence dans laquelle M. Chow se trouve dans l'immense temple d'Angkor Wat au Cambodge. Je suis simplement fasciné par la circulation qui existe entre Mr. Chow et l'exploration visuelle du site. Je n'y vois pas de hiérarchie : entre les textures de lichen sur la roche et ces longs travellings flottants dans les vastes entrailles du temple ; entre toutes ces variations lumineuses, pénétrant les brèches des structures de pierre dans la fin de jour, et bleutée à l'approche du crépuscule, qui dessinent différemment la grandeur et la profondeur des lieux. Puis Mr. Chow revient par instants, caché dans l'ombre, contre le mur auquel il murmure son secret, nous rappelant que ce dernier circule avec notre exploration du temple.

Je voulais introduire ce mémoire par cette séquence car j'ai la profonde conviction que ce qui se situe en arrière-plan (au sens perceptif) n'est pas moins important que le sujet filmé. Le lieu n'est pas un simple fond à thème, il est un ancrage territorial, géographique, culturel, météorologique, politique. Tout comme les lieux filmiques, la singularité de chaque atmosphère est ce qui fige notre mémoire, nos sensations, nos histoires et ce, jusqu'à notre mort. Les personnages ne vivent pas dans un vide immuable, ils habitent un lieu : un bureau de trading, une chambre d'hôtel, une grange fermière au cœur d'une vallée ou autre. Ces lieux sont eux-mêmes habités par des éléments naturels et un climat. Alors pourquoi ne pas penser l'image cinématographique en partant de ce qui est *a priori* en arrière-plan, de « l'atmosphère » ? Gernot Böhme, dans son approche phénoménologique, parle d'ailleurs « *d'atmosphères* » au pluriel parce qu'il s'agit pour lui de « qualités affectives situées : elles naissent d'une configuration particulière entre un espace, une lumière, un rythme, une présence. Elles ne sont ni subjectives, ni objectives, mais s'éprouvent dans l'entre-deux du regard et du lieu. » Penser une atmosphère au cinéma, c'est proposer une expérience affective du lieu. Il existerait alors une dynamique constante, une plasticité atmosphérique qui évolue dans le temps. Les écrits de Louise Bouvet-Zieleskiewicz rejoignent la pensée de Böhme : « Loin de se limiter à une simple ambiance englobante dans laquelle le spectateur serait immergé, l'atmosphère est envisagée ici comme une instance active, façonnant le sujet spectateur, participant à la formation de sa personnalité et suscitant une dynamique constante de renouvellement dans la curiosité et sa manière de percevoir² ».

1 Julio Cortázar, *La Prose de l'observatoire*, Gallimard, 1972

2 Louise Bouvet-Zieleskiewicz, « Désirer le monde : le rôle de l'atmosphère au cinéma », *Ambiance* [en ligne], 7, mis en ligne le 31 décembre 202.

C'est précisément cette capacité qu'a l'atmosphère à créer de la tension et du mouvement qui m'a toujours fasciné : je m'inscris en faux contre l'idée que l'atmosphère visuelle est une simple nappe, figée en « arrière-plan » dans un sens distancié, et secondaire au sujet. Je pense au contraire que cette hiérarchisation des éléments au sein de l'image est très discutable. Mais comme évoqué précédemment, le terme d'atmosphère recouvrant une multitude d'usages, parfois abstraits, j'aimerais amorcer ma démarche, en m'appuyant sur quatre définitions, d'origines diverses, afin de préciser mon champ de réflexion.

La première définition, plutôt générale, provient du Larousse : « Milieu dans lequel on vit, considéré par rapport à l'influence qu'il exerce sur les êtres qui y vivent ; climat, ambiance¹ ». C'est un « milieu gazeux [...] qui provient de toute part ». À cette définition nous pourrions adjoindre celle de Gernot Böhme, qui évoque une certaine plasticité dans la perception des atmosphères, qu'il définit comme « l'arrière-plan sur lequel le regard analytique distingue les choses telles que les objets, les formes, les couleurs... »². C'est précisément ce qui, au cinéma, ferait de l'arrière-plan un espace vivant : un lieu non décoratif, mais modulable.

Pour prolonger la réflexion sur la perception de l'atmosphère, la troisième définition que j'invoquerai provient de la peinture de paysage, définie par le phénoménologue Erwin Strauss : « la peinture de paysage ne représente pas ce que nous voyons, en particulier ce que nous remarquons en considérant un lieu donné - le paradoxe est inévitable - elle rend l'invisible visible, mais comme chose dérobée, éloignée. Les grands paysages ont tous un caractère visionnaire. La vision est ce qui de l'invisible devient visible³ ». En l'occurrence, l'atmosphère possède aussi un caractère invisible, et ce dernier peut se travailler dans l'image de cinéma.

Enfin, la quatrième définition nous introduit dans la pensée d'Heidegger qui décrit l'atmosphère comme un «milieu dynamique, où les êtres humains et le monde sont en constante interaction⁴».

Au croisement de ces quatre définitions, il est alors possible de caractériser l'atmosphère comme une présence sensible en arrière-plan, qui définit l'espace grâce à ses formes, ses couleurs, ses éléments naturels, sa texture et son architecture, et se travaille à l'image en complémentarité du récit pour apporter une forme de tension visuelle se déployant dans le temps. D'ailleurs, j'insiste que l'arrière-plan s'entendrait ici au sens du régime de visibilité (ce qui est *a priori* secondaire en termes d'attention), et non dans un sens strictement spatial (ce qui se situe derrière, en toile).

1 Larousse, «Atmosphère», Dictionnaire du Larousse en ligne.

2 Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, trad. Anna-Charlotte Höhn et Jean-Paul Thibaud (Londres : Routledge, 2017), p. XX.

3 Strauss, Erwin. *Du sens des sens*, tr. fr. par G. Thines et J-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, p. 96-97

4 Wild Niels, *Moods and meteors : A reconstruction of Heidegger's Atmospherology*, *Human Studies*, Vol. 43, n°3, p. 369-383

Ces définitions semblent mettre en cause trois éléments dès lors qu'il est question de s'intéresser à cette notion, du point de vue de la composition d'une image au cinéma :

- 1. L'atmosphère pourrait naître d'une perception plastique des lieux*
- 2. Il y aurait une circularité voire une connexion par le regard entre le sujet et l'arrière-plan qui se pense alors dans la continuité des images*
- 3. Lorsque le temps se déploie, une tension visuelle serait apportée par l'atmosphère au travers de son caractère inachevé, mystérieux et mouvant.*

J'ai donc choisi de structurer cette recherche sur l'atmosphère visuelle en partant de ce qui est en arrière-plan perceptif et de ses caractéristiques formelles, pour émettre l'idée que l'atmosphère s'établit dans un régime de circulation (tension) entre cet arrière-plan et l'avant-plan. J'étudierai également le caractère enveloppant de l'atmosphère pour approfondir ce que serait une « image atmosphérique ».

La démarche consistera à ancrer ce terme dans des méthodes de mise en image des lieux plus tangibles, dans la recherche d'une présence sensible du lieu cinématographique. C'est également au travers de rencontres et de discussions avec différent.es D.O.P¹, des approches de cinéastes, de vidéastes que je souhaite aborder cette facette visuelle de l'atmosphère cinématographique. Et j'aimerais terminer cette introduction en rappelant que ce mémoire est pour moi un fil de pensée et de réflexion qui fait suite à ce qui m'a toujours animé dans l'image : l'âme des lieux, leur tension exercée sur ceux qui les regardent, leur mémoire cinématographique.

1 Director of photography, terme anglophone traduit par directeur de la photographie. Cet acronyme sera réutilisé dans ce mémoire.

- I -
**L'ATMOSPHÈRE
EN ARRIÈRE-PLAN**



Heart of glass (Werner Herzog, 1974)

LE CLIMAT : Impressions et affects visuels

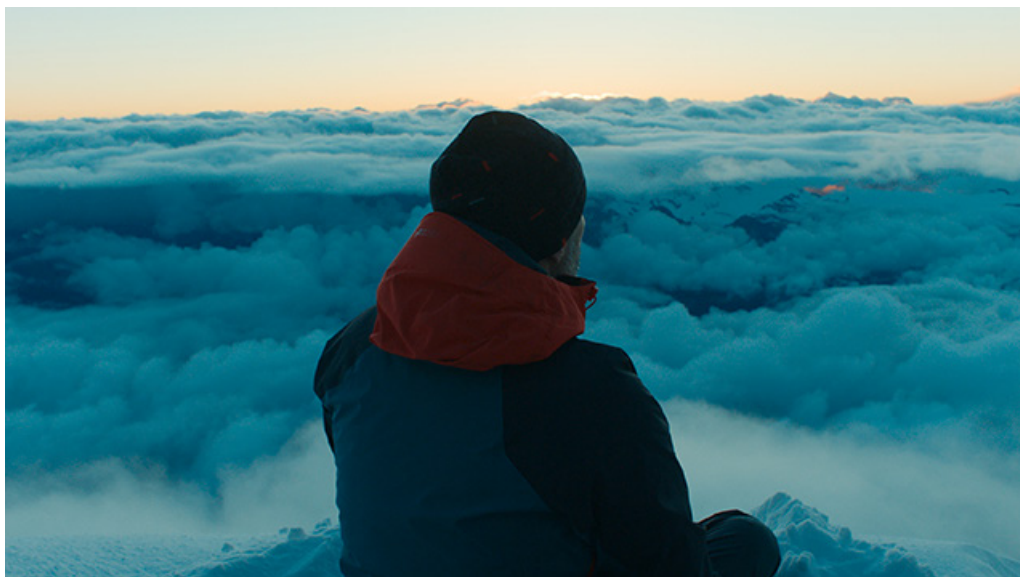
Avant d'entamer une réflexion sur cette relation sujet/arrière-plan dans la fabrication de l'atmosphère visuelle au cinéma, j'aimerais d'emblée établir une frontière dans l'espace de réflexion de ce mémoire. Comme je le mentionnais en introduction, il est clairement établi que l'atmosphère peut être vue par deux prismes. L'un est celui du climat, ou pour parler à l'échelle locale d'un tournage, de la météo. L'autre serait celui des caractéristiques plastiques d'un lieu, les deux s'entremêlant parfois. Qu'il pleuve, que le soleil inonde l'espace, que le vent crée du mouvement, la matière d'un lieu est perçue au travers des éléments naturels et de la lumière qui la touche. Alors je voulais commencer par la partie la plus évidente dans l'imaginaire collectif : la météo d'un lieu et l'influence des éléments naturels dans la narration visuelle ou dans la sensorialité des images.

Thomas Salvador et son collaborateur à l'image Alexis Kavyrchine disaient à propos de leur travail sur le tournage de *La montagne* : « Accepter de prendre dans le temps et d'être dans le temps ». Dans une interview, Alexis Kavyrchine insistait aussi sur l'importance de l'attention dans cette approche instantanée du tournage : « Être à l'écoute de ce que nous avons devant nous, accepter tous les bouleversements possibles. En montagne, la météo est très changeante. Tout va très vite. Une lumière extrêmement forte peut laisser place à une atmosphère plus sombre, voire étrange. Il faut pouvoir accueillir tout ça. Ce merveilleux offert par la nature s'ancre dans quelque chose de très physique.¹ » Dans le film, pour parler d'un « personnage qui réapprend à regarder », il leur a fallu développer un autre mode d'observation et d'appréhension du réel. Le travail de l'arrière-plan climatique varie majoritairement autour de l'altitude :



Photogramme (1) : *La Montagne*, Thomas Salvador (2022)

1 Kavyrchine Alexis, *La montagne est un film fantastique ancré dans le réel*, CNC, 2023



Photogramme (2) : *La Montagne*, Thomas Salvador (2022)

En termes de composition, il y a d'abord l'idée d'angulations de prise de vue adaptées à la hauteur du personnage pour regarder les nuages. Tantôt en contre-plongée (1), tantôt en légère plongée (2), la construction des axes dans le film amène à ressentir la position d'altitude et donc la dynamique de mouvement du personnage : regarder en haut, vouloir monter, ou bien regarder en bas dans un regard bien plus contemplatif une fois les hauteurs atteintes. Être sous les nuages, à l'intérieur, ou bien au dessus. Cette nappe nébuleuse fonctionne, à l'instar de la hauteur, comme un marqueur de séparation entre l'espace civilisé (la station dans la vallée) et l'espace de la solitude, ouvert au rêve et à la métamorphose. Comme le mettent en évidence ces photogrammes, sur les sommets, le film explore la majorité du temps un arrière plan ouvert sur un ciel pur et infini, dont les nuances colorimétriques participent à la rêverie du personnage. Tandis que lorsque le personnage n'est pas sur des sommets, les axes tendent à se projeter vers la hauteur, dont la vue est souvent bouchée par les masses nuageuses. Ces images nous montrent qu'il est possible de s'adapter au climat et de s'en servir pour composer dans l'arrière-plan, ici en se servant de la visibilité en fonction de la hauteur relative aux intempéries.

L'observation et l'adaptation semblent alors constituer une première étape essentielle dans la manière dont le directeur de la photographie aborde l'atmosphère, surtout quand il s'agit du climat. Observer et attendre le bon moment au tournage afin de créer une évolution cohérente avec le récit, mais également observer en amont, afin de se servir des motifs visuels climatiques. Joris Ivens, dans son film *Regen* (1929), qui m'avait profondément marqué, filme le caractère éphémère d'un ensoleillement sur la ville qui va glisser vers l'orage. Le film magnifie une approche observatrice pour transcrire ce que peut être un climat, non pas pour faire sens comme dans *La montagne*, mais pour tendre vers des idées sensorielles et visuelles propres à ce climat.

Dans *Regen*, la pluie se révèle sous plusieurs paramètres visuels : une évolution des contrastes, l'attention aux textures, et surtout un travail de rythme. Le film s'ouvre sur un rythme visuel paisible, sur une tranquillité. Les bateaux qui traversent le cadre avec beaucoup de douceur et de fluidité sont les seuls mouvements apparents. La lumière du soleil projette des ombres dures et marquées sur le sol, dessinant l'architecture des bâtiments et les formes géométriques des fenêtres. Tout est écrasé, le rythme visuel est globalement lent voire inerte. Puis l'orage arrive et Joris Ivens va mettre en image toute l'effervescence liée à la pluie. Le film raconte la pluie comme une mise en mouvement de la ville. Une mise en mouvement par la matière : le vent d'orage dans les draps qui sèchent et dans les arbres du parc, les premières gouttes de pluie qui forment des ondes circulaires à la surface du canal. Puis une mise en mouvement humain, filmée au travers de vitres humides, derrière des rideaux de pluie, sous un parapluie de passant.e, dans le brouillard. Le climat ne s'opère donc pas uniquement par reconnaissance du paysage, mais aussi par le rythme qui se déploie à l'intérieur même des plans. Il installe à lui seul une dramaturgie visuelle et sensible qui pourrait tout à fait se travailler en parallèle d'un récit de fiction. Sauf que dans le cas de *Regen*, Joris Ivens met en image une ville souvenir d'enfance pour en écrire toute sa mémoire au travers d'un glissement climatique.

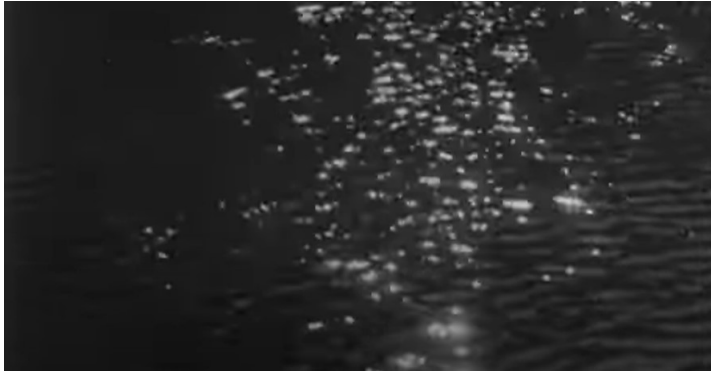
Deuxièmement, ce glissement s'effectue par une opacification progressive du champ visuel : mise au point sur des vitres à quelques centimètres de l'objectif, mise en retrait de la caméra derrière une surface humide et recouverte de buée, attention particulière portée par la mécanique de mouvement des gouttes de pluie depuis des engins de déplacement. De la même manière, une analyse sensorielle de ces plans climatiques est possible puisqu'ils tendent à nous ramener vers des souvenirs vécus. Les longs trajets à l'arrière d'une voiture sous la pluie, l'immobilité forcée à l'intérieur d'un salon par temps de pluie : cette mélancolie de l'inaccessible et de la mise à l'abris est ici évoquée par l'opacification du champ. On prolonge par notre imaginaire un espace rendu abstrait par des surfaces humides.



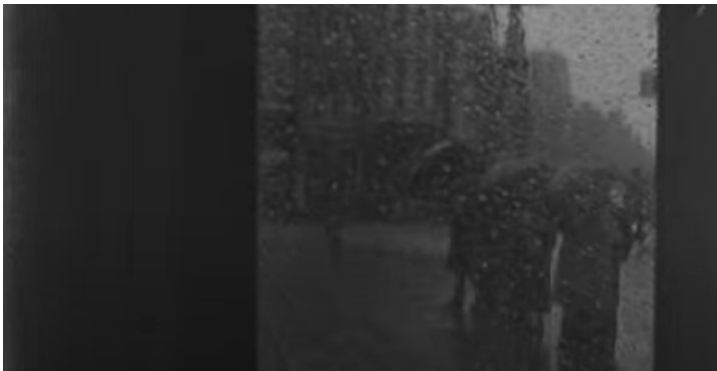
À la manière de la géométrie constructiviste, la lumière dure du soleil écrase les formes de la ville sur les sols dans les premiers plans du film. Le contraste est fort, les ombres projetées sont nettes.



Transformation du ciel : en faisant l'exposition sur les derniers rayons de soleil qui percent les nuages, un contraste très important se met en place entre la ville et le ciel. Non sans rappeler cet effet ressenti d'un lieu plongé dans l'obscurité par une masse nuageuse, mais où quelques rayons solaires viennent fermer la pupille de notre oeil. Le sol est dense, une partie du ciel irradie.



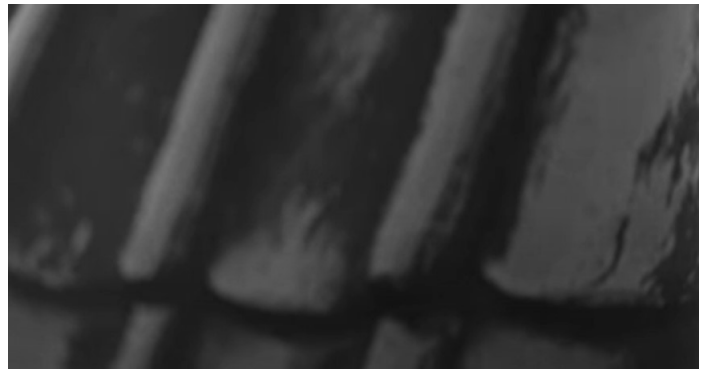
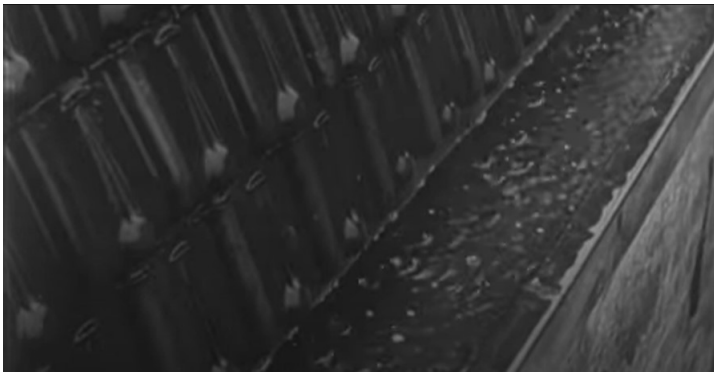
Mise en évidence d'un caractère observatoire du film : on retrouve les réaction de la matière à la météo. Ici, la surface de l'eau du canal : des scintillements solaires sur une masse dense, vers une toile de reflets doux et laiteux recouverts par les motifs circulaires des chutes de gouttes de pluie. La sensation qui en résulte est radicalement différente car ces deux surfaces aquatiques appellent à des souvenirs communs de météo. C'est ce que je trouve assez fascinant dans ce film pourtant d'une autre époque, d'une ville que je n'ai jamais connue. Ces marqueurs visuels climatiques d'arrière-plans deviennent ici un sujet principal dans un poème expérimental.



Un exemple de mise à distance par une interposition de vitre, texturée par l'eau : le monde extérieur est rendu hostile, regardé de loin, inaccessible au regard et par conséquent imaginé.



La pluie permet également à Ivens de chercher d'autres points de regards quotidiens, celui depuis l'intérieur d'un parapluie, plaçant l'arrière-plan dans une autre profondeur. Le parapluie isole lui aussi du reste de l'espace, apportant une sensation de distance.



Les contrastes des paysages de la ville deviennent de moins en moins importants, l'horizon se fond dans le brouillard. Comme pour la surface du canal, le film use de répétitions de motifs visuels transformés par la pluie. La météo est un glissement permanent, elle rend chaque image éphémère et instantanée. Tout objet filmé ne sera jamais le même, il existe une rareté dans chaque instant de météo.

Gilles Deleuze évoquait à propos du travail d'Ivens, que « c'est un ensemble de singularités qui présente la pluie telle qu'elle est en soi pure puissance ou qualité qui conjugue sans abstraction toutes les pluies possibles, et compose l'espace quelconque correspondant. C'est la pluie comme affect, et rien ne s'oppose davantage à une idée abstraite ou générale, bien qu'elle ne soit pas actualisée dans un état de chose individuel ».

Cette conjugaison évoquée met en évidence la convocation d'une sensorialité universelle par un travail observatoire. Et dans cette même idée de la modification du rapport au paysage par la météo, Todd Hido, dans son livre-série *Roaming*, expérimente également cette opacification-transformation des paysages au travers d'une vitre de voiture mouillée. Il en résulte des paysages suburbains presque irréels rendus « aquarellés » par une météo pluvieuse. Fait intéressant dans la fabrication : le photographe américain révélait avoir toujours emporté avec lui des bouteilles d'eau et de la glycérine, lui permettant de matérialiser son pare-brise comme pourrait le faire un peintre sur sa toile. Il pouvait non seulement faire ces photographies lorsque la météo n'était pas coopérante, mais également retravailler certaines zones de son cadre.



Todd Hido, *Roaming* (Portland,
OR : Nazraeli Press, 2022)

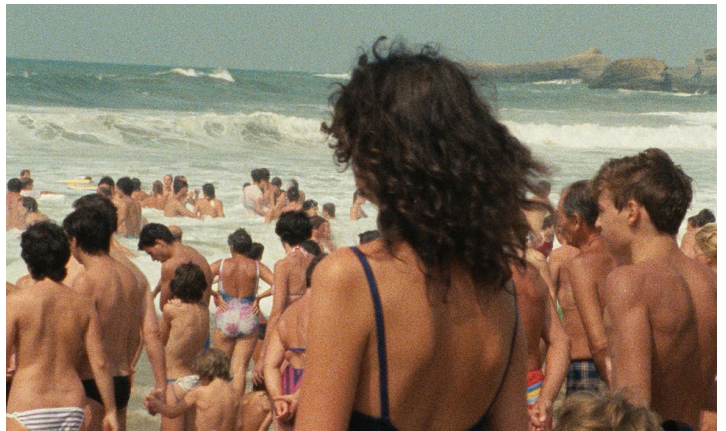




Il y aurait donc ici la mise en évidence d'une première approche climatique : une météo conjuguée, un potentiel sensoriel qui condense l'affect causé par cette météo. Ivens filmaït Rotterdam sous la pluie, et Todd Hido photographiait des paysages depuis l'habitacle de sa voiture : le caractère multiple et la recherche du regard par le prisme pluvieux emporte le film dans une dimension nouvelle. Ce n'est pas une caméra qui filme la pluie, c'est la pluie qui transforme le visible et cette transformation déclenche nombre de sensations directes.

Pour amorcer la seconde approche climatique, à l'échelle du film cette fois-ci, j'aimerais me pencher sur *Le Rayon Vert* (Eric Rohmer, 1986).





Photogrammes prélevés du film *Le rayon vert*



La fin du film et l'apparition du rayon vert, phénomène lumineux rare

On connaît l'importance de la saisonnalité dans le cinéma d'Éric Rohmer : Conte d'été, de printemps, ... Michel Collot, dans un texte consacré à l'image-émotion, en référence de pensée à son propre essai *La Matière-émotion*¹, qui évoque le rapport entretenu entre les personnages de Rohmer et l'arrière-plan climatique : « Tout autant qu'à leur milieu social, la vie affective des personnages de Rohmer est liée à l'atmosphère et au climat d'un paysage [...] Comme ceux de Julien Gracq, ils tendent à devenir « des transparents » « dont l'oeil enregistre le mouvement mais à travers lesquels il ne cesse d'apercevoir le fond de feuillage, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent sans vraiment se détacher ² ». Ce dernier parle d'ailleurs d'un « *Grundstimmung* », qu'on pourrait traduire comme une ambiance, cette tonalité affective fondamentale qui raccorde l'être humain à son environnement.

Il y a en effet des choix d'axes qui offrent une frontalité directe vers le paysage, une grande profondeur de champ systématique permettant la circulation du regard ³, et surtout une fidélité à la perception sensible du monde. Ces compositions mettent en relation **des paysages autonomes, dont les météorologies diffèrent, avec l'errance du personnage et son refus d'action. Le rayon vert fait coïncider un état intérieur incertain et un phénomène climatique réel. La rareté du rayon vert porte alors toute l'approche climatique et atmosphérique du film : le phénomène climatique n'est pas forcé, il se guette et exige une disponibilité à ce qui vient. L'absence d'effet fait événement, sans forcément interagir.**

Ainsi, on pourrait dire qu'il existe une deuxième forme d'approche climatique dans le film : là où les exemples d'Ivens et de Todd Hido montraient une transformation perceptive des « sujets » filmés par le climat, il s'agirait ici d'une approche plus impressionniste, une attention à l'instantanéité d'une météo donnée dans un lieu donné afin de laisser le climat construire une atmosphère dans la durée du film. Delphine ne cherche pas un paysage idéal : elle cherche une coïncidence affective avec le monde, et cette coïncidence est, comme chez les impressionnistes, toujours suspendue à la lumière, au temps, au climat. L'atmosphère climatique devient de fait, toujours raccordée au corps du personnage, au même degré de présence. D'ailleurs, le rayon vert arrivant à la fin du film est une forme de coïncidence climatique rare, qui marque le point culminant de toute l'attention au climat construite par le reste du film au travers d'un regard sincère, non dramatisant, toujours réactualisé par la lumière et les éléments. Le plan sur ce phénomène devient pour la première fois chargé de sentiments tant il est éphémère. Comme une épiphanie climatique.

1 Vertigo, esthétique et histoire du cinéma - PAYSAGES, n°31, éd Capricci

2 Lettrines 2, Paris, José Corti, 1974, p.70

3 Question traitée dans la partie « Circulations » de ce mémoire

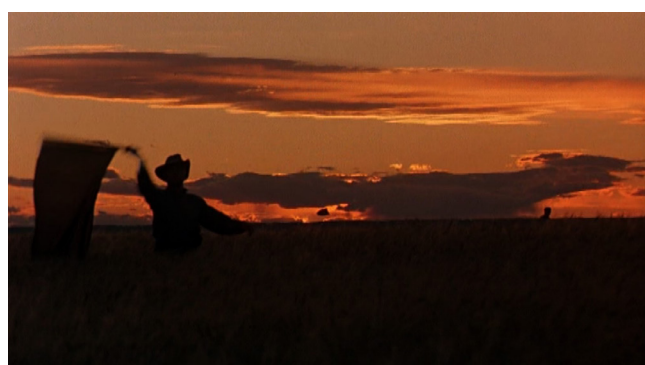
Les moissons du ciel (Terrence Malick, 1978) entre également selon moi dans cette logique impressionniste de la variation météorologique. Le film raconte la fuite d'un ouvrier avec sa compagne Abby, qui trouvent tous les deux refuge dans une immense ferme texane. Ils y cachent leur relation afin de duper le propriétaire, tombé amoureux d'Abby, mais condamné par la maladie. Le film fut presque entièrement tourné dans des périodes d'aube et de crépuscule, entre l'instant où le soleil est sous l'horizon et le moment où il n'y a plus assez de lumière pour tourner. Cette tranche de temps, très courte, à savoir une vingtaine de minutes, « passe, insaisissable, entre la lumière et l'ombre, et transforme chaque chose sans jamais se fixer¹ ». Néstor Almendros, D.O.P du film, explique précisément son choix d'attendre ces plages horaires entre le lever/coucher de soleil, et cette transformation offerte par le crépuscule : « La lumière était fragile, changeante. Elle obligeait à tout anticiper. On travaillait dans une sorte d'urgence calme, parce qu'on savait qu'un nuage ou deux minutes de plus pouvaient tout changer² ». En effet, on retrouve dans le film ce qui fait le propre de cette période de la journée : la source solaire bouge dans les derniers degrés d'angle avant de disparaître sous l'horizon, le ciel devenant alors uniquement une immense source diffuse provenant de toute part. Les rayons lumineux filtrés par les couches atmosphériques, donnent au ciel une teinte imprévisible et mouvante. Les nuages, selon leur épaisseur et leur densité, peuvent alors obstruer ou laisser passer ce spectacle, venant ajouter une couche d'inattendu et de rareté. Face à ce choix, il ne reste qu'à adopter une posture observatrice et réactive face au climat. Dans une autre interview, Nestor Almendros ajoutait « On ne pouvait rien tricher. Il fallait capter la lumière exactement telle qu'elle l'était, ce qui nous obligeait à une grande rigueur dans la mise en place. Mais cela donnait une vérité météorologique rare au cinéma ». Cette vérité dont parle Almendros, je la comprends comme la fierté d'avoir pu saisir le « lyrisme de la réalité » évoqué par Reverdy, qui selon lui consiste à « dire et/ou à montrer sobrement les choses, pour produire une émotion d'autant plus forte qu'elle est retenue, et exclut tout effet pathétique³ ». Il y a cette attention, cette concentration qui permet au dispositif de tournage de saisir cet instant de lumière permis par une météo donnée dans un lieu donné. On pense évidemment à l'approche impressionniste : Camille Pissarro confiait dans une lettre à son fils Lucien « Il faut travailler vite, capter l'effet fugitif avant qu'il ne disparaisse, car les nuages, les brumes, le soleil, changent à chaque instant⁴ ». Là où Ivens s'est concentré à réfléchir cinématographiquement à la manière dont la pluie transformait l'image du monde, *Les moissons du ciel* offre une multitude de lumières météorologiques d'une période de la journée donnée dans un espace donné. C'est pour cela que je compare cette approche au travail des impressionnistes : se tenir prêt et peindre l'instant.

1 Gustave Geoffroy, *La vie artistique*, vol.3, Paris, Dentu, 1894, p.215

2 Néstor Almendros, entretien avec Todd McCarthy, *Film Comment*, vol. 14, n°5, septembre-octobre 1978,

3 Note empruntée à Michel Collot, *Paysages, Vertigo - Esthétique et histoire du cinéma*, n°31, Capricci éditions

4 Camille Pissarro, lettre à Lucien Pissarro, 26 juillet 1892, citée dans *Letters of the great artists: from Blake to Pollock*, Richard Friedenthal (éd.), Londres : Thames & Hudson, 1963, p. 146.



Les moissons du ciel (T.Malick, 1973)

« Nous avons estimé qu'il était préférable de ne rien utiliser et d'exposer pour l'ombre, de laisser l'extérieur ou le ciel brûler si nécessaire ¹ ». L'attente d'une météo particulière et de sa répétition permet une palette de variations de la météo filmée. Mais cela nécessitait une certaine rigueur à la prise de vue, permettant justement aux paysages d'exprimer toutes leurs variations atmosphériques (nuageuses, colorimétriques, dynamiques).



Cette attention impressionniste est d'autant plus forte qu'elle permet de noter la moindre variation climatique : alors que la majorité des scènes sont construites par un crépuscule de beau temps, l'arrivée d'un immense nuage d'orage rompt fortement le flottement climatique du film.

¹ Néstor Almendros, entretien avec Todd McCarthy, *Film Comment*, vol. 14, n°5, septembre-octobre 1978, p. 30.

Ces oeuvres étudiées précédemment nous montrent deux choses : la météo n'est pas uniquement un élément naturaliste, elle existe plastiquement suivant ses interactions avec la matière et les corps. La deuxième chose est que ces interactions sont rares, uniques et demandent une attention particulière en tant que DOP, une observation sensorielle du rythme, des couleurs, des contrastes et des motifs visuels afin que le climat du film rende accès aux émotions des personnages. Mais pas uniquement de manière consciente ...

Les métrages de James Benning comme *Ten Skies* ou encore *13 Lakes*, explorent ce caractère météorologique éphémère qui ancre chaque plan d'un sujet commun dans une forme de musicalité. Un horizon qui sépare l'eau du ciel, schéma de cadrage répété au bord de treize grands lacs, chaque plan équivalent à une tranche de durée de dix minutes : ce dispositif observatoire met en évidence l'impact météorologique sur la sensation du temps et du rythme. Outre l'observation méticuleuse de la lumière et des couleurs pour choisir les blocs de temps filmés, Benning semble porter attention à la manière dont la météorologie travaille les éléments que sont l'eau et l'air. Suivant les situations météorologiques, la sensation rythmique en est très différente. L'eau, dans sa capacité à refléter, à se mouvoir en surface ; le ciel, source lumineuse dont la lumière propre est filtrée et diffusée par l'atmosphère (au sens scientifique du terme) ; la frontière, l'horizon, qui parfois sert de liant vaporeux, ou de ligne séparatrice : tous ces éléments combinés forment une dynamique très différente au sein des plans. Le premier lac (1a et 1b) est filmé sous un ciel complètement dégagé, au lever du soleil sur la chaîne montagneuse qui l'entoure. La brise matinale crée un mouvement de vagues horizontal qui balaie l'espace de droite à gauche. Il en naît une certaine énergie visuelle et une cadence continue. Dans le même temps, les montagnes enneigées sont peu à peu illuminées de haut en bas par la lumière rougeoyante du soleil, offrant un mouvement extrêmement subtil, à peine perceptible tant il est lent, qui réfléchit toute la chaleur solaire dans ce paysage aux tonalités froides et sombres. Il y a alors un mouvement global, orchestré par un réveil visuel en arrière-plan, créant une atmosphère en mutation, comme un potentiel visuel en pleine naissance. À l'inverse, le second lac (2a et 2b) est filmé par absence presque totale de vent. La surface de l'eau est huileuse, figée et reflétant un ciel très nuageux voire vaporeux, le tout devenant un camaïeu de gris verdâtres. L'horizon, encore situé par quelques îlots, se brouille peu à peu jusqu'à ne plus pouvoir dissocier l'eau et le ciel. Ici, le rythme est proche du silence.

Dans cette série de plans de lacs, l'idée du rythme météorologique, qui engage un rythme visuel, me rappelle l'approche picturale de Mark Rothko : on y impose un ralentissement du regard, sans figuration, sans narration apparente. Les champs colorés qui creusent ses toiles, avec leurs formes sans frontières, créent une sensation évanescence, mais toujours en tension. Le regard se perd, un appel nous porte dans la profondeur, au delà de la surface, justement parce qu'il y a un rythme visuel, des aplats qui s'attirent ou s'opposent. J'ai l'impression que les lacs filmés par James Benning se servent également des variations climatiques et élémentaires pour créer une certaine hypnose, une tension cadentielle. Dans des motifs identiques, agencés de manière similaire, chaque climat porte une musique au sein de la fixité des cadres.



1a



1b



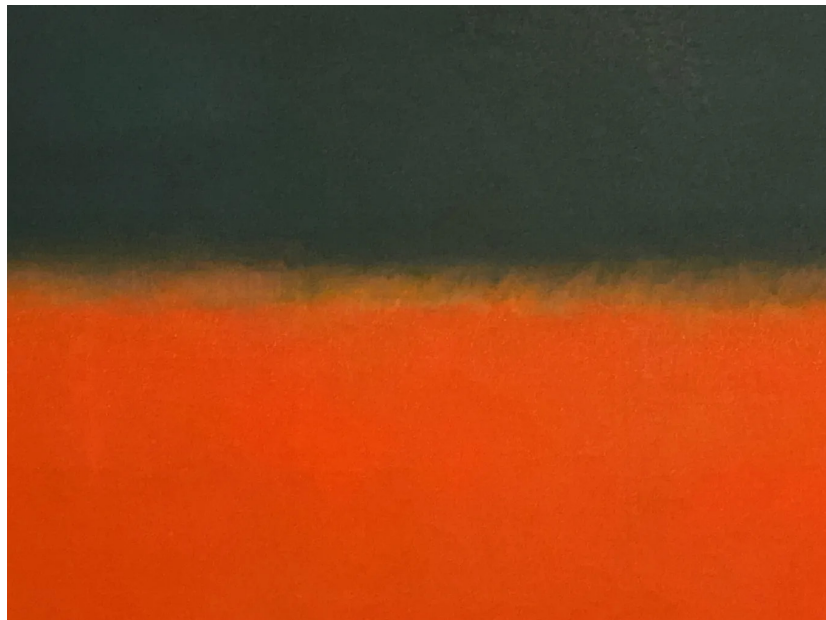
2a



2b



Mark Rothko, *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)*» (1949), Huile Sur toile, 207 x 167.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New



Mark Rothko, *Green And Tangerine on Red*, 1956

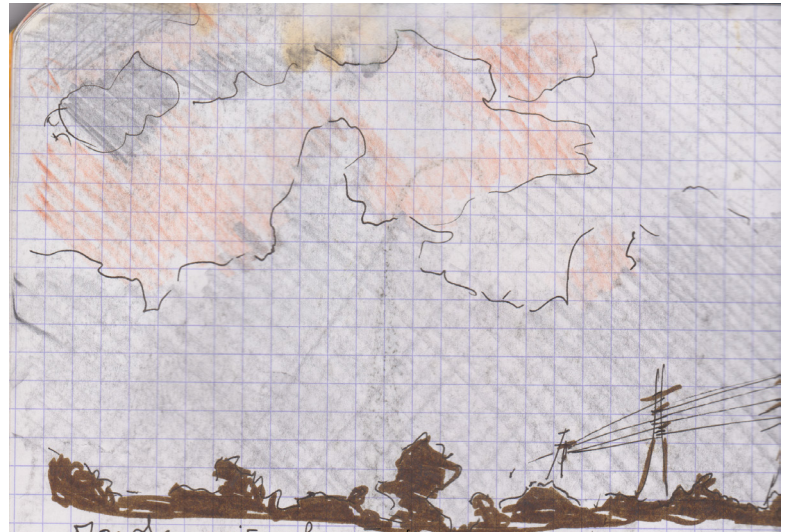
La première mise en pratique

Dans mon TFE, le climat joue un rôle central et accompagne le trajet du personnage. Je voulais que cette jeune adolescente, dans son rapport anxieux au monde, soit accompagnée sensoriellement par une météo traitée comme personnage.

Il se trouve que lors de mes repérages dans la vallée des Monts d'Arrée, j'ai eu la malchance (qui est devenue une chance) de tomber sur une météo très pluvieuse, avec de grosses rafales de vent, mais surtout une vue complètement obstruée par un brouillard dense et permanent. Difficile pour repérer correctement donc, mais comme je savais l'importance du climat dans mon film, j'ai alors adapté la narration pour raconter une dualité de météo entre le monde du personnage et celui de son petit caméscope. Je voulais que ce qui tend à apparaître au fil de sa marche (l'arrivée de l'orage, l'augmentation du vent), soit lié à la sensation de ces paysages brumeux et mystérieux offerts par les repérages. Je trouvais alors d'autant plus fort l'inquiétude de ce personnage face à un monde latent, qui arrive et se prépare.

En ce qui concerne la période du tournage, nous savions que ce fil narratif évolutif en lien avec la météo devait guider le plan de travail de la semaine : nous avons privilégié le tournage de la séquence du cratère lors de la journée de pluie et de forts vents : le rythme visuel apporté par le vent sur les objets du campement, la forte perte de densité dans l'image, la météo apportait les éléments de tension nécessaire à cette fin de marche du personnage.

Entre la pensée théorique de l'appréhension de la météo et sa mise en pratique, j'ai constaté plusieurs choses sur le tournage de cet exercice de fin d'études : d'abord, cette attention à la météo, même si hasardeuse et construite sur le fil du tournage, demande un travail préparatoire très important. J'ai ressenti ce gros manque de préparation : par rapport à tous ces éléments que j'ai évoqués sur le climat, j'ai l'impression qu'il s'agit en fait de se poser la question « de quels éléments sensoriels ai-je besoin pour accompagner le récit et construire tel ou tel point de vue cinématographique ? » et j'ai eu la sensation que dans le cas d'un film de fiction au dispositif « classique » (j'entends par là une équipe dont l'inertie ne permet pas une grande marge de liberté), cela implique une compréhension très affûtée de son scénario et surtout, une connaissance presque intime des lieux sur lesquels sont tournés les plans.



Croquis personnels d'observation de lumières météorologiques

L'idée est d'accueillir un phénomène météorologique, ou bien l'appréhender, pour le construire plastiquement à l'image. En tout cas, on ne peut pas le « subir ». J'ai l'impression que c'est parce qu'on sait ce qu'il peut apporter qu'on sait comment y adapter son image et où placer son cadre pour le rendre plus fort. C'est pour cela qu'*à posteriori*, j'ai commencé par écrire dans ce mémoire l'importance de l'observation dans le métier de directeur.ice photo. Observer permet l'anticipation de ce qui peut advenir. J'aime beaucoup ces remarques de Claire Mathon¹ lors d'un entretien sur son métier : « *tourner sans lumière, ça ne veut pas dire qu'on ne prend pas son temps. Au contraire, on attend la bonne lumière* ² ». Avant de le mesurer plus tard : « *Il est illusoire de ne vouloir tourner qu'une seule fois à la bonne heure, il faut savoir faire des choix* ³ ». Ici, la lumière découlant (entre autres) de l'effet météorologique, on verrait le mot « climat » remplacer « lumière » : l'important est cette idée de choix, s'être préparé.e à appréhender une météo qui peut arriver, savoir ce qui est porteur d'une sensorialité pour les émotions du récit. Claire Mathon, à propos de sa collaboration avec Alain Guiraudie dans *Miséricorde*, évoquait l'aspect éphémère de la coloration des feuilles de la forêt à l'automne : elle ne dure qu'un certain temps et se déclenche rapidement. Il fallait donc ajuster la plage de tournage à ces dates pour que la coloration automnale très forte de cette forêt Gersoise prenne toute sa force dans les paysages du film. Il s'agit donc d'appréhender le climat en connaissance des lieux de tournage.

1 DOP ayant travaillé notamment avec Alain Guiraudie ou encore Céline Sciamma

2 Écrire par l'image. Directeurs de la photo au cinéma, sous la direction de Philippe Langlois et Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2013, p. 265

3 idib, p.266



Miséricorde (Alain Guiraudie, 2024)

LE LIEU

*Vous ne voyez pas d'êtres humains, mais vous voyez ce que nous laissons derrière nous, et par le choix des lieux, des sujets, de la structure des bâtiments, les films peuvent tout dire sur l'humanité.*¹

Pour qu'un scénario puisse prendre vie dans un lieu, ce lieu doit d'abord être choisi. Kalinka Weiler, repéreuse dans le cinéma, explique son processus de travail : il y a d'abord la lecture du scénario, souvent seule, dans lequel elle peut dépouiller tous les éléments visuels, les informations topographiques, et surtout les moindres informations concernant l'atmosphère. Il y a d'abord beaucoup d'éléments en lien avec des besoins narratifs : des portes, petites ou grandes, une salle importante, une allée de grands arbres. Il y a ensuite les informations sur la matière, un château en briques, des murs en pierre blanche, ... Parmi ces critères, il y a d'abord un travail de remplissage de dossiers, une recherche permettant d'utiliser une base de données de lieux archivés sur plus de quarante années de profession, et de tout de suite cerner ceux qui rentrent dans les critères. Puis elle les propose au/à la chef.fe décorateur.ice. Cependant, Kalinka Weiler évoque avec le sourire un aspect inévitable : « Nos choix vont se retourner sur les mêmes décors [...] ça fait quatre films d'époque que je fais avec le chef décorateur ayant le même thème ... on risque forcément de tourner en rond au bout d'un moment, nous devons toujours trouver de nouvelles choses ». C'est pourquoi nous avons échangé sur la place prépondérante de l'intuition et de la projection dans son métier. D'ailleurs, selon son expérience, il est rare que les réalisateur.ice.s, ainsi que les DOP soient inclus dans ce début de processus de repérages. Peut-être que cela s'explique par la nature des films sur lesquels Kalinka travaille, qui sont plutôt des films d'époque à gros budgets (du moins ceux de sa filmographie récente : les volets des *Trois Mousquetaires*, *Le compte de Monte Cristo*), pour lesquels la départementalisation est d'autant plus forte et les chef.fes de postes sont souvent occupés par d'autres gros projets en parallèle. Il est donc indéniable que son intuition des lieux va conditionner en grande partie la manière dont va être ressenti l'espace du film. Alors comment raconter un lieu, qui n'est encore qu'une idée idéalisée au scénario ? Comment quitter l'information littérale pour se concentrer sur la sensation que doit donner ce lieu ? À cela, Kalinka me donnait des exemples : pour le film *Les trois mousquetaires : Milady*, l'une des séquences avait pour critère de recherche une cellule d'enfermement. Plutôt que de suivre littéralement l'apparence d'une cellule avec ses portes grillagées et tous les clichés visuels qui l'accompagnent, elle est tombée sur une immense pièce dominée par une grande verrière ornementale en rosace.

1 Nikolaus Geyrhalter, Entretien avec Nikolaus Geyrhalter par l'équipe de Film-documentaire.fr, 8 janvier 2023, Centre Pompidou.

Donc plutôt que de l'enfermer dans une cellule, ils l'enferment dans cette pièce, avec une lumière puissante provenant de la rosace et dont l'éclat lumineux empêchait toute visualisation de l'extérieur. L'intérieur immense, complètement vide, baignait dans l'obscurité.



Les trois mousquetaires : Milady (Martin Bourboulon, 2023)

À partir d'un lieu à la base éloigné de la fonction carcérale, on peut tout de même ressentir toute la sensation d'enfermement du personnage de Milady. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que cette sensation passe ici par des caractéristiques visuelles presque opposées à ce qu'on imaginerait en premier lieu : la claustrophobie se dévoile dans une pièce immense et non par l'étroitesse. C'est l'absence de mobilier dans un lieu oublié qui apporte le vide. L'extérieur est inaccessible, mais fortement évoqué dans la pièce par ce puissant entrant de lumière : il y a bel et bien une connexion avec l'extérieur, mais elle est impossible ; on le ressent mais on ne peut le voir. Seule l'armature lourde et tentaculaire de l'immense rosace se détache de la lumière irradiante : comme une toile, ce motif enferme la jeune femme dans sa mélancolie de liberté.

Dans la même approche mais d'une autre manière, pour *Les Misérables* de Fred Cavayé, film qui n'est pas encore tourné au moment où j'écris ces lignes, une des séquences devait se passer dans la rue : les insurgés y saisissent des pierres afin de former les barricades. Kalinka Weiler faisait le parallèle avec la démolition de la Bastille du 15 juillet 1789, dix ans avant la temporalité du film, mais mise en relation par la situation du lieu : il y a cette idée symbolique de la destruction de ce qui appartient au pouvoir pour construire autre chose, et ce chaos devait se sentir dans le lieu de tournage. En repérage, elle trouve une sorte de ruine de château, composée de vieilles tours, avec un grand aqueduc dans un style renaissance. Entre les murs restants de la ruine, des tas de gravats envahissent le sol. Alors pourquoi ne pas se placer dans la même sensation visuelle que les insurgés au pied de cette Bastille, au lendemain du 14 juillet ? Plutôt que de choisir à nouveau une rue de Paris, dans laquelle il aurait fallu « *mettre des affiches pour cacher les horodateurs et bien d'autres éléments* ». Il était plus intéressant de privilégier le désordre visuel offert par la ruine, ce qui était l'essence demandée par la scène. C'est l'authenticité sensorielle d'un lieu qui prime sur une « reconstitution contrôlée » d'un décor de rue.

L'importance des repéreur.euse.s est donc évidente dans la compréhension atmosphérique du film : tout en rationalisant le rêve d'un.e cinéaste, il faut pouvoir dépasser le littéral du scénario et emmener les séquences d'un film dans des lieux qui pourront faire ressentir bien plus par ce qu'ils sont d'un point de vue architectural (et donc leur potentiel plastique à l'image) et non forcément par ce qu'ils racontent dans la logique narrative du film. On comprend au travers des exemples de Kalinka que se détacher du cliché et du rationnel permet de s'approcher du sensoriel, rendant les lieux d'autant plus en harmonie avec le propos. Et qu'il s'agisse de la grande rosace en verre ou bien des gravures de la démolition de la Bastille, il est évident que ce « je ne sais-quoi », cette intuition naît d'éléments plutôt très précis ...

Et pour évoquer cette précision atmosphérique, j'aimerais citer un long passage du livre *Penser l'architecture*, écrit par un architecte suisse connu pour sa relation atmosphérique à l'espace : Peter Zumthor.

« Dans ses Leçons américaines, Italo Calvino parle du poète italien Giacomo Leopardi, qui situait la beauté d'une œuvre d'art (littéraire en l'occurrence) dans ce qui est vague, ouvert, indéfini, et fait de la forme le réceptacle possible d'une multiplicité de sens. L'idée de Leopardi nous paraît d'abord évidente. Les choses, les œuvres d'art qui nous touchent ont des strates multiples, des niveaux de signification en nombre peut-être infini, qui se superposent, se croisent et se transforment. Mais comment l'œuvre que l'architecte doit créer, peut-elle atteindre cette profondeur et cette épaisseur ? Peut-on projeter le vague, l'ouvert ? [...] Se fondant sur un texte de Leopardi invitant à la quête du vague, Calvino arrive à une réponse surprenante. Il constate que dans ses textes, cet amateur d'indéfini s'attache avec exactitude et fidélité aux choses qu'il décrit et qu'il veut faire surgir par la description, et conclut : « *Voilà donc ce qu'exige de nous Leopardi, pour nous faire goûter la beauté de l'indéterminé et du vague ! Pour accéder à ce désir de vague, il faut une attention extrêmement soutenue, une précision tatillonne dans la composition de chaque image, dans la minutieuse définition des détails, dans le choix des objets, de l'éclairage, de l'atmosphère.* » Calvino conclut par ce paradoxe apparent : « ***Le poète du vague ne peut être qu'un poète de la précision.*** ». Les propos de Calvino m'intéressent non pas parce qu'ils invitent au patient travail du détail et à la précision, ce que nous connaissons tous, mais parce qu'ils nous rappellent que la diversité et la richesse s'expriment à partir des choses elles-mêmes, si nous savons précisément les reconnaître et leur rendre justice. ¹»

Cette page m'a marqué car elle évoque cette importance de la précision et du détail pour amener le sensoriel, parfois au détriment de l'attendu narratif : elle engage profondément les réflexions établies sur l'importance climatique dans l'atmosphère d'un film, sur la nécessité de porter attention à ces marqueurs visuels, leur « rendre justice » pour qu'ils s'expriment à l'image. Ce que je trouve beau dans cette pensée, c'est l'idée qu'il y a une vérité du lieu à raconter. Mais alors, où se trouve cette vérité ?

1 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, section « Le noyau dur de la beauté », « Dans ses Leçons américaines, Italo Calvino... », 1991, p. 28-29.

Christopher Doyle évoquait la nécessité de *construire avec le lieu dans lequel on tourne* : « *The location speaks to you. You don't just go there and put the camera down. You find how it breathes¹* ». « Construire avec » serait donc compris comme «se servir du lieu afin de créer des sensations». C'est la raison pour laquelle j'ai convoqué les réflexions de l'architecte Peter Zumthor.

J'aimerais alors commencer par évoquer son travail, qui, dans son approche d'architecture sensorielle, privilégie la question de l'atmosphère. Elle relève selon lui de la dimension esthétique et lui attribue un rôle clé au sein de ses projets. En interrogeant la définition de la qualité architecturale, il en arrive au constat qu'on ne peut ressentir cette qualité que si le bâtiment touche nos émotions. La première impression face à un bâtiment, la sensation qui est ressentie, l'émotion ou le rejet immédiat qui survient sont tous issus de l'atmosphère d'un lieu : « *selon l'idée que je m'en fais, l'architecture n'est en premier lieu ni un message, ni un signe, mais une enveloppe, un arrière-plan pour la vie qui passe²* ». Il y aurait donc chez Zumthor l'intention de faire du lieu un espace. Les *Thermes de Vals* (1996) inaugurés en 1996 dans le canton des Grisons en Suisse, sont un complexe thermal creusé dans la montagne et construit en quartzite : ils illustrent la pensée du lieu dans leur conception atmosphérique.

Un espace délimité par la densité de la roche

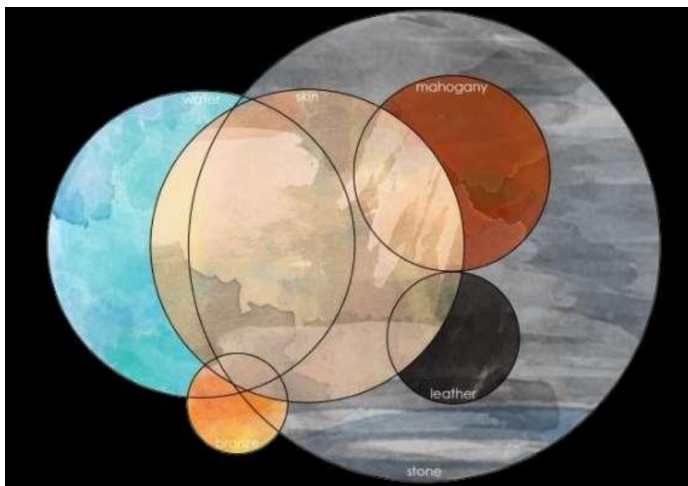
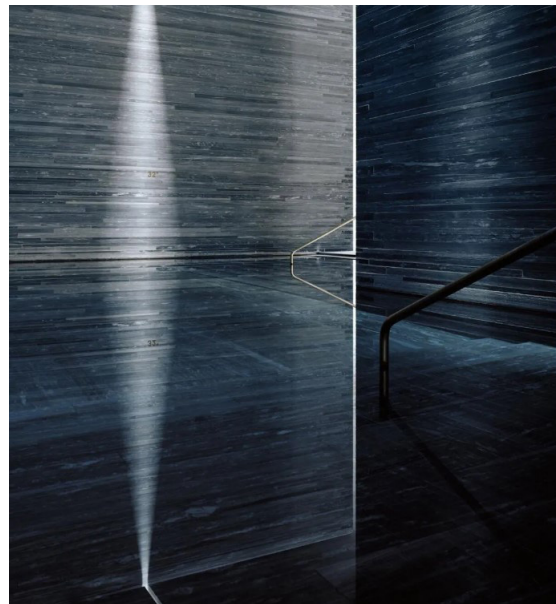
Ce lieu est en partie intra-rocheux, apparent à un fond de caverne. On ne perçoit pas l'entrée depuis l'extérieur de la montagne : seul un tunnel de plusieurs dizaines de mètres isole et enferme ses visiteurs. Les espaces sont délimités et articulés par des blocs rocheux, permettant de déambuler librement dans des cavités : il y a donc une multitude de déambulations possibles. Les blocs disposés empêchent une vision élargie de l'espace et invitent à penser la présence d'autres cavités. Ils invitent à une circulation. À l'inverse, certains espaces beaucoup plus intimes, pensés pour une utilisation individuelle, sont entourés de gros blocs denses. Certaines cavités sont elles-mêmes construites dans un bloc. Implanté dans la densité de la roche, l'espace devient puissant, ancré et invite au silence. Le toit est recouvert de végétation sauvage, suivant la ligne de la pente montagneuse.

1 Christopher Doyle, cité dans *Let the Wind Carry Me*, documentaire de Kwan Pun-leung et Chiang Hsiu-chiung, Taïwan, 2009

2 ZUMTHOR Peter (2010) *Penser l'architecture*. Basel : Birkhauser, p.12



Brèches de lumières - *Thermes de Vals*



Étude des palettes tonales -
Thermes de Vals



La lumière amène aux grandes
ouvertures sur le paysage -
Les Thermes de Vals





Intérieur des termes, circulation entre les blocs denses



Maquettes de recherches - études sur la pierre



L'ouvert et le fermé : guidés par la lumière

Lorsque l'on se trouve dans un réseau de cavernes, on a l'impression que c'est l'ombre qui habite l'espace. La lumière nous guide, tantôt en retrait, tantôt attirante puis reprend le contrôle lorsque l'on en sort. Dans les Thermes de Vals, Zumthor a pensé la lumière comme un élément qui pénètre des interstices présents entre les blocs : elle guide alors la déambulation des passant.e.s. L'obscur appelle le déplacement vers la lumière qui marque une ouverture vers l'extérieur et la fin de la recherche d'espace (notamment la piscine ouverte sur la vallée en sortie de bâtiment).

Cette oeuvre architecturale montre clairement une recherche d'immersion dans les caractéristiques sensorielles du lieu qu'est la montagne : densité de la pierre, jeu entre immensité et intimité, entre obscurité et clarté, déambulation permanente, utilisation de l'eau comme un liant au travers de ses reflets et de ses différents états (liquide et gazeux). Il y a aussi et surtout, d'un point de vue plastique, une logique de respect de l'harmonie naturelle : les camaïeux de la roche qui se mélangent aux teintes des peaux, les surfaces murales plus ou moins réfléchissantes qui dialoguent avec la surface des bassins, la lumière naturelle qui entre en respiration avec un lieu solide et immuable, la vapeur d'eau et la résonance sonore qui noient les sons et les images. C'est pourquoi je voyais beaucoup de connexions entre les mots de Christopher Doyle, son travail dans *In the mood for love* et l'approche du lieu respectée par Zumthor. Se servir du lieu serait en fait appréhender ses caractéristiques (matière, lumières, palettes, même des ressentis physiques et sensoriels) afin de les retranscrire.

Richard Copans, réalisateur et D.O.P de la collection *Architectures* dit à propos de ces thermes : « *en répétant ce face à face où nous sommes presque nus devant le grand spectacle de la montagne, l'architecte nous confronte à ce qui nous dépasse¹* ». Je pense qu'il y a ici une double lecture possible : d'une part une lecture à l'échelle de l'oeuvre, ancrée dans l'immensité et le poids immuable de la roche, et d'autre part une lecture plus éloignée où l'on pourrait affirmer que le lieu dépasse les sujets, il s'impose au travers de sa singularité et nous mène à le vivre d'une certaine manière, en lien avec les sensations voulues par le récit. J'aimerais donc voir en quoi cette pensée pourrait être illustrée par *In the Mood for Love* (Wong Kar Wai, 2000), mis en image par Christopher Doyle.

1 Richard Copans, Les bains de Vals, collection Architectures, vol.2, Les films d'ici / Arte, france, 2001



In the Mood for Love



Dans le film, Mme Chan et M. Chow vivent une situation miroir, qui se prolonge jusqu'à leur proximité d'habitation. Ils emménagent le même jour, ont la même situation maritale à savoir un.e conjoint.e absent.e. Ces conjoints sont même présumés en relation d'adultère ensemble. Mme Chan et M. Chow sont comme amenés à une destinée commune, enfermés dans une ressemblance situationnelle presque absurde dans son évidence : tous les deux refusent pourtant de suivre ce destin. Et en l'occurrence, d'un point de vue des lieux, tout le film s'organise autour de couloirs et de chambres dans lesquels l'existence de ces deux voisins se croise, se colle, se frôle. L'étroitesse, accentuée par l'absence de sensation de profondeur se construit selon moi au travers du lieu par trois procédés de compositions.

D'abord, les longues focales sont très souvent préférées à des courtes focales, aplatisant les perspectives. Dans les intérieurs de pièces, ce sont les contrastes lumineux et les complémentarités colorimétriques saturées qui permettent la structuration de l'image : la profondeur spatiale n'est permise ni architecturalement, ni optiquement. L'axe de la caméra débouche bien souvent sur un mur perpendiculaire à cet axe qui ferme le champ. Les lieux comme les images sont riches, les couleurs amènent ce qui pourrait être la beauté de cette relation, la proximité est permise par l'accentuation de lieux déjà étriqués.

Le choix d'utilisation des longues focales permet une deuxième spécificité dans les compositions, à savoir la présence de sur-cadres ou d'objets en amorce, eux aussi aplatis et dans le flou : ils mettent en évidence la présence d'un « à côté », d'un couloir, d'une pièce adjacente, d'un escalier. On se sert du lieu pour obtenir des points de vues singuliers qui lui sont propres. Ces connexions spatiales amplifient la distance avec les actions et/ou les personnages : on voit mais d'une autre pièce, d'un autre coin. Ce point de vue distant est cohérent avec l'idée que ces lieux sont exigus mais que la rencontre y reste interdite.

Ces deux premiers procédés de composition résident dans des choix d'axes et de focales, en réponse aux contraintes du lieu. Ils mettent en évidence une sensation paradoxale à l'échelle du film : celle d'un écrasement combiné à une distanciation. Et ce paradoxe entre en résonance, selon moi, avec ce que racontent ces intérieurs selon deux dimensions : celle sensorielle d'une proximité permanente, d'une attirance irréprouvable ; et celle narrative, d'une impossibilité par pudeur, une relation qui ne devra jamais exister. Approche d'autant plus adéquate que les lieux choisis étaient exigües, chargés et entourés de possibilités de mise en amorces. D'ailleurs Wong Kar Waï répondait à une remarque de stylisation : « Parfois, nous devons tourner notre caméra vers un miroir pour filmer quelque chose, et les gens pensent que c'est très stylisé. Oui, ça l'est, mais en même temps, nous l'avons fait parce que nous tournions dans un espace très petit et que c'était notre seule option. »



*Enfermement optique et
Distanciation des regards*



Le choix des lieux et leur mise en image dans le film sont donc tout à fait cohérents et pensés au travers de la sensorialité du récit. L'atmosphère y devient très riche, colorée et contrastée par aplats plutôt que par volumes, afin de privilégier l'enfermement à l'ouverture. La richesse chromatique, et il s'agit d'un ressenti très personnel, m'a toujours fait ressentir un certain débordement, une explosion de beauté. Elle culmine dans la chambre 2046, lieu de passage et du possible pour les personnages, tapissée d'un rouge vif. L'atmosphère est remplie de couleurs qui se parlent, se répondent, apportent une satisfaction visuelle grandissante. Elles créent une énergie plastique qui ne pourra jamais se concrétiser dans le récit. Selon moi, leur omniprésence magnifiquement orchestrée est une des clés de cette frustration visuelle créée par les lieux : entre l'explosion et la retenue, la distance et la proximité, le foisonnement et le vide.

D'ailleurs, à la fin du film, la chambre 2046 de l'hôtel Oriental est soudainement plus grande, filmée par une focale plus large : le vide arrive avec fulgurance. On comprend bien au travers de cette opposition sensorielle que l'architecture et la conception du lieu sont une chose, mais que leur mise en image peut soudainement faire naître autre chose. En fait, j'ai l'impression que l'atmosphère du lieu se construit par deux éléments en symbiose : il y a le lieu, mais aussi la manière dont le lieu est ressenti, les deux se mélangeant pour construire l'atmosphère cinématographique singulière du récit. Toujours est-il qu'il n'est pas choisi par hasard et qu'il faut s'en servir pour raconter visuellement le scénario.

Enfin, le troisième procédé que j'aimerais évoquer est le principe de composition opéré dans les couloirs. Grâce aux lignes de fuite, raccourcies par les longues focales, les plans sur les couloirs se scindent plastiquement en trois rectangles : celui du mur de gauche, l'ouverture de bout de couloir, et celui du mur de droite. De manière presque systématique, le personnage est amené à être « écrasé » à l'image par ces deux formes qui s'imposent de part et d'autre du cadre. L'utilisation méticuleuse des axes de la caméra additionnée aux longues focales accentue ces couloirs étroits qui compriment encore un peu plus les personnages, contrairement à la séquence du temple évoquée en introduction de ce mémoire, dont la grandeur est magnifiée par des contre-plongées et une durée bien plus étirée des travellings. Loin de l'étouffement de Hong Kong, ces couloirs de temple offrent une profonde respiration.

Cette séquence finale au temple semble d'ailleurs fonctionner comme un « contre-lieux » dans ses caractéristiques architecturales : le foisonnement colorimétrique laisse place à l'épure et les teintes rocheuses désaturées ; l'obstruction du champ est remplacée par des axes ouverts sur les ciels et les grandes constructions du temple.



Ainsi, le la DOP qui arrive sur un lieu repéré ou proposé, doit remarquer ce qui fait le caractère de ce lieu : la matière, la forme, l'ancrage, les couleurs. On doit également réfléchir à la manière d'utiliser tous ces éléments pour être au plus proche des intentions recherchées par les séquences. Ce que je trouve beau dans cette approche, c'est l'idée que le lieu a été choisi parce qu'il entre en résonance sensorielle avec ce que doit être une scène. Ainsi, l'observer, lui « rendre justice » pour reprendre les mots de Peter Zumthor, ne ferait que suivre une intuition pré-existante. Respecter ce qu'est le lieu permettrait d'en tirer une certaine authenticité, il y aurait forcément une cohérence. C'est ce que nous avons essayé de faire lors du tournage du film *Fossile*, réalisé par Timothée Zourabichvili lors de notre cursus à l'école. Je reprendrai la présentation du film faite par Timothée dans sa note d'intention :

« FOSSILE, court-métrage de fiction, raconte l'histoire de ROBIN, jeune homme de 24 ans tout juste sorti de prison qui retrouve SONIA, la fille qu'il aimait au collège et qu'il n'a plus revue depuis lors. [...] À travers la rencontre de ROBIN et SONIA, je cherche à explorer le rapport au souvenir, aux fantasmes qui en découlent, deux formes d'auto-récit figé, fétichiste, qui enferment leurs auteurs dans un prisme autoritaire auquel les autres n'ont d'autres choix que de se soumettre ; une sorte de fascisme individuel en somme. C'est ce que fait ROBIN en cherchant à soumettre SONIA au récit et à l'idéal qu'il s'est construit dans sa solitude. »

Pour ce film, il m'avait toujours parlé du lieu avant le contenu de la rencontre. Il projetait une de ces chambres d'hôtel aseptisées, blanches, n'ayant pas la moindre once de singularité dans le mobilier ou la décoration. Il s'agissait d'un espace de désillusion sociale et sentimentale. Il voulait un lieu de passage, pour une nuit, un instant. Cette chambre devait porter une connexion avec l'extérieur, non anodine puisqu'il s'agissait d'une vue sur l'immense quartier de la Défense plongé dans la nuit. Un deux-pièces au sommet d'une grande tour a donc été trouvé. Une grande baie vitrée permettait cette circulation visuelle avec la ville.

À l'image, il fallait alors se servir de ces riches intentions, qui au fond ne faisaient que respecter l'essence du lieu, par exemple accepter le blanc omniprésent. Et quand je dis accepter, l'idée était même de le mettre complètement en avant, ne pas le limiter, ni le cacher. C'était une pièce « aquarium » qui devait être ressentie comme telle. Nous avons utilisé du borniol uniquement pour cacher les reflets indésirables de la baie vitrée. Il n'était pas question de trop couper la lumière parvenant aux murs. Le blanc puissant rendait cette impression qu'il n'y avait nulle part où se cacher dans cette pièce, il accentuait le malaise.



Fossile
(Timothée Zourabichvili, 2024)



Je me souviens que je voulais quand même garder un niveau de blanc pas trop élevé afin d'éviter une sensation de lumière clinique presque immaculée. L'entre-deux permettait de conserver un blanc blafard, ni rayonnant, ni absent. Il y avait d'ailleurs cette référence aux films pornographiques amateurs. Pour reprendre là aussi les mots de Timothée :

« Les sextapes, forme numérique avec laquelle des humains figent un moment de leur vie. Dans ces films, la caméra est souvent posée sur un élément du décor — une table, une chaise, etc. — depuis lequel elle enregistre tout du long, comme un plan-séquence, l'union et la désunion des personnages. L'ingéniosité des cadrages de ces scènes donne au film l'aspect d'un diorama face auquel le spectateur, comme un voyeur, est invité à observer une intimité d'habitude interdite. ¹»

Sur ce point, le lieu était donc prépondérant puisque les points de regard s'ancraient dans cette idée que le lieu ne pouvait héberger aucune intimité, dans une sensation de malaise latent. Il fallait donc que les places de caméra s'accordent à cette caractéristique du lieu : tout voir, partout. Une table en verre et en aluminium pouvait créer une fragmentation d'images reflétées, à la manière d'un prisme. L'écran usé d'un vieux téléviseur, dont la surface reflète toute la chambre. La grande baie vitrée, qui fonctionne comme un semi-réfléchissant produisant une double image entre l'intérieur de la chambre et la Défense plongée dans la nuit. Nous n'avons pas ajouté ces possibilités de point de vue, puisqu'elles étaient permises par le lieu existant.

De la même manière, la lumière ne pouvait pas être trichée. Il fallait s'accorder autour de la lumière de jeu, qui, dans la logique d'une vision blafarde, aseptisée du monde, se devait d'exister dans tous les recoins de la pièce. J'avais alors fait poser des tubes Astera balancés à 5600K sur le mur du poster, et connecté deux ampoules à 3200K sur les lampes de chevet. Ces points chauds pouvaient alors gêner à leur guise le regard, et doucher les murs blancs d'une lumière impersonnelle. Je m'empêchais de trop jouer des contrastes : la présence d'une complémentarité colorimétrique bleu/orange permettait une certaine séparation des plans de profondeur, il n'en fallait pas plus.

Et, pour finir, il y avait cet immense poster imprimé. Je le trouvais d'une mocheté repoussante mais d'une grande justesse. C'était une sorte de fresque picturale que l'on imprime en quantités industrielles et dont le motif standardisé oscille entre le mauvais goût et l'attirance. C'était un paysage de cascade, scintillant et coloré. Ce poster fonctionnait alors en résonance avec la baie vitrée ouverte sur un monde inaccessible et fantasmé par le personnage de Robin.

1 Timothée Zourabichvili, extrait de note d'intention de *Fossile*, 2023



Fossile
(Timothée Zourabichvili, 2024)



Plastiquement, la baie vitrée et ce poster entraient en permanence en résonance et restaient les deux éléments se détachant du blanc blafard de la pièce. Comme dans cette chambre d'hôtel, la laideur du poster, sa grossièreté même, parvenait à me plonger dans une atmosphère mystérieuse.



- II -
L'atmosphère
en circulation



L'intendant Sansho (Kenzo Mizogushi, 1954)

Circulations dans le plan

« L'œil et l'imagination sont plus attirés par le lointain vaporeux
que par ce qui s'offre aux yeux clairement et de près¹ »

Cette citation de Friedrich m'avait quelque peu trompé, en m'orientant d'abord vers une lecture de la perception atmosphérique uniquement au travers de la question de la distance ... Mais si l'on reprend notre angle de définition de l'atmosphère dans le cadre de ce mémoire : « présence sensible en retrait du sujet, qui caractérise l'espace au travers de ses formes, ses couleurs, ses éléments naturels, sa texture et son architecture, et se travaille à l'image en complémentarité du récit pour apporter une forme de tension visuelle se déployant dans le temps² », alors l'idée de « retrait du sujet » ne renvoie pas uniquement au « lointain », mais bien, selon moi, à un retrait perceptif. Ce que je souhaite questionner ici, c'est en réalité le régime de visibilité. La structuration dans l'image entre le sujet et l'atmosphère est, selon moi, bien mieux illustrée par la question « *qu'est ce qui se remarque ?* » que « *quelle distance existe t-il entre telle ou telle chose ?* ». *Ce qui se remarque* interroge ce qui est montré et ce qui existe dans le cadre : cela revient à se poser la question de la structuration de l'image, et sur la place relative des éléments qui la composent.

Selon moi, l'atmosphère n'est donc pas une simple question de distance, l'atmosphère est proche et loin à la fois, omniprésente puisqu'elle infuse l'espace. Donc ce qui est en retrait perceptif, c'est-à-dire ce qui échappe à la saisie immédiate mais enrichit l'expérience sensible, peut être construit dans l'image. C'est, au cinéma, une question de présence et de direction du regard dans le cadre, comme l'explique Nicolas Bolduc, que j'ai pu rencontrer pour échanger sur cette circulation atmosphérique. Il évoque cette question de la direction du regard au travers de la transformation de l'architecture vers le cinéma : « Après, nous, en cinéma, tout comme en architecture, on guide le regard. On guide la manière de regarder aussi. C'est-à-dire que la différence avec l'architecture, c'est que le cinéma cache des histoires autour d'un cadre ». Avant d'ajouter cette dimension de tension qui guide le regard :

« Un architecte, en fait, qui va créer un volume qu'on va pouvoir habiter ou dans lequel on peut se déplacer et où on peut tourner la tête. Si on regarde un artiste extraordinaire comme James Turrell, par exemple, qui guide le regard par l'architecture qu'il désigne, par le design, il guide le regard vers la lumière toujours, toujours, toujours. Et de manière assez diffuse aussi. Même si tu tournes la tête et que tu regardes vers l'arrière, il y a cet effet qui existe, qui te pousse le regard toujours vers l'avant. Et c'est très intéressant parce qu'il fabrique ça. Et puis, c'est un peu aussi le principe du cinéma. Le principe du cinéma, ça veut dire que nous, on regarde dans une direction et on exige qu'il y ait un regard dans cette direction. On insiste même avec la profondeur de champ. Donc, on fait tout ça pour pouvoir raconter l'histoire à l'intérieur de l'espace »

1 Caspar Friedrich, cité dans C.D. Friedrich : Aux sources de l'imaginaire romantique, Gabrielle Dufour-Kowalska, 1992, p.66

2 Voir plus haut, p. introduction

C'est pourquoi je préfère parler de l'atmosphère comme d'un arrière-plan «perceptif», et pas l'arrière-plan comme toile de fond, cantonnée à exister derrière le(s) sujet(s). Dans Cinéma 1, Deleuze distingue trois types de perception-image, inspirés de Bergson :

« Solide, liquide et gazeuse. La perception gazeuse est la genèse de toutes les images-perceptions où il y a une multiplicité d'images sans centre ; avec la perception liquide, des centres multiples se forment et circulent de l'un à l'autre ; tandis que la perception solide compose un centre subjectif unitaire auquel toutes les autres images se rapportent¹. » C'est alors cet état gazeux de la perception qui m'intéresse dans l'arrière-plan atmosphérique, puisqu'il rejoint par analogie (certes légère) l'état gazeux de l'atmosphère, dans sa définition scientifique, et qu'il permet d'interroger son omniprésence. J'ai alors choisi de me pencher sur trois composantes parmi d'autres, permettant à la fabrication de l'image de tendre vers cet état gazeux de la perception : l'indéfini, le temps long et la dé-hiérarchisation.

Circulation du regard par l'indéfini

Lorsqu'on m'avait demandé un petit texte sur un film qui m'avait marqué durant mes études, j'avais alors écrit sur *L'oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010) :

« Je repense à *L'oncle Boonmee* d'Apichatpong Weerasethakul, à ce plan absolument magnifique où l'oncle, sa belle-soeur et les morts sont assis à table, dans une grande béatitude : au fond du plan, à hauteur du balcon, seule une lumière vient caresser l'épaisse masse de feuillage d'un arbre et rendre un peu de profondeur. Il existe une tension permanente face à l'apparente simplicité de ce que me montre l'image, ou plutôt de ce qu'elle ne montre pas : quand je vois un plan de ce film, j'ai l'impression qu'il existe toujours un espace trop sombre, trop lointain qui me pousse à percevoir quelque chose, à prolonger mes pensées à l'intérieur du film. Le simple fait de voir ce feuillage s'animer par la brise nocturne rend mon regard ouvert à une forme d'hypnose : j'ai l'impression que ces feuillages s'expriment. C'est cela que je veux dire en parlant d'animosité permanente : en regardant ce film de Weerasethakul, j'ai la sensation que mon regard redevient celui d'un enfant, toujours ouvert à l'émerveillement, mais qui redécouvre surtout ce que je n'avais jamais regardé auparavant : au-delà du principe d'attraction vers la semi-obscurité, il est impossible de nier l'importance de la transcription temporelle offerte par le film dans cette déviation enfantine du regard. »

1 Gilles Deleuze, Cinéma 1 : L'image-mouvement, p. 81

Même si cette remarque est plus évidente, la semi-obscurité joue un grand rôle dans la mise en tension de l'atmosphère : tout est écouté, prolongé par l'imaginaire. Or par nature, nous sommes insatisfaits par ce qui est instable, non défini. L'absence d'information dans certaines zones du cadre permet donc une circulation instinctive du regard. Mais au-delà de cette évidence, et puisque j'aurai l'occasion d'approfondir cette notion d'indéfini dans la dernière partie de ce mémoire, j'aimerais la prolonger en émettant l'idée que l'attention et la circularité du regard vers l'indéfini sont également permises par un certain rapport au temps propice à l'existence de l'atmosphère ...



L'oncle Boonmee (Apichatpong Weerasethakul, 2010)



Circulation par le temps long

« La durée agit non comme un gros plan (celui-ci est souvent du côté de l'affectation) mais comme un phare, comme une technique sensible éclairante, permettant de dévisager le masque de la représentation. [...] Le temps de la connaissance est le temps intérieur du spectateur qui convoque son imaginaire, ses souvenirs, son histoire. Donner du temps au plan, c'est donner la possibilité à ce temps intérieur d'exister, de s'exprimer, de s'imaginer. La durée étendue du plan donne au spectateur le temps de l'explorer, de choisir une trajectoire du regard, d'en respirer la richesse. De même, l'utilisation systématique du plan large force le regard à parcourir le plan, à l'arpenter, et ainsi à l'habiter¹. »

Je souhaitais reprendre les termes de Corinne Maury et cette image magnifique du phare comme idée de pouvoir offrir une exploration à celui ou celle qui regarde. Il serait possible de prolonger cette pensée en affirmant que donner du temps au plan, c'est aussi donner la possibilité à la plasticité du lieu de s'exprimer, d'évoluer. Toujours dans une dimension atmosphérique, il est clair que le plan long nous donne la possibilité d'éprouver certains éléments du lieu auxquels on ne prête pas forcément attention dans le régime narratif « classique » du cinéma. La célèbre séquence de Gerry, où les deux personnages avancent dans le désert au lever du jour, est un bel exemple d'évolution plastique du lieu grâce à la durée. La caméra y effectue un immense travelling latéral, le plan monté en une seule séquence dure plusieurs minutes : débutant dans une aube très contrastée, le lieu se structure plastiquement entre un aplat très sombre, délimité par la silhouette des montagnes qui entourent le désert. Le ciel comporte une déclinaison de teintes encore sombres, potentiel d'un événement lumineux. Puis lentement, peu à peu, cet aplat presque bidimensionnel d'où parviennent difficilement à émerger les silhouettes des deux personnages, va muter vers l'émergence de la lumière. C'est au tour de la terre salée du désert de se révéler, passant par toutes les gammes de luminance, jusqu'au blanc brûlant le regard.

D'une part, cet événement plastique devient le centre d'action, et d'autre part, il installe peu à peu une profondeur nouvelle qui n'existait pas à l'aube, lorsque le désert était plongé dans une forte obscurité. Cette profondeur, éloigne les corps, met en lumière l'impossibilité d'une projection : tout est immense, trop loin, tout est arrêté. La transformation atmosphérique dans ce plan long raconte alors qu'il n'adviendra plus rien, il ouvre vers l'abandon. Cette apparition en arrière-plan est la dernière qu'ils verront, et il s'agit de l'immensité de la mort. Ce qui était indéfini à l'origine du plan se révèle très lentement par le temps long. La circularité, cette importance progressive de la plasticité du lieu, est donc permise par cette durée particulière.

1 Corinne Maury, *Habiter le monde - Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Liège, Yellow Now, 2011, p. 25 et 26.

Gerry
(Gus Van
Sant, 2002)







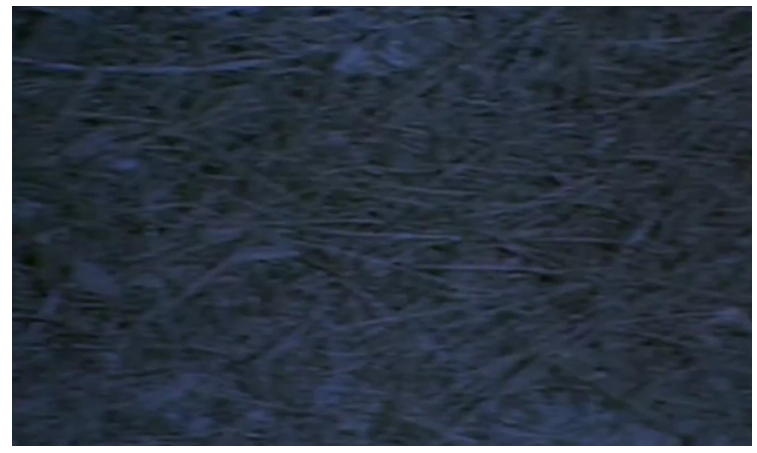
Comme pour *l'Oncle Boonmee*, le temps insiste sur la possible évolution des choses, leur potentiel à l'intérieur du cadre. L'atmosphère serait donc aussi dépendante de ce rapport de durée pour exploiter la circularité du regard, vers l'indéfini et le latent. Il y avait d'ailleurs cette idée qui me passait à l'esprit en pensant à ce plan de Gerry : puisque le temps est long, la circulation et l'évolution atmosphérique se font de manière également très lente et progressive. Mais plus tard, j'ai repensé à certains plans de films de Philippe Grandrieux, dont le déroulement temporel permettait également un glissement plastique mais dans une dynamique tout autre.

Notamment la séquence de la voiture qui avance inexorablement dans *Sombre* : on entre par un plan derrière la nuque . Il y a d'abord un défilement intense flou en second plan, accompagné par la mise en mouvement de la chevelure brillante. Le vent envahit l'espace sonore. Un rapport très sensoriel au déplacement de la voiture est donné, on se sent hypnotisé. Il y a ensuite un plan sur le visage de Claire, paraissant perturbé et rêveur, plongée dans l'obscurité du crépuscule. Puis la caméra épouse le regard sur le dehors : le défilement des bords de route crée une accumulation, mélangent tout ce qui passe. On commence par une vue relativement large, discernant les véhicules et les éléments du paysage qui défilent dans un flou léger. Puis le point de vue s'approche de la matière, jusqu'à entrer dans un défilement très intense, qui crée une succession de textures, à la manière d'une fresque. C'est la durée qui nous offre l'idée sensorielle du plan, celle de l'hypnose, de la mémoire d'un regard sur les paysages de bord de route, sur les textures d'herbes, de buissons défilant inlassablement. Le regard est emporté par une énergie irrépressible, ici celle de la vitesse de la voiture, qui nous invite à voir les caractéristiques plastiques de l'atmosphère par le défilement. La circulation entre les personnages dans la voiture et ce qu'ils peuvent voir s'opère dans une insistance sur les textures, les couleurs et le mouvement particulier du défilement.

Et chez Grandrieux d'une manière générale, je trouve qu'il y a cette récurrence dans les mouvements de balancement, de tremblement, de déviation et de flottement dans des plans particulièrement longs. Ces derniers permettent justement à ce rapport mouvementé au monde d'en dévoiler toutes les formes d'arrière-plan, ses textures et ses lumières. Le temps long permet de dévoiler l'atmosphère puisqu'il donne la possibilité de circulation du regard, mais ce que je voulais évoquer au travers du travail de Grandrieux est que le temps long permet aussi de forcer une circulation autrement, par le biais d'une énergie parfois violente. On pourrait remplacer l'image du *phare comme technique sensible éclairante* par celle d'une lampe de poche : la plasticité des lieux se déploie, par brèches au travers d'une caméra tantôt épileptique, tantôt épuisée qui dans ses énergies nous dévoile des bribes, des morceaux du lieu. Inconsciemment, je me disais que ces séquences me permettent de cartographier les lieux dans leur dimension sensible, au travers du temps long, mais pas forcément dans la lenteur. Toute la plasticité s'accumule, dans un rapport extrêmement sensoriel aux lieux.



Sombre (Philippe Grandrieux, 1998)



Le plan long permet un défilement successifs de paysages filés, une circulation forcée par l'énergie du mouvement : tout s'accumule pour construire une fresque mémorielle.

Dé-hiérarchisation

C'est le troisième terme qui m'est venu pour évoquer la circulation atmosphérique. Si l'on regarde les peintures de Bruegel l'Ancien, notamment celle des *Moissonneurs*¹, j'ai toujours été fasciné par l'idée d'une telle circularité transposée au cinéma. Ce qui est admirable, c'est la complexité de construction qui existe dans le tableau, les perspectives, l'égalité des détails, et l'attention portée à toute chose.



1 Pieter Bruegel l'Ancien, Les Moissonneurs, 1565, huile sur bois, 119 × 162 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

« Le génie de Bruegel réside dans sa capacité à dissoudre tout protagoniste unique au sein d'un tableau communautaire plus vaste. Dans *Les Moissonneurs*, chaque paysan est à la fois acteur et spectateur d'un champ chorégraphique partagé. Les transitions entre les vues larges des champs mûrs et les détails intimes de l'arc d'une faux sont sans couture — ce que l'on pourrait appeler un continuum atmosphérique qui guide le spectateur à travers la peinture sans jamais privilégier un seul fil narratif.¹ »

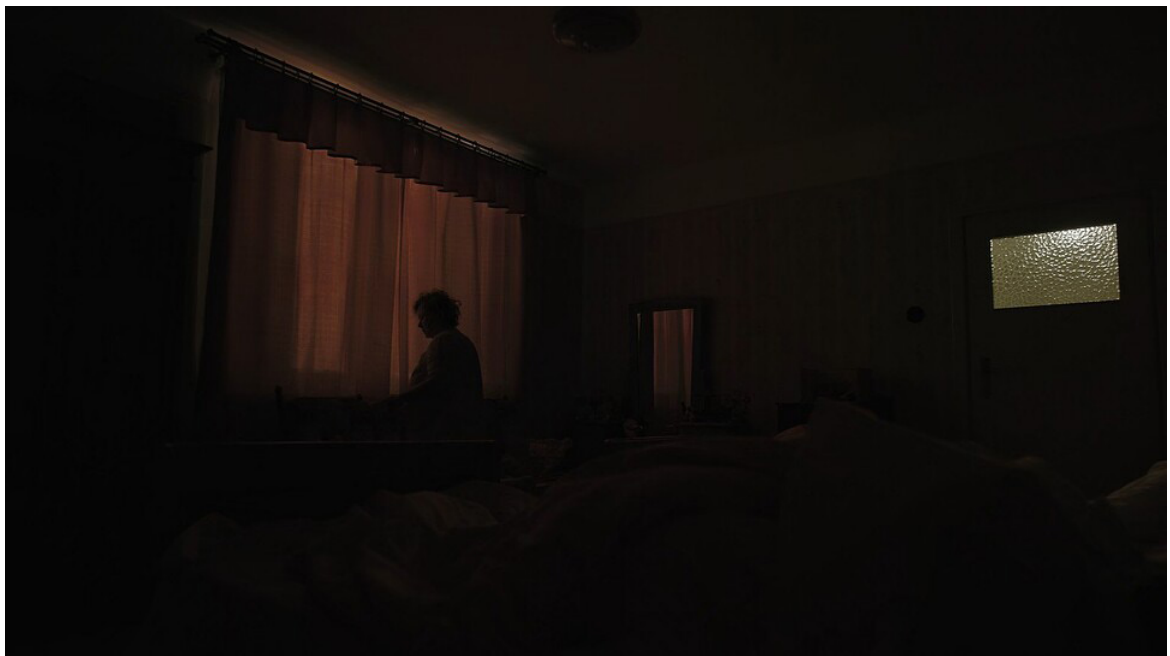
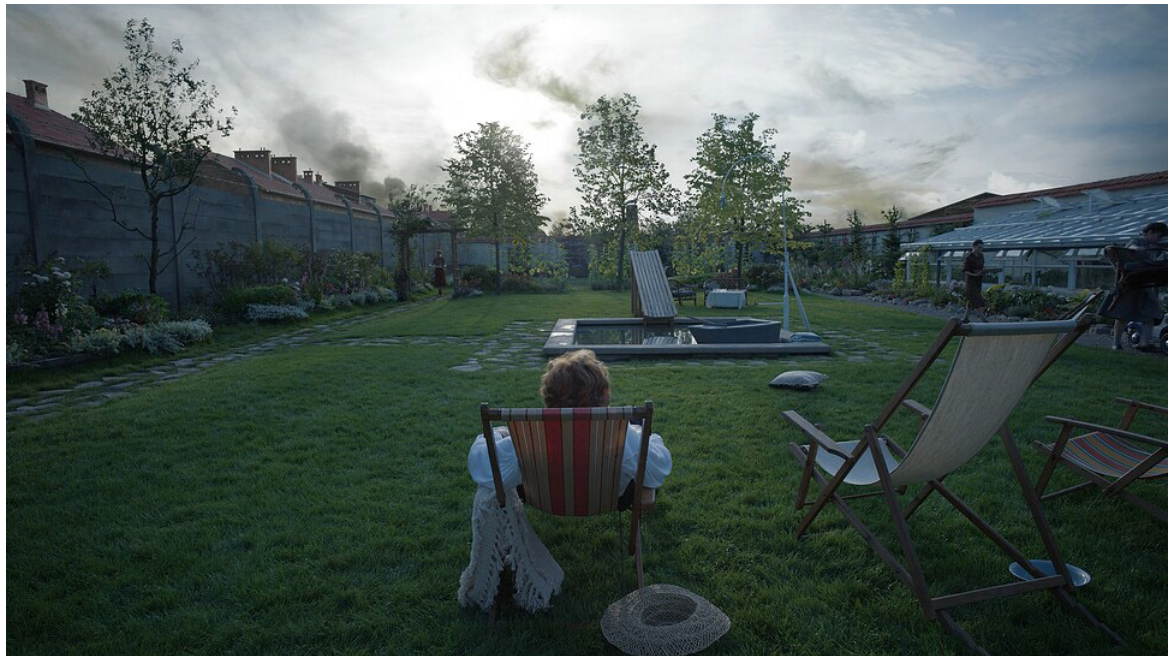
Ce continuum atmosphérique m'intrigue car il engage cette notion de circulation entre l'ensemble et le détail. Si l'atmosphère réside dans la sensation plastique des lieux, les « vues larges sur les champs mûrs » pour reprendre la citation sur *Les moissonneurs*, alors elle nécessiterait un certain recul, une réception sensorielle plus vague. Mais depuis le début, je me rends compte de l'importance du détail dans la perception d'une atmosphère : un objet, un rapprochement sur la matière, une lumière, les « détails intimes de l'arc d'une faux ». Je me dis que sur son chemin entre deux objets, le regard va traverser des couleurs, des densités, des formes, un rythme va se dévoiler. Alors les fils narratifs que l'on se crée, se tissent au travers d'intervalles qui se doivent d'être riches. C'est là, dans ces intervalles, que l'atmosphère est expérimentée. Avant d'offrir une circulation, une ouverture, il faut pouvoir en fabriquer les détails, les organiser pour les mettre en cadre s'ils sont déjà là. Sinon, le regard ne peut pas expérimenter cette traversée atmosphérique.

Nous échangeons avec Nicolas Bolduc sur le cas *Zone of Interest* : nous trouvions que ce film était l'un de ceux qui ouvrent à une visibilité accrue. Il est important de rappeler que le dispositif lui-même se prêtait à « offrir » le champ à tout ce qui pouvait advenir. Une dizaine de caméras étaient disposées à la manière d'une installation de surveillance. Je n'ai d'ailleurs pas tant ressenti le dispositif comme celui d'une surveillance, étant donné les choix graphiques des cadres, pensés pour une certaine rigueur des lignes architecturales. Mais il est indéniable que cette ouverture et cette netteté omniprésente permettaient de mettre en évidence les autres zones, celles inaccessibles et interdites au regard. Faible contrastes, sensation d'homogénéité par la réduction dynamique, ouverture des cadres, grande profondeur de champ, stabilité des caméras et retours sur les points de vue, ... tous ces choix de dispositifs construisaient un film dans lequel la perception circule.

1 Larry Silver, extrait traduit en français de *Bruegel and the Idea of Peasant Utopia*, Getty Museum, 1995, p. 26



Zone of Interest
(J. Glazer, 2024)



Non pas parce qu'on ne guidait pas le regard : bien au contraire, je trouve que la co-présence permanente du hors-champ, le centrage des corps et de l'action dans les cadres font qu'il existe presque toujours une sensation d'attention au geste. Ce que je trouve admirable c'est le potentiel qui existe en chaque recoin de l'image, en chaque objet. Peu d'entre eux jouent et interfèrent avec l'action, mais tous sont invités à être regardés au même niveau que l'action. Il y a d'ailleurs chez G.W Leibniz le concept de *petites perceptions*, qui indique que l'on ne pourrait pas voir le rapport de la multitude à l'unité dans la perception, justement par notre incapacité à discerner cette multitude :

« Il y a mille marques qui font juger qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, (...) c'est-à-dire des changements dans l'âme même dont nous ne nous apercevons pas, parce que ces impressions sont trop petites ou en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu'elles n'ont rien d'assez distinguant à part, mais jointes à d'autres, elles ne laissent pas de faire leur effet et de se faire sentir au moins confusément dans l'assemblage. (...) Et pour juger encore mieux des petites perceptions que nous ne saurions distinguer dans la foule, j'ai coutume de me servir de l'exemple du mugissement ou du bruit de la mer dont on frappé quand on est au rivage. Pour entendre ce bruit comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, et qu'il ne se remarquerait pas si cette vague qui le fait était seule. Car il faut qu'on en soit affecté un peu par le mouvement de cette vague et qu'on ait quelque perception de chacun de ces bruits, quelque petits qu'ils soient ; autrement on n'aurait pas celle de cent mille vagues, puisque cent mille rien ne sauraient faire quelque chose. (...) Ces petites perceptions sont donc d'une plus grande efficacité qu'on ne pense. Ce sont elles qui forment (...) ces impressions que les corps environnants font sur nous, et qui enveloppent l'infini.¹ »

Je ressens cette idée, de manière presque inverse, dans l'ouverture au visible et la grande profondeur de champ. Il y aurait une multitude de portions dans le cadre : on peut les voir une à une, mais il nous est impossible d'en cerner un ensemble, ainsi que toutes les interactions qui s'y passent². Selon moi, il y a quelque chose de plus sensoriel dans la circulation entre ces portions : la persistance des formes, de la lumière, des matières ; la tension qui nous pousse à vouloir relier les portions et à cheminer continuellement. Pour reprendre ma perception des *Moissonneurs*, je me suis souvent construit des chemins amenant à la sensation du repos, de la rêverie : c'est en regardant les mouvements omniprésents des travailleur.euses en périphérie, que la position allongée de l'homme contre l'arbre m'invite à ressentir la fatigue.

1 Leibniz, Nouveaux Essais sur l'entendement humain (édité en 1765 ; première rédaction en 1703), Préface

2 Une idée contraire sera traitée quant à l'enveloppement atmosphérique, Voir infra.

Le paysage est si grand comparé à cet individu : les grands aplats des champs dorés et des collines dominent l'ensemble des corps, tout foisonne. Alors on sent que le travail est long, tout nous échappe. La rêverie s'impose. J'ai l'impression que toute cette perception du paysage centrée autour de cet homme allongé est une résurgence de tout ce qu'il observe par morceaux depuis des jours : tout remonte en présence, avec tant de détails qui nous appellent incessamment. On a tant parcouru ces portions qu'en fermant les yeux, il en reste toute son atmosphère vaporeuse, aux tons verts et jaunes pastels, le foisonnement complexe et sombre des arbres, une fixité de l'air. La circulation par l'ouverture me laisse une mémoire très riche en sensations de cette image.

En termes cinématographiques, j'étais aussi très en accord avec la pensée de Nicolas Bolduc sur la peur de dévoiler dans les productions contemporaines :

« Après, je trouve qu'il y a un vrai souci aujourd'hui, dans la plupart du cinéma de plateforme, si on peut dire, qui malheureusement, ça vient beaucoup de la télé, guide un peu le regard de manière un peu artificielle. Ce que je veux dire par là, c'est que souvent, on veut casser un problème, qu'on a toujours considéré comme un problème. C'est-à-dire qu'à partir du moment où on a commencé à tourner en numérique, on s'est toujours dit que c'était un problème. Donc, l'effet de faux, c'est de créer vraiment une espèce de flou derrière les personnages. Souvent, les arrières-plans deviennent un peu évanescents, un peu flous, sans description. Et je trouve que c'est dommage : si je reprends ce que tu dis, c'est assez important ; créer de la tension, ça ne veut pas dire que c'est flou, ça ne veut pas dire que ça n'existe pas, ça ne veut pas dire que ça tombe nécessairement dans l'obscurité. [...] C'est beaucoup plus compliqué de créer une tension avec des choses qu'on voit, qui sont intéressantes. Quand on les voit, on est obligé de les analyser. [...] Donc, en fait, ça devient une question de choix. »

Il y a évidemment une question de pertinence cinématographique : fermer le visible et l'ouverture du regard est parfois tout aussi juste, offrant un rapport différent à l'atmosphère. Mais là où il est possible d'affirmer que la peur d'ouvrir au regard est souvent un non-choix, un « cache-misère » pour reprendre les mots de Nicolas Bolduc, il serait difficile de prétendre qu'ouvrir le champ à la circulation du regard puisse être un geste de fainéantise : qu'est ce qu'on va regarder au juste, qu'est ce qu'on ressent d'un point de vue plastique ? Quelle place relative occupent les éléments dans cet espace de circulation ? Je ne pense pas qu'il s'agisse nécessairement d'un énorme travail de pensée, d'une méthode d'ultra-contrôle de l'image comme on peut le voir chez Kubrick. Parfois on pose un cadre ouvert, on ne saurait pas trop expliquer pourquoi mais ce choix résulte d'une profonde conviction, parce que le lieu, ses éléments et ses mouvements nous paraissent tous aussi importants les uns que les autres. Alors on veut les filmer au même pied d'égalité. Tout peut alors s'exprimer.

Circulation entre les plans : La continuité atmosphérique

« L'« atmosphère » me semble ainsi appartenir à la même catégorie que « fantôme » ou « silhouette », elle ne se discerne que du coin de l'œil ou de l'oreille et, chaque fois qu'on l'assigne à un espace/temps particulier, disparaît comme dans une sorte de fond intemporel, au-dessus duquel se pose la forme narrative... C'est sans doute cette relation particulière du discursif et du narratif, parce qu'ils se conditionnent et se complètent continûment, malgré leurs discontinuités essentielles, qui donne toute sa profondeur et toute sa dynamique émotionnelle au film¹. »

Le discursif désignerait ici une mise en relation de fragments, un enchaînement de formes ou de sensations qui ne relèvent pas directement de la narration : une persistance de tons, de matières, de lumières, des échos plastiques qui font circuler un sentiment ou une sensation, plus qu'un événement. Pour évoquer cela, j'aimerais parler d'un autre film de fin d'études, celui de Timothée Zourabichvili, que nous avons tourné sur une presque île de la Corée du Sud. Pour ce film, le climat et l'approche du lieu ont également été très importants dans la construction du récit. Il raconte un couple arrivant dans un motel, cachant un bébé dont ils ne peuvent plus assumer la charge. Filmé dans une petite chambre de motel très exiguë ne dépassant pas les 7m², la relation des deux membres du couple avec le climat extérieur du motel (une grande baie ouvrant sur les montagnes et la mer) était une idée de construction visuelle. Nous avons beaucoup échangé sur ce que devait être la continuité atmosphérique du récit. Timothée me parlait beaucoup d'un rapport anxiogène qu'il entretenait avec ce genre de chambre de motel. Nous voulions que cet endroit soit rythmé par le glissement de la lumière extérieure vers la nuit totale.

Dans le montage final, la baisse de luminosité du lieu est bien dictée par la lumière naturelle d'une immense baie montagneuse qui n'est que rarement montrée. À mesure que le jour disparaît, la chambre tombe dans l'obscurité en résonance avec la disparition du geste interdit et impossible de l'infanticide. Mais Timothée me parlait souvent de cette intention d'un lieu ne pouvant jamais offrir la possibilité de se cacher, de disparaître. Dans la continuité, la disparition du jour ne pouvait donc déboucher que sur une brûlure visuelle à l'intérieur de la chambre, offrant tout le malaise et l'horreur de la situation des personnages.

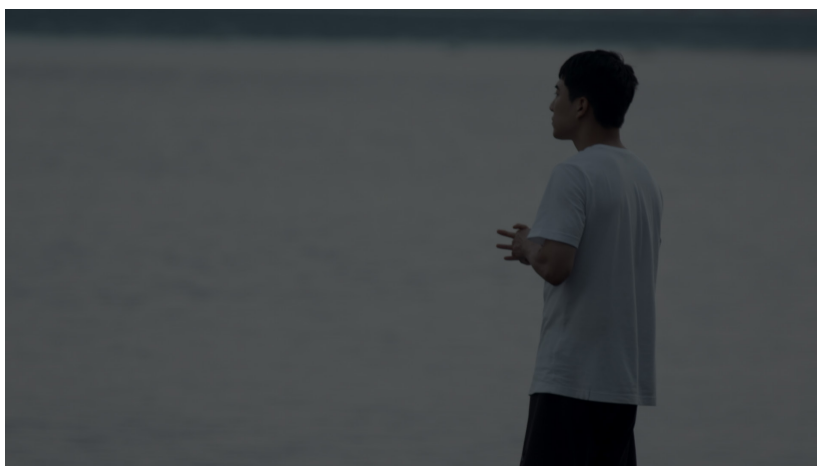
.

1 Jean-Pierre Moreau, in Rémi Adjiman et al., Approcher la notion d'atmosphère à travers le film *All These Creatures* de Charles Williams, *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, n° 6, 2022, p. 12

Sinker
(Timothée Zourabichvili, 2025)



Évolution climatique sur le
ponton extérieur du motel





Évolution climatique intérieure, vers la disparition lumineuse



Lumière agressive de la chambre à la tombée de la nuit



La fuite de la jeune femme
jusqu'à la réapparition de la dou-
ceur de l'aube



La fin du film alterne entre la fuite de la jeune femme dans la forêt en obscurité presque totale dans laquelle la lumière du matin va réapparaître, et la brutale lumière fiévreuse qui attaque le regard et empêche tout repos pour le jeune homme face à l'acte.

Cette baisse accompagnée par le climat naturel autour du motel était donc centrale dans la narration et l'approche de l'acte des personnages. C'est l'alternance entre l'espace minuscule et les sorties du jeune homme sur le ponton devant le motel qui permettait d'appuyer cette variation lumineuse. N'ayant à disposition que deux draps blancs en guise de matériel lumière, nous avons donc conditionné les plages de tournage à cette volonté évolutive du climat, attendant les moments de météo dégagés pour filmer les extérieurs soir et adapter la course du soleil par rapport à l'ouverture de la chambre. La surexposition des fenêtres était une constante que nous nous étions donnés de respecter : ne pas voir l'extérieur, simplement ressentir la variation lumineuse et colorimétrique de la pièce. D'autre part, je me servais des plafonniers plus ou moins contrôlés comme un simple remplissage pour gérer le contraste entre la source qu'était la fenêtre et la sensation de lumière dans la chambre.

S'il est possible de se donner une idée de ce que devrait être la continuité atmosphérique d'un film en amont du tournage, il est intéressant de revenir sur *Les moissons du ciel*, dont l'approche impressionniste climatique justifie une absence de cette même continuité : si l'on regarde attentivement les variations lumineuses, les directions de lumières, ainsi que les écarts de palettes tonales, on remarque que la continuité n'est souvent pas respectée. Puisque l'approche climatique privilégie une recherche de ce que sont les fins de journées dans les grandes prairies de l'Alberta, au travers de la diversité des prises de vues sur plusieurs mois de tournage, la cohérence lumineuse entre les plans n'est pas forcément respectée, passant au second plan. C'est par le recul à l'échelle du film, que toutes ces variations offrent un liant, une palette complexe de couleurs et de contrastes. Dans ce cas de figure, un paysage n'existe pas en lui-même, puisque son apparence change à chaque instant ; mais au travers de l'atmosphère qui l'entoure, qui lui donne vie dans la diversité de ses variations. L'exemple du film de Terrence Malick semble appuyer que l'atmosphère se pense à l'échelle du film, et non à l'échelle du plan.

Leitmotivs atmosphériques

Nicolas Bolduc racontait une approche méthodique de la continuité atmosphérique opérée dans son dernier film :

« Sur Le conte de Monte Cristo¹ j'ai fait en sorte que tous les moments où le personnage est dans un lieu intérieur soient traités avec la même idée : le conte incarné par Pierre Niney devait toujours être placé dans l'obscurité, la lumière derrière ou devant lui. Avant son arrestation, dans sa cellule, dans sa quête de vengeance [...] c'est souvent autour que c'est éclairé : lui va toujours être dans un espace d'obscurité, toujours en périphérie d'une lumière. Je pense que l'effet fonctionne parce qu'il y a une continuité dans la réflexion sur tout le tournage. Alors ce sont des impressions qu'on laisse [...] C'est une méthode dans un certain sens oui, après l'acteur le sait. [...] Il faut mettre en scène en fonction des envies et des motifs visuels qu'on a envie de créer »

Dans le film, je ressentais cette impression que la lumière était distante, elle nous appelle d'une certaine manière. Elle crée une tension et appuie l'idée que nous sommes toujours caché.e.s dans le destin et la vengeance du personnage. J'avais la sensation que l'atmosphère visuelle séparait activement l'ombre de la lumière dans beaucoup de séquences, en guidant notre regard vers des extérieurs souvent distants. Ici, le motif (même si je préfère parler de la sensation) est créé par le contraste et la récurrence autour d'un même personnage. Ce que j'aime dans ce genre d'approche, c'est que la plasticité de l'idée va forcément faire émerger des sensations à l'échelle du film, même inconscientes. On peut se raconter une théorie du motif qui sera reçue ou non par les spectateur.ices, mais les volumes, les couleurs et les contrastes, autrement dit les choix visuels concrets, vont forcément faire émerger la sensation lorsqu'il sont réutilisés ou lorsque'ils changent de direction en cours de film.



1 Alexandre de la Patellière, Matthieu Delaporte, Le comte de Monte Cristo, 2024



La Montagne exploite aussi l'idée d'un leitmotiv atmosphérique dans la première partie du film : celui de la distance avec la société, qui augmente à mesure de l'échappée du personnage. Plastiquement, on retrouve à plusieurs reprises la présence de la ville illuminée qui se dégage dans l'obscurité croissante de la vallée montagneuse, jusqu'à disparaître tant elle se trouve loin. Elle dicte l'isolement, l'abandon sociétal. L'atmosphère n'est plus la présence de cette ville, mais peu à peu celle de la lumière naturelle et des espaces naturels.

De la même manière, en haut de la station, l'arrière plan travaille une alternance entre le grouillement touristique et l'immense vide des glaciers, au travers de ces grandes masses rocheuses.

Ainsi, la continuité atmosphérique semble en premier lieu concerner une continuité plastique de l'image. L'évolution des formes, des teintes, des contrastes permettrait d'accompagner l'évolution du récit et d'évoquer des bascules sensorielles en relation avec les personnages.

- III -

**Le plan atmosphérique
par l'enveloppement**



Andreï Tarkovski. Scan polaroid. Imprimé in 2007 par Tarkovsky Estate, Florence.



Robby Muller. Scan polaroid. Boppard am Rhein, 1974

« L'œil et l'imagination sont plus attirés par le lointain vapoureux que par ce qui s'offre aux yeux clairement et de près¹ »

Regardons ces polaroids signés par Andreï Tarkovski et Robby Müller. Je me questionnais sur leur caractère évanescent, leur texture floue, une sensation d'uniformité. Selon ce qui a été évoqué précédemment sur la question de l'étagement, certaines caractéristiques de ces images donneraient *a priori* une certaine perception de la profondeur : si l'on regarde celui de Tarkovski, la présence d'un fort contraste entre le ciel et la terre offre un détachement et une structuration claire entre les plans. Dans le polaroid de Robby Müller, la présence de couleurs complémentaires dans la photo du bas (des couleurs complémentaires étant des couleurs diamétralement opposées dans le cercle de chromaticité, ici les bleus cyan et les rouges) tend aussi à structurer le regard, entre le balcon et la baie en arrière-plan de perspective. Il existe pourtant bien une certaine évanescence dans ces photographies, et le liant semble être avant tout textural ... Il existe en effet une certaine sensation de flou : je dis « certaine » car elle semble provenir de différentes causes : le support mais également la présence de brume à l'intérieur des paysages.

Et en ce qui concerne cette seconde cause, il est intéressant de se pencher sur la recherche de Rosine Bénard O'Kelly, qui dans son texte sur la *Poétique du flou naturel*², évoque une *frontière entre les flous obtenus par des configurations techniques des appareils de prise de vue (ou par des ajouts de flou en post-production) et les flous composés directement à partir des propriétés intrinsèques des quatre éléments primordiaux, à savoir l'air, l'eau, la terre et le feu*. Cette deuxième forme de flou permettrait aux cinéastes de convoquer un voile permettant l'effacement des lignes et contours ainsi que l'estompage des formes. L'image atmosphérique qui en résulte se définirait alors selon un critère principal : la présence au premier plan d'un élément naturel qui couplé à l'air, confère un caractère flou et vapoureux au plan, rendant la vision des événements et des personnages imprécise. Comme évoqué dans la série photographique de Todd Hido, l'élément naturel deviendrait alors un perturbateur de la vision offerte par la caméra, par phénomène de réfraction (ou de diffusion lumineuse dans d'autres cas d'éléments).

La réfraction opère lorsque la lumière passe d'un milieu à un autre, de densité optique différente (par exemple de l'air à l'eau, ou à du verre). Cela modifie la trajectoire de la lumière et donc la façon dont on perçoit les objets à travers ce milieu. Pour reprendre l'exemple de la série *Roaming* de Todd Hido, la surface de la vitre devient irrégulière, car composée d'une multitude de micro-lentilles naturelles formées par les gouttelettes de pluie. Chaque goutte réfracte la lumière indépendamment, déviant la trajectoire des rayons lumineux et déformant la réalité qu'elle laisse passer.

1 Friedrich (Dufour-Kowalska, 1992, 66)

2 Rosine Bénard O'Kelly, *L'image atmosphérique au cinéma - Poétique du flou naturel*, p.33

Il en résulte dans l'image un flou directionnel ou diffus (non issu du mouvement mais de la matière interposée entre la caméra et le sujet), une dilution des contours (disparition de la netteté comme si les formes se décomposaient) et la sensation d'un mélange trouble entre les formes et les couleurs.

La réfraction s'applique également dans le cas où la lumière traverse plusieurs couches d'air dont la variation de densité (déterminée par leur température, pression et humidité) va également en dévier les rayons. Par exemple, en présence de chaleur (bitume brûlant, par exemple), l'air au-dessus du sol est plus chaud que l'air ambiant. Cette stratification thermique des masses d'air provoque là aussi une déviation des rayons lumineux se manifestant visuellement par des mirages ou un flou mouvant. Ce phénomène peut altérer la netteté d'un paysage lointain, produisant une texture vibrante ou liquide, particulièrement visible lorsqu'on le filme en longue focale.

Ensuite, le phénomène de diffusion : la lumière change de direction lorsqu'elle rencontre des particules ou des irrégularités dans un milieu, ce qui provoque un étalement de la lumière dans plusieurs directions. Très précisément expliqué par Camille Aubriot dans son mémoire à l'ENS Louis Lumière, *Filmer la brume, le brouillard et la fumée*, passage que je me permets de synthétiser sans en changer les mots :

La diffusion permet d'expliquer plusieurs phénomènes tels que le bleu du ciel, le blanc/gris des nuages, la perte de visibilité dans les brumes et brouillards, le soleil apparaissant rouge au travers de la fumée, etc. La diffusion peut être classée en trois sous-catégories selon la taille des particules diffusantes. La *diffusion de Rayleigh* concerne les particules les plus petites (surtout les molécules gazeuses de l'air, faisant moins de 40 nm). Cette diffusion est sélective, car plus la longueur d'onde est petite, plus la diffusion est importante. Cela explique le bleu du ciel pendant la journée : le violet/bleu étant jusqu'à 16 fois plus diffusé que le rouge, quand la lumière du soleil traverse l'atmosphère, les molécules gazeuses la composant diffusent le bleu dans toutes les directions, ce qui le rend visible. Sans atmosphère, le ciel serait noir, à l'instar du ciel observé depuis la lune.

« Puis la diffusion de Mie prend le relais pour des particules plus grosses telles que les micro gouttelettes d'eau, les petits cristaux de glace et les aérosols comme les poussières, les fumées et les pollens. Les microgouttelettes constituant les brumes et brouillards en font partie, avec un diamètre moyen de 5 à 10 micromètres¹. » Dans le cas des deux polaroids, la diffusion se remarque entre autres par la présence de la brume produisant une perspective atmosphérique, un étagement de densités successives diminuant à mesure que la distance au point de prise de vue augmente.

1 Camille AUBRIOT, *Filmer la brume, le brouillard et la fumée : enjeux artistiques et techniques*. Mémoire de master cinéma à l'ENSL, 2021. p.64-67

Plus la lumière doit traverser de microgoutelettes, plus elle est diffusée, diminuant le nombre de rayons y parvenant et rendant les images lointaines plus laiteuses. Ainsi, les couches de végétation ou les reliefs montagneux montrent à la fois un éloignement progressif et une sensation d'enveloppement propice à regarder l'image comme un paysage évanescent. Ces phénomènes physiques mettent en évidence l'impact des molécules d'éléments naturels sur la lumière : lorsque ces éléments entrent en mouvement, ils peuvent alors altérer la perception des rayons lumineux. La lumière d'un point lumineux ne converge plus vers un point-image de la surface photosensible, mais vers une forme plus étalée. Dès lors que les points-images perdent leur précision, l'image perd en sensation de netteté, devenant plus douce dans la transition entre les points, plus proches du « mélange » que de la séparation. Quelle que soit l'élément naturel qui va entrer en jeu (et cela peut tout aussi bien être un matériau transparent, ou les deux dans le cas du travail de Todd Hido), en omettant la rigueur scientifique du propos, nous pourrions parler d'une réorganisation de la lumière, d'un mélange qui s'opère, d'un liant qui agit. Et le résultat réside dans une sensation d'enveloppement global. Et avant d'en prolonger les possibilités cinématographiques, j'aimerais mettre en relation l'étalement du point-image d'une surface photosensible avec deux approches de la touche lumineuse en peinture.

Car cette liaison atmosphérique de la lumière n'est pas sans rappeler l'approche du courant tonaliste en peinture, ce mouvement paysagiste américain de la fin du XIXe et du début du XXe siècle qui privilégie l'unification des tons de l'image pour produire un enveloppement, souvent mélancolique ou méditatif. Le tonalisme, à rebours de l'impressionnisme, n'éclate pas la lumière : il la voile. Il travaille la sensation comme un brouillard travaille le paysage, c'est-à-dire par une diffusion chromatique et lumineuse. Guy Cogeval le décrit comme une unité chromatique et atmosphérique, fondée sur l'effacement des contours et d'une harmonie sourde des teintes. Ce mouvement met en évidence la question de l'approche émotionnelle produite par un paysage, et donc l'utilisation de ce dernier comme exprimant un affect au travers de sa réorganisation lumineuse et chromatique. Il exprime alors de toute force cette approche la plus intuitive de l'atmosphère visuelle, celle de l'enveloppe qui baigne le lieu et les corps. Et de cette relation entre le sujet et la réorganisation lumineuse du lieu, le tonalisme succédait à la pensée de l'Hudson River School, analysée par Barbara Novak comme une représentation de la nature américaine comme divine et supérieure : Les peintres associés à la Hudson River School cherchaient à représenter visuellement l'idée que Dieu était immanent dans le monde : que ce que nous voyons dans les paysages et les cieux lumineux est le même que le « Dieu » de la religion chrétienne dominante de l'époque.¹ » Et ce jusqu'à une admiration presque craintive des immenses espaces ainsi que de leurs forces naturelles.

1 Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825–1875*, New York, Oxford University Press, 1995



Thomas Cole, *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm—The Oxbow*, 1836, huile sur toile



Bierstadt, Albert: *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie* *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie*, oil on canvas by Albert Bierstadt, 1866; in the Brooklyn Museum, New York. 210.8 × 361.3 cm

« Penser le regard par delà des yeux, puisqu’aussi bien en rêve, nous regardons tous yeux fermés ¹ ».

Le tonalisme, lui, reprend une approche bien plus spirituelle que religieuse : « The true use of art is, first, to cultivate the artist’s own spiritual nature. » disait Georges Inness, figure du mouvement. Contrairement à une spectatorialisation divine du lieu, il y a l’idée d’un liant affectif entre le sujet et le paysage, une extériorisation de soi vers la représentation : c’est donc en se servant des modulations chromatiques et de l’enveloppement atmosphérique que le paysage parvient à exprimer une sensation concentrée². Dans la *poétique du flou naturel*, Rosine B. O’Kelly évoquait pour illustrer sa pensée, un corpus de films contemporains dont « la mise en scène aménage des espaces-temps propices à la contemplation et à l’écoute de la nature, afin d’en offrir une relation privilégiée³ ». Et d’ailleurs au delà du tonalisme, la peinture a souvent cherché à travailler la suspension des formes et des contours pour prolonger l’expérience du regard. Du sfumato hérité de Léonard de Vinci, aux toiles de Rothko évoquées précédemment, il y a toujours eu un attrait pour l’image diaphane, laissant une impression de fragilité. Georges Bataille écrivait d’ailleurs que l’approche lumineuse des tableaux de Turner était comparable à un après-regard du soleil, entre la combustion et la folie : la rétine comme brûlée par la lumière, devient incapable de discerner les formes, ne percevant du monde qu’une vague impression sensorielle. Il est d’ailleurs intéressant de noter en quoi cette absence de précision amène à une certaine expérience spirituelle de l’image : « Si traditionnellement, l’esprit est une faculté qui permet à l’individu de le faire aspirer et accéder à autre chose que le monde matériel. Le mot spirituel a lui évolué au XXe siècle, en se rapprochant d’une psychologie des profondeurs, d’une sublimation, d’une morale ou encore d’une mystique. Et c’est bien la juxtaposition de ces diverses couleurs qui crée une atmosphère de pulsions et de stimulations d’où surgit une expérience que l’on peut qualifier d’expérience de la rencontre avec l’infini et qui peut être mise en lien avec des expériences spirituelles⁴ ». Comme ces mots le racontent en illustrant le travail de Rothko, l’enveloppement par le flou et l’absence de formes claires appelleraient donc une tension, causée par l’état instable de la figuration brouillée.

1 PAGÉ Suzanne, « Entretien avec James Turrell », James Turrell, Paris, ARC-Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1983

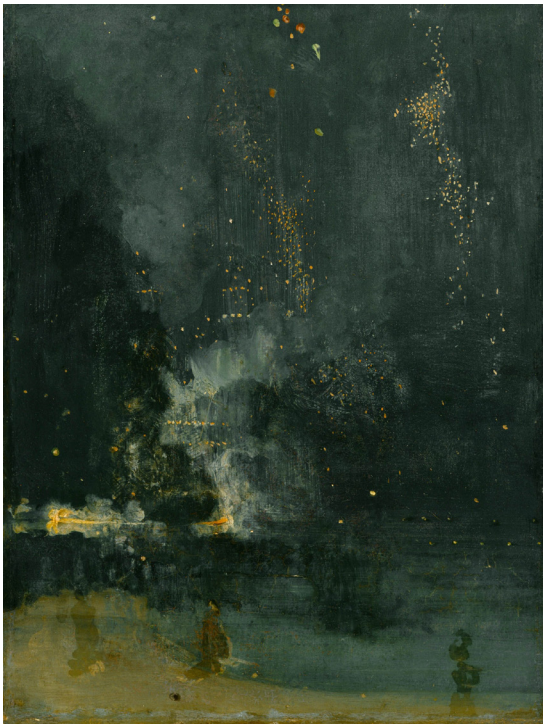
2 cf. supra, sur les modulations plastiques du climat

3 Rosine Bénard O’Kelly, « L’image atmosphérique au cinéma. Poétique du flou naturel », 2021, p. 1

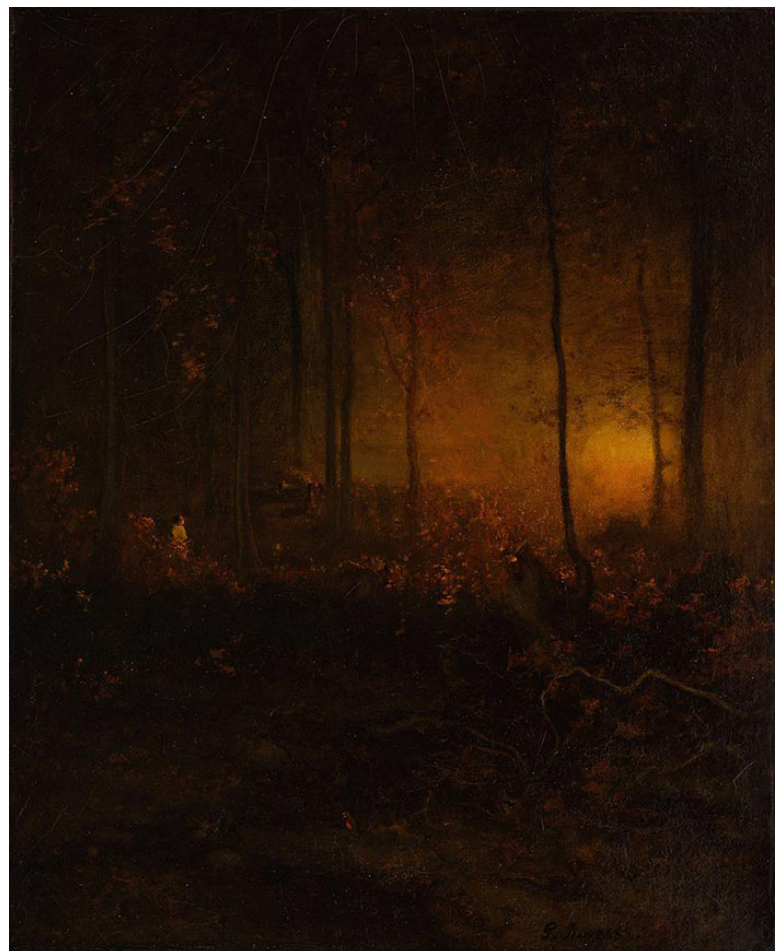
4 Alexandre Melay, De l’expression créatrice à l’expérience spirituelle. *Le vide lumineux métaphysique*, Revue Méditations Littéraires, p.87



Georges Inness, *The home of the Heron*, 1893



James McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, c. 1875; oil on panel; 60.3 × 46.4 cm



George Inness, *Watching the Sun Glow*, 1887

À la manière de la touche de peinture, le point-image de la surface photosensible peut donc également être brouillé, étalé, retravaillé pour offrir un rapport nouveau à l'espace moins précis, plus sensoriel et affectif. Dans le cas du flou naturel, ce seraient alors les masses élémentaires, parties intégrantes du lieu, brassées et mises en mouvement par un climat, qui transformeraient notre vision du monde. Les vagues, le froid, les remous, la brise, le feu, les bourrasques, la poussière, le calme, ... tous possèdent cette capacité à diffuser, faire mouvoir, réfracter la lumière pour transformer l'image des paysages et les corps, les mêler pour fabriquer un tout atmosphérique. Somme toute, il s'agit d'un regard sur la masse avant le détail figuratif.

Maintenant que nous avons établi ce lien entre l'enveloppement par le flou naturel et la sensation atmosphérique, nous pouvons nous pencher sur leurs différents types d'utilisation dans le champ de l'image cinématographique. Une des séquences qui me vient à l'esprit en évoquant le *flou naturel*, est celle qui précède l'arrestation d'Ernest Burkhart, incarné par Leonardo DiCaprio dans *Killers of the Flower Moon* (Martin Scorsese, 2021).

L'enveloppement par le feu : exemple d'utilisation du flou naturel

La séquence s'ouvre devant une parcelle de champ enflammée par un groupe de travailleurs : on apprend qu'il s'agit de la propriété de William Hale, joué par Robert De Niro, et qu'il dissimule un sinistre pour empocher l'assurance. Le terrain visuel du lieu est posé : des champs, des dizaines d'hommes au chapeau se servant de leur faux, des chevaux, le tout fabriquant un brasier contrôlé. Ernest Burkhart va tomber dans les mains de la justice sous peu et sa femme osage Mollie (interprétée par Lily Gladstone) affaiblie par son diabète, est presque mourante. L'enveloppement atmosphérique est ici travaillé par plusieurs aspects : d'abord, pour prioriser la réflexion portée sur l'enveloppement par le flou naturel, le feu est ici utilisé comme un intermédiaire entre les sujets et la caméra.

Une première fois lorsque l'on voit William Hale observer les terres brûlées : comme nous l'avons mentionné, le feu provoque des mouvements ascendants de masses d'air brûlantes qui remontent dans l'air plus froid. Ces différences de température font alors varier la densité de l'air. L'utilisation de la longue focale à distance du personnage autorise l'interposition de zones enflammées loin devant la caméra, mettant en évidence les réfractions lumineuses qui s'opèrent : l'image de William Hale devient une figure vaporeuse et légèrement trouble, qui vacille au rythme des flammes.



Killers of the flower moon (M. Scorsese, 2022)

La seconde utilisation de ce flou naturel arrive lorsque l'on accède à cette image cauchemardesque, qui a du mal à être située et ancrée dans un point de vue réaliste.

À la manière d'un théâtre d'ombres, on y voit l'ensemble des figures énoncées juste avant (travailleurs équipés de faux, chevaux, ...) sous forme de silhouettes. Les travailleurs y sont placés selon plusieurs plans de profondeur : entre chaque plan, se trouve une rangée de feu, permettant au tout de vibrer de manière complexe et aléatoire. Il en résulte un flou causé par la chaleur, de la même manière que le plan de William Hale juste avant. La fumée qui se disperse dans les champs fonctionne elle aussi comme un élément diffusant, permettant une diffusion chromatique de l'orangé des flammes. Ce flou naturel très particulier nous ramène à la distorsion, la sensation d'une image étrange, et donc l'idée d'un point de vue décollé du réel. Si toute la séquence est ancrée dans l'espace de la propriété, et que l'on reconnaît tout ce qui est figuré, ce plan fonctionne au contraire comme un estompage des formes, il évoque et invite à penser qu'il s'agit d'une projection mentale altérée et cauchemardesque.



Killers of the flower moon (M. Scorsese, 2022)

C'est pourquoi elle se différencie clairement d'un autre plan établi par la même composition, mais dont la qualité d'enveloppement et la dimension mentale sont moins présents. Cet autre plan est filmé dans une focale plus courte et montre des travailleurs identifiables et non silhouettés au premier plan. L'effet d'aplatissement (la sensation d'écrasement des perspectives) offert par la très longue focale, est ici largement amoindri. L'absence de couches élémentaires entre la caméra et ces travailleurs au premier plan, empêche la déformation lumineuse.

Au delà de l'utilisation du flou naturel comme liant atmosphérique, la séquence fait écho à nombre des points de questionnement de ce mémoire : les mouvements de flammes sont d'autant plus intéressants qu'ils créent un rythme visuel global à l'intérieur de la séquence. Les oscillations lumineuses (se matérialisant sur les fenêtres, les murs et les visages) combinées aux mouvements de distorsions dus à la réfraction des rayons traversant la chaleur du feu, font partie intégrante de l'enveloppement atmosphérique de cette séquence. L'atmosphère est également un rythme d'arrière-plan, ici le rythme inarrêtable et vacillant des flammes. L'autre point qui rejoint cette fois-ci le tonalisme est la manière dont la couleur atmosphérique du brasier vient envahir l'ensemble des lieux filmés, jusqu'aux corps eux-mêmes. Plastiquement, cette dilution de l'atmosphère par l'enveloppement raconte toute l'idée de la propagation. La fin et la mort vont se propager, tout comme le feu enveloppe l'image, exprimant la lente déflagration d'une communauté ravagée et de ses tueurs.

Et pour compléter cet exemple de *Killers of the Flower Moon*, le film de Thomas Salvador *La montagne* met également en image une autre forme de flou naturel, celui de la glace : dans la fin du film, lorsque l'alpiniste retourne en expédition sur les flancs de montagne, il finit par entrer dans une crevasse, guidé par l'une de ces larves luisantes et va pouvoir pénétrer dans la matière de la montagne. La roche devient soudainement lumineuse et translucide, et s'ensuit une séquence dans laquelle, le corps flotte dans cette matière de rêverie. On ressent un entre-deux de liquide et de glace, distordant la lumière et faisant briller certains points clairs. Alexis Kavirchine expliquait avoir utilisé des blocs de glace, placés entre le corps de Thomas Salvador (également acteur) et la caméra, de manière à créer des modifications de lumière, à la manière d'un prisme. Les lueurs étaient amenées par des sources pointées sur des aplats d'aluminium, enveloppés par zones sur le corps de Thomas. Là aussi, l'enveloppement et l'interférence avec la matière naturelle permet la sensation singulière, entre le froid, le gluant, le liquide, enveloppant toute l'image dans une indéfinition des formes et de l'action. Tout est vague, proche des sens : on peut surtout dire que ce flou naturel révèle tout ce qui est en latence depuis le début du film. L'appel du corps vers un ailleurs, l'extase de la sensation flottante, l'envie de disparaître et de rêver les formes.

L'enveloppement par la superposition d'images

Puisque la couche élémentaire qui perturbe la vision doit être placée entre l'appareil de prise de vue et le sujet filmé, je me suis toujours dit qu'il était possible d'opérer à cette construction de l'enveloppement par un flou naturel en post-production, par une opération de superposition de couches d'images. Si le flou naturel est évidemment une caractéristique se manifestant dès le tournage, il est aussi possible de le penser après coup. En s'intéressant aux possibilités plastiques de la superposition, on remarque qu'il est possible d'expérimenter d'autres types de reformations lumineuses.

Dans une timeline de montage, imaginons que trois images soient superposées les unes sur les autres, c'est par défaut celle qui est placée en tête qui va être priorisée en sortie par rapport aux autres. Il faudra donc que les deux premières soient désactivées pour que la troisième puisse exister en sortie. Il est alors possible d'appliquer un paramètre d'opacité sur les images. L'opacité, dans le cas d'un paramètre de timeline, détermine le degré de transparence, complémentaire à elle : une opacité à 100 % indique que la transparence est de 0%. L'image est opaque et les couches inférieures n'existeront pas. Une opacité à 25% indique une transparence de 75 %. C'est ainsi que fonctionne le principe de la surimpression numérique. En argentique, cette surimpression pouvait se faire par l'impression lumineuse de plusieurs images sur un même négatif : la quantité de lumière de chaque image (réglée par le temps d'exposition et l'ouverture du diaphragme) correspondait alors à l'opacité d'une image par rapport aux autres. Plus la quantité de lumière envoyée est importante, plus l'image sera imposée aux autres dans la surimpression, sachant qu'une exposition multiple peut surexposer l'image finale si chaque image n'est pas maîtrisée. Il faut donc doser l'exposition lumineuse. En numérique, dans DaVinci Resolve¹ ou d'autres logiciels de montage, l'opacité est généralement également accompagnée d'un paramètre appelé mode de fusion (composite mode) qui va proposer différentes manières de mélanger les couches d'images. Par exemple, les mode lighten et darken vont respectivement prioriser le plus clair ou le plus sombre pixel des deux images, permettant de jouer sur les zones de densité à faire disparaître ou apparaître.

La surimpression sujet et texture élémentaire peut donc aussi agir comme un liant dans l'image : on se sert d'un plan contenant le mouvement et la texture de l'eau, de la poussière pour pouvoir voiler un autre plan qui n'en contient pas. La superposition de couches peut alors produire cette sensation d'enveloppement présente dans un plan de flou naturel. D'ailleurs, la sensation de multiplicité des couches devrait moins se ressentir que l'image agglomérée et liée obtenue en sortie de signal. Cela converge vers l'idée d'une image formant un tout, composée d'éléments visuels distincts. Parfois il se crée quelque chose qui rejoint la sensation ou l'affect recherché, parfois les images semblent hétérogènes et le geste de surimpression domine la réception d'un tout.

1 Logiciel développé par Blackmagic, permettant l'étalonnage, le montage, la composition VFX en version gratuite et studio.

Par exemple, pour mon TFE, j'ai effectué plusieurs plans en usant de cette technique. Je voulais des plans qui entrent dans un régime d'image différent du reste du film, un peu comme des tableaux qui pourraient potentiellement apporter une émotion, un affect, à relier avec les enjeux étranges du personnage.

Pour l'ouverture du film, ce sont des superpositions nuageuses et lunaires, dont j'ai filtré tantôt la texture, la couleur, ou la luminance, afin de composer un nouveau paysage. J'ai agencé la composition du premier plan afin d'évoquer une vallée vue du ciel. Il existe une sensation de flottement qui m'intéressait beaucoup avec le début du film. L'enveloppement par la texture nuageuse et l'absence de figuration par des contours inexistantes (aussi dus à la qualité éparse des nuages filmés) me donnaient cette sensation.

Ce deuxième plan est en réalité composé de trois couches distinctes : la colline, la brume, et la texture des hautes herbes, auxquelles le personnage enterré était ajouté à la fin. De la même manière, j'ai remarqué que la superposition texturale apportait une sensation picturale à l'ensemble : les zones très sombres sous terre font ressortir les hautes herbes dans une texture grainée et impropre, le ciel et la terre sont reliés par une brume mouvante, apportant ce flou élémentaire et l'imprécision de la couche de base (celle du paysage).

Dans un film exercice de 1ère année, j'avais également pu essayer cette superposition avec une texture océanique. J'avais là aussi pu le structurer en plusieurs couches : la base de paysage déjà légèrement floutée à la prise de vue, la figure humaine ainsi qu'une multitude de surfaces marines dont les mouvements d'écume et de vagues pouvaient mettre en mouvement le paysage de base. À ce propos, j'ai pu noter que l'échelle de prise de vue entre les images composites était importante : la texture, qu'elle soit lointaine ou proche, n'aura pas la même capacité d'intégration dans l'image finale. Il ne s'agissait pas uniquement d'une question de cohérence puisque la texture était difficilement visible (et leur multiplicité empêchait qu'elles soient isolées par l'oeil), mais surtout une question de rythme et d'échelle de texture : le mélange de mouvements amples et microscopiques donnaient une sensation plus complexe à l'ensemble. Et c'est d'ailleurs ce que je trouve intéressant dans la construction en couches, c'est que l'addition crée souvent une complexité. C'est également le cas des strates colorimétriques : il en ressort toujours une palette dominante globale mais avec de multiples variantes de tâches colorées. C'est une forme de hasard qui émerge suite aux différents essais de mélange. Pour relier cela aux propos tenus sur la touche picturale, c'est d'ailleurs ce qui est remarquable dans ces tableaux de Bonnard ou encore les aquarelles d'Émile Nolde (et plus généralement dans l'approche impressionniste) : les couleurs se construisent par touches, de différentes natures selon les artistes, et la multitude des couches va permettre l'émergence d'une monade colorée, fragile, très complexe et unique.



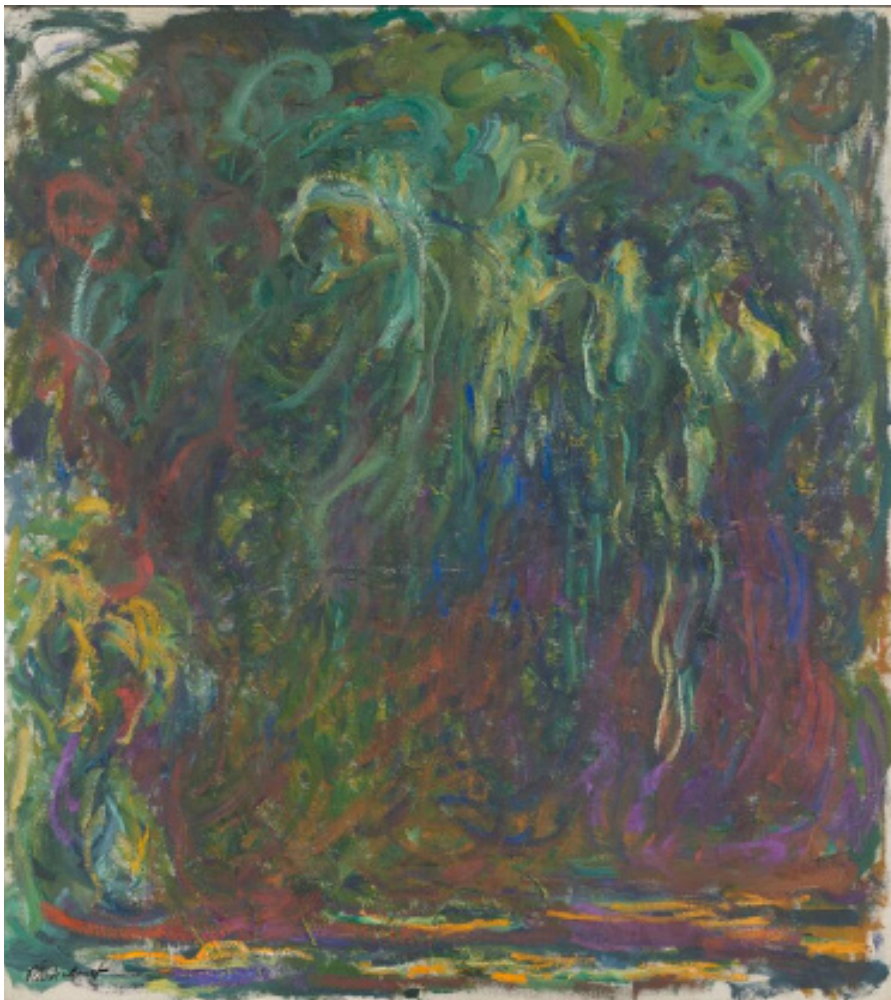
L'enfant du soleil noir, TFE Fémis personnel, 2025



Photogramme extrait de mon film de 1ère année, 2022

Granada (Nolde, 1921)

Mélange de couleurs violentes, acides qui font émerger l'idée de couches complexes



Saule pleureur (Monet, 1920-1922)

Les couleurs chaudes au premier plan structurent la composition. La perspective se crée par l'œil qui s'enfonce dans la peinture

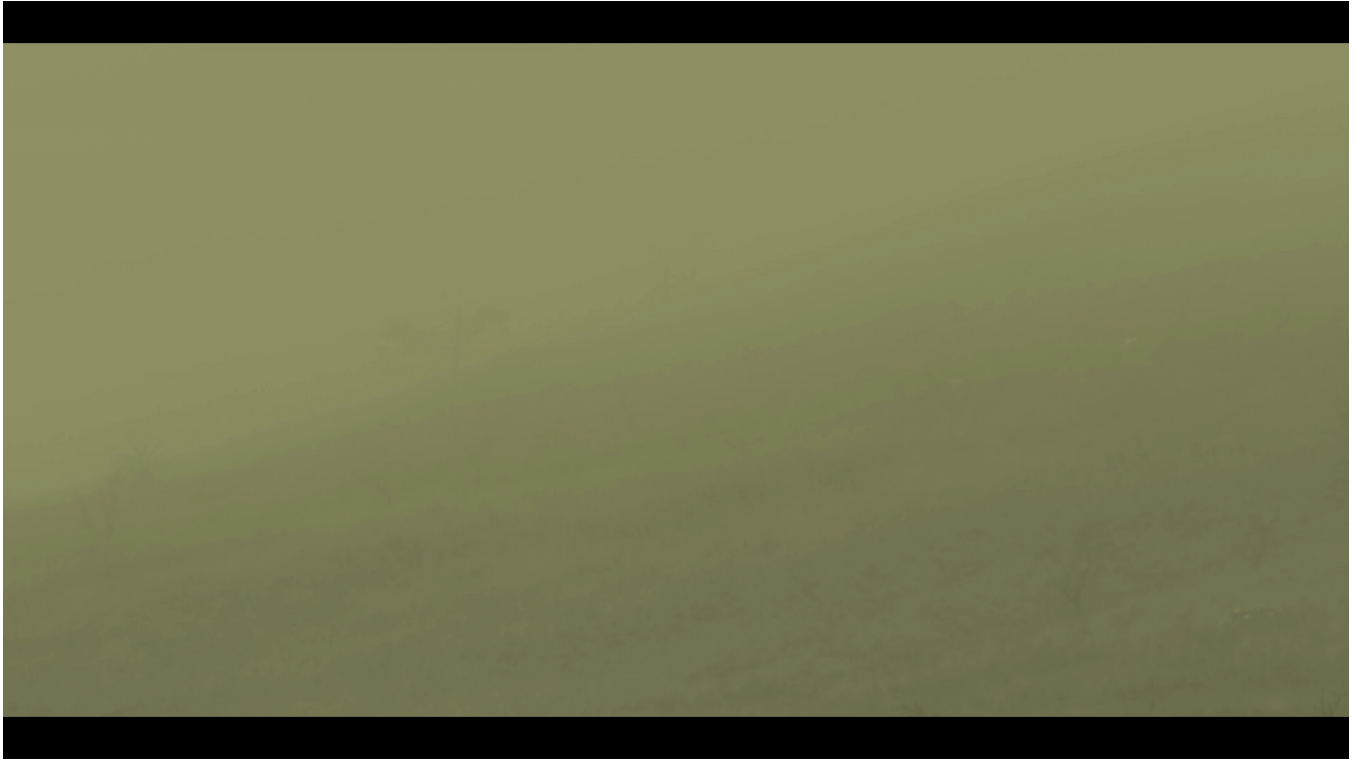
L'infini des formes serait ici un infini des couleurs, et pour reprendre les mots magnifiques de Marie Alloy sur le travail de Bonnard, la sensation profonde de voir une « *constellation* et de ressentir une *tension qui réside dans cette menace de dissolution de l'instant lumineux. Il y a une peur, une crainte de l'effondrement par le temps qui passe*¹ ». On voit une image se construire par une composition, mais chaque image étant en mouvement, il va alors pouvoir se créer un mouvement global, plus complexe, et dont la lumière et les couleurs vont varier sans qu'on puisse les saisir. Je crois que cette impression de dissolution permanente se remarque d'autant plus fortement que l'image est multiple. Et c'est bien l'addition des couches qui nous empêche de bien la saisir, qui floute notre regard en l'empêchant de se focaliser sur un élément.

Images laiteuses : l'enveloppement par le faible contraste

Abstraction faite du flou naturel, l'interaction lumineuse avec les éléments naturels comme la poussière ou la brume met en avant leur incidence sur le contraste d'une image. Si l'on reporte notre attention sur les polaroids de Tarkovski et Müller, on remarque que la présence de brouillard, a pour effet le réhaussement des noirs. Ceci s'explique également par le phénomène de diffusion : la lumière étant propagée dans toutes les directions au contact des particules fines, une partie des rayons lumineux sont redirigés, n'arrivant pas à la caméra. Comme mentionné précédemment, la brume agit comme un voile diffusant, qui au delà de son action de flou naturel par l'adoucissement des contours, parvient à décontraster l'image de manière globale. La dynamique de l'image est fortement réduite, proportionnellement à la qualité de la couche élémentaire qui agit en diffusion (le type de particule par exemple) et à l'orientation de la lumière et à la distance de prise de vue avec l'objet. L'enveloppement de l'image fonctionne donc aussi par une réduction de l'écart entre les hautes et les basses lumières. Lors de mes repérages, j'ai pu tourner sans le savoir ce qui ferait une partie de mon film, à savoir un autre monde visuel, composé des mêmes paysages mais complètement enfouis dans une épaisse brume brassée par les vents.

Dans ces paysages, tout est laiteux, inconsistant : tout se présente avec une valeur de luminance moyenne. Presque rien ne domine, rien ne se détache. La brume permet de créer des aplats, une uniformité lumineuse. L'enveloppement atmosphérique est très fortement ressenti mais de manière très différente à ce qui était évoqué au travers de la superposition : il n'y a plus de complexité dans la colorimétrie, tout est uniformisé par la diffusion lumineuse. Il était alors possible de travailler la tonalité globale par un simple choix de teinte dans les hautes lumières (qui forment en fait la quasi-totalité des plans).

1 Marie Alloy, *Cette lumière qui peint le monde*, Paris, éditions L'Herbe qui tremble, 22 février 2017



L'enfant du soleil noir, TFE Fémis personnel, 2025



J'aimerais donc approfondir cet enveloppement par la réduction du contraste au travers de l'exemple qu'est le traitement à l'image du film *The lost city of Z* (James Grey, 2017). Pour ce film, Darius Khondji, DOP du film, expliquait les choix effectués dans le sens d'une douceur très particulière à l'image, en prenant pour référence les tableaux de Claude Gellée, paysagiste français dont les tableaux offraient un caractère diaphane. Un des outils utilisés pour arriver à ce résultat était le flashage :

« In cinematography, flashing is the exposure of the film negative to uniform light prior to exposing it to the scene. Along with enabling contrast control to bring out detail in darker areas, it can also be used to add a color cast to shadows without significantly affecting the highlights. In this case, Khondji used ARRI's Varicon system, fitted with an additional blue gel, to affect the jungle exploration scenes and some of the interiors, such as the Royal Geographic Society scenes¹. »

Darius Khondji a donc usé d'une ancienne technique argentique appelée «flashage» qui consistait, comme son nom l'indique, à flasher le négatif avant ou après l'exposition de la pellicule afin de décoller uniquement les zones sombres de l'image, conduisant donc à une réduction du contraste par la création d'un voile lumineux. Le système Arri Varicon en question fonctionne comme un filtre inséré devant l'optique : il est possible de régler l'intensité lumineuse et la teinte du flash. Ce système semble avoir disparu, étant donné les possibilités de précision offertes par les logiciels d'étalonnage numériques. Khondji évoquait pourtant l'aspect «magique» de ce genre de procédé argentique qui crée un certain hasard dans le résultat final.

Ce travail de flashage/voilage de la pellicule semble permettre une diffusion colorimétrique à la manière des tableaux tonalistes. Les zones noires ne le sont jamais vraiment, légèrement décollées et teintées de mélanges bleutés et jaunes, de façon à relier ou contrebalancer les hautes lumières du ciel. On ressent de cette manière une certaine circulation dans l'image par la couleur et la réduction du contraste, rappelant l'idée du mouvement des masses lumineuses des oeuvres de Bonnard. L'image semble alors dissoute par l'atmosphère écrasante de la jungle, colorée et vaporeuse, comportant des multitudes de petites variations colorées mais conservant une teinte globale chaude et verdâtre. Pour accompagner le flashage, d'autres choix portaient sur cette question de l'enveloppement et de l'évanescence : la volonté d'utiliser des séries anamorphiques vintages, dont le traitement optique accentuait la diffusion interne et permettait d'adoucir encore plus les images.

1 « The Lost City of Z: James Gray and Darius Khondji AFC ASC Journey Into the Unknown », Kodak, 4 avril 2017, <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/the-lost-city-of-z/>.

The lost city of Z
(James Gray, 2016)



Darius Khondji évoquait aussi sa prédilection pour la sur-exposition et la sous-exposition de la pellicule au tournage afin de la pousser/descendre au développement (*push process*). Cela permet entre autres de pousser la granularité de l'image et d'obtenir une perte de détails dans les hautes lumières. La texture devient là aussi une manière de lisser les détails fins, dans la continuité de notre réflexion sur l'estompement des formes. Ainsi, on comprend que les choix d'optiques, de support de prise de vue et du traitement colorimétrique engagent également la question de l'enveloppement de l'image, si tant est qu'il y ait l'envie d'une atmosphère dans une approche évanescence et diffuse.

Estomper et envelopper les formes : questionner le support

En réfléchissant à cette question du flou naturel caractéristique du voilage atmosphérique et causant un estompement des formes, je pense qu'il est important de mettre en relation les polaroids étudiés et la question du support d'enregistrement. En pellicule argentique, la disposition aléatoire des grains photosensibles et la superposition en couches (pour les pellicules couleurs) produisent un effet d'étalement des points lumineux dans l'image développée : la lumière traverse la première couche sensible à une couleur spécifique, puis la seconde sensible à une autre couleur, puis la troisième. Ces traversées successives dans des dispositions de grains aléatoires amplifient le phénomène de diffusion, même minime, à l'intérieur de la pellicule et l'étalement du point-image. D'autre part, il est possible de se pencher sur un des brevets célèbres des frères Lumière : dans la course vers la photographie colorée, ils ont inventé l'Autochrome, un procédé qui consistait à colorer de la fécule de pomme de terre de rouge, de vert et de bleu, avant de mélanger les couleurs et de l'étaler devant une plaque photosensible. Ce mélange (7000 grains au mm carré) étalé sur une plaque de verre préalablement enduite d'un vernis poisseux recevait du charbon de bois pulvérisé pour obstruer les minuscules interstices entre chaque grain de fécule, puis se voyait laminé à la pression de 7 tonnes par centimètre carré pour uniformiser la couche et augmenter sa transparence à la lumière. La mosaïque de sélection trichrome ainsi obtenue était alors recouverte d'un vernis imperméable, lui-même recouvert d'une mince émulsion noire et blanc. Dans sa présentation, l'Institut Lumière écrit que « les couleurs sont recomposées à partir de la juxtaposition de cette multitude de points colorés donnant un charme pictural à ces photographies. Ainsi, comme dans la peinture pointilliste, c'est la globalité du regard qui recompose l'impression de couleurs¹. » La particularité de l'argentique couleur se trouverait donc dans l'imprécision du point-image, ainsi que le caractère aléatoire et granuleux de la construction colorimétrique.

1 Institut Lumière, « Les autochromes », institut-lumiere.org, [en ligne].



Autochromes Lumière



Les polaroids, eux, ne possèdent pas cette granularité dans leur image finale : la « révélation » de l'image ne passe pas par un développement des grains d'argent. Contrairement aux films argentiques classiques, ils utilisent un procédé de transfert de colorants par diffusion. Lors de l'exposition, les couches sensibles à la lumière captent l'image latente. Ensuite, un réactif alcalin est réparti entre les couches du film, déclenchant une réaction chimique qui libère des colorants diffusibles. Ces colorants migrent vers la couche réceptrice pour former l'image finale. Ce processus crée une image composée de colorants uniformément répartis, sans structure granulaire visible : « Polaroid film is unique in showing no visible grain — even when scanned and enlarged. This is because of how the chemicals migrate across the layers as the emulsion develops. You won't notice much grain on the Polaroid 600 film either¹. » But despite the film's high contrast and virtually non-existent grain, Polaroid film is quite soft. Even with the excellent lens that sits inside SX-70 cameras and the relatively large image area, it's difficult to see fine detail in Polaroid frame enlargements.



On voit bien le manque de détails du au process de diffusion des polaroids. Cette douceur est donc également un facteur qui accentue le flou naturel des photographies de Tarkovski.

1 Analog.Cafe, « Polaroid SX-70 Colour Film Review », [en ligne], publié le 6 janvier 2022

Quant à la trajectoire du numérique depuis son arrivée sur le marché, on constate au contraire une évolution qui tend vers une certaine précision des textures : Caroline Champetier, Martin Roux et Denis Lenoir ont pu réaliser en 2021 une série de tests comparatifs entre une multitude d'objectifs full frame. Lors de la projection de ces essais, il était évident de constater une frontière correspondant à la décennie de construction des objectifs. Les optiques «vintage» dont le traitement et les imperfections de traitement optiques produisaient des effets de flare et de diffusion internes, parfois accompagnés d'une teinte de l'image, tranchaient avec l'uniformité clinique des séries optiques plus récentes, dont le contraste et la sensation de résolution optique combinés à l'absence notoire de «défauts» ne permettaient pas de les distinguer. Au delà de la question de la singularité qui n'est ici pas le sujet, ces tests mettaient en évidence une recherche de texture précise, contrastée, qui s'est standardisée depuis le numérique. Les capteurs tendent également vers des résolutions spatiale de plus en plus élevées, avec l'augmentation des trames de photosites. Ce phénomène est bien souvent contrebalancé par des choix d'adoucissement à la prise de vue (utilisation de filtres de diffusion, choix de séries optiques permettant de casser la sensation d'accutance, retravail textural en développement des rushes lors de la post-production avec des outils fréquentiels permettant de gérer la présence de chaque niveau de détail dans l'image, ...).

Au delà de la composition de l'image, des questions d'étagement et de circulation atmosphérique évoqués précédemment, on voit bien que le choix du support et la méthode de développement employée vont fortement conditionner la texture de l'image finale, et donc la manière dont le tout va être perçu : vers l'enveloppement et la liaison par la perte de détail, ou bien la séparation au travers d'une forte accutance. Loin de penser que le travail de l'atmosphère à l'image se réduit à la caractéristique de l'enveloppement, elle en constitue néanmoins ce qui se rapproche le plus de l'idée commune qu'on se fait de l'atmosphérique, c'est-à-dire le vaporeux, faire baigner l'espace et les corps dans un tout singulier pouvant produire des affects au travers de ses fluctuations lumineuses et colorées. Et surtout offrir une forte circularité du regard, par l'égalisation des éléments de l'image. Après avoir étudié des exemples de flou naturels élémentaires, des possibilités de mélanges d'images par la superposition ou encore le voilage par le contraste et la texture, j'aimerais terminer cette réflexion sur l'enveloppement atmosphérique au travers de l'expérimentation du point-image ...

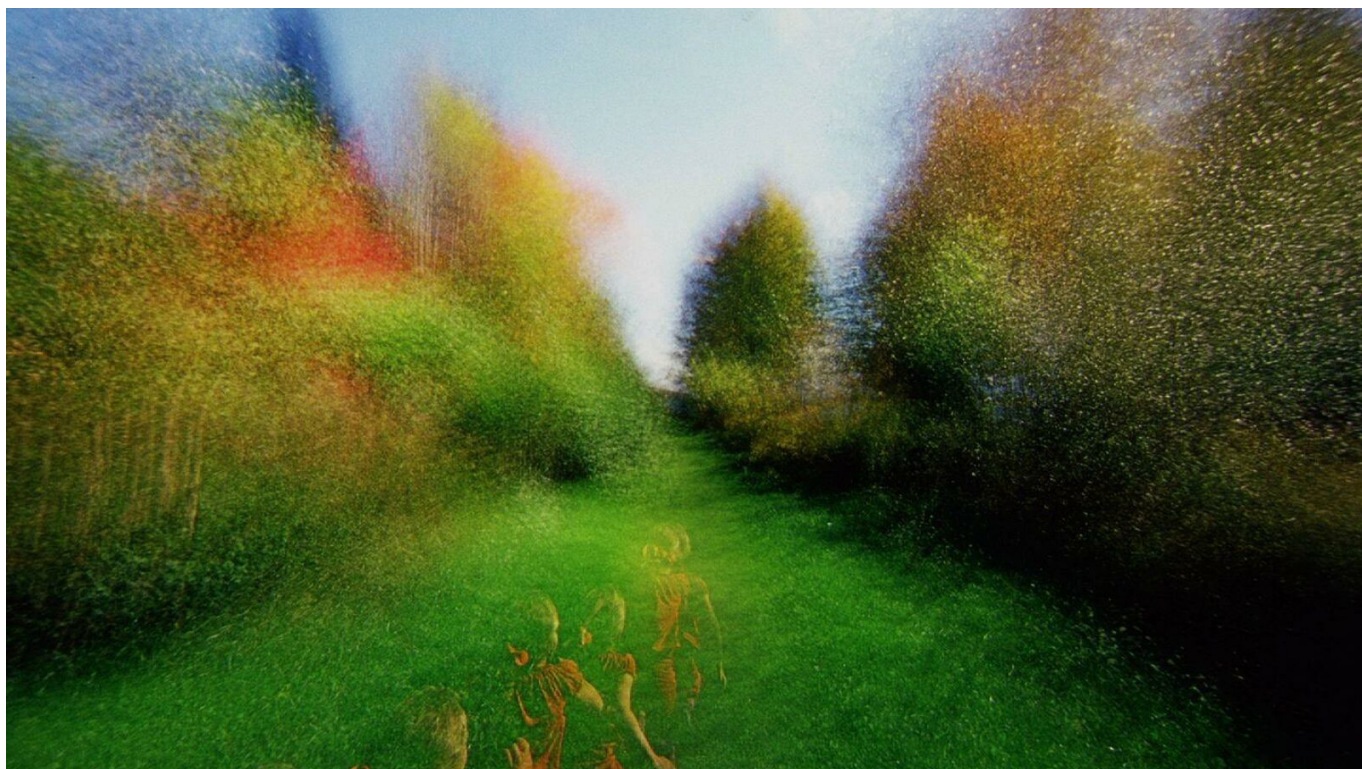
Expérimenter l'étalement du point-image

Alexandre Larose, dans son projet *Brouillard*, explore la matérialité du film et la perception du temps à travers une technique de superposition in-camera. Les films sont le résultat de plusieurs dizaines de trajets à pied répétés le long d'un sentier menant de la maison familiale du cinéaste jusqu'au lac Saint-Charles, au Québec. Cette série d'impressions m'avait marquée puisque tous ses films me paraissaient intemporels, contraires à l'instantané, comme si chaque point de l'image était à la fois figé dans le temps et l'espace, mais comportait en lui une infinité d'informations. Alexandre explique son procédé :

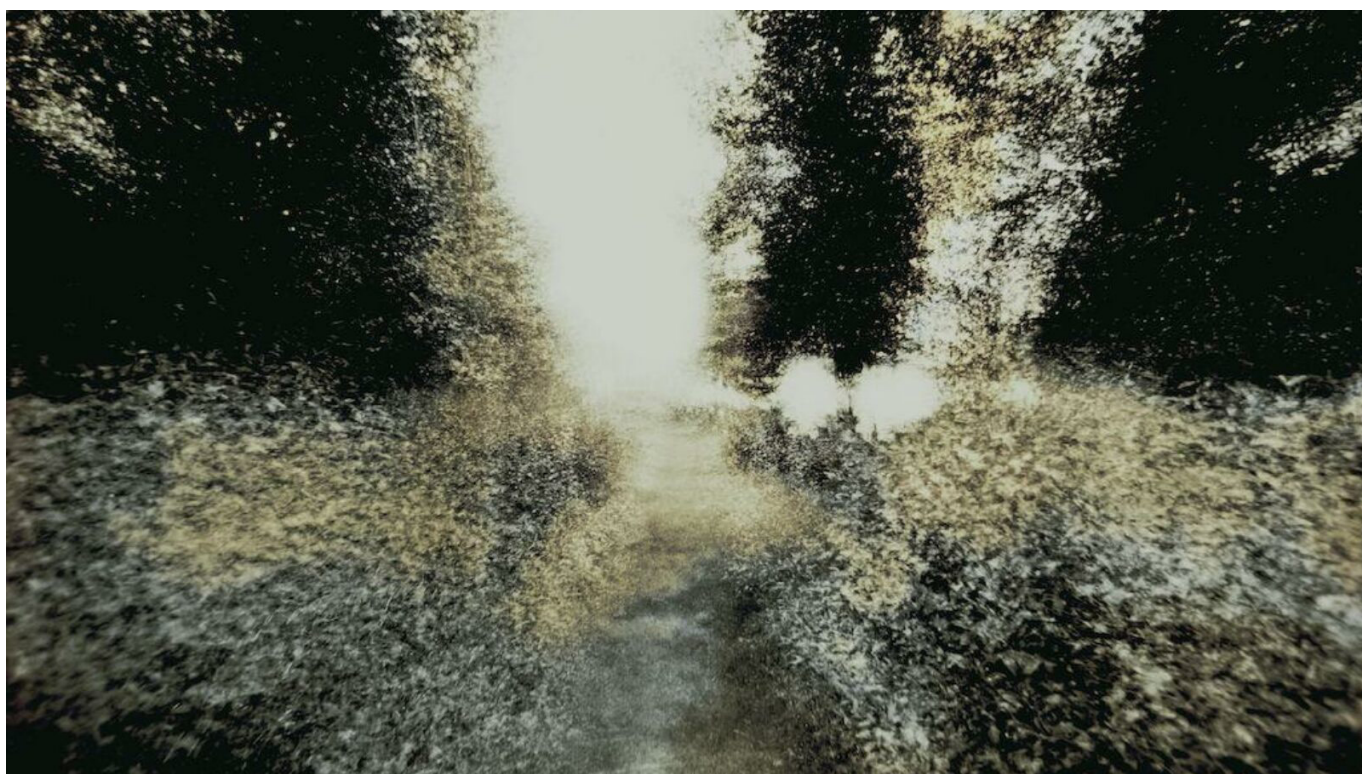
« Avec ce projet je construis –sur support argentique- des séquences d'images en mouvement dans lesquelles s'entremêlent, se répètent et se confondent une multitude de couches temporelles ayant été vécues/filmées dans un même espace. En me refusant un contrôle précis sur l'alignement temporel et spatial de chacune des couches superposées, j'arrive à produire une sorte de mouvement moyen : une approximation cinématographique de l'espace filmé dans lequel apparaissent parfois les traces laissées par les couches individuelles ou dans lequel la somme de ces couches révèle une texture plus ou moins abstraite du sujet filmé¹ ».

Dans cette série de films, le brouillard n'est plus un élément naturel filmé permettant un liant par le flou : le brouillard est généralisé à la fabrication de l'image elle-même. Par la multiplication des trajets, naît l'imprécision, la diffusion de chaque détail : les feuillages deviennent des masses, les buissons deviennent des nuages de points spatio-temporels. Les mots du cinéaste évoquent d'ailleurs tout ce qui s'accordait avec ma réflexion sur la question de l'enveloppement : les couches d'images, l'approximation, l'abstraction, la multitude ou encore la texture. Et l'impression atmosphérique si particulière qui en résulte semble confirmer sa relation avec le travail du point-image. La multitude de points crée un ensemble. Leur diffusion provoque l'étalement des points, l'imprécision des contours. Puis la perception du tout change soudainement. Même s'il y a quelque chose de très hasardeux dans cette approche, j'ai la sensation que chaque point est une donnée, porte la mémoire d'un rayon lumineux lors d'un instant précis. C'est alors le déroulement du temps au sein de ce trajet, qui à la manière d'un orgue de barbarie, va écrire toute la mémoire atmosphérique de ce lieu dans un cadre qui ne bouge plus.

1 Alexandre Fontaine Rousseau, *Brouillard* : Entretien avec Alexandre Larose, Hors Champ, publié le 4 janvier 2015



Alexandre Larose, *Brouillard #14*



Alexandre Larose, *Brouillard #19*

Quand on regarde un de ces Brouillards, il se dégage une impression très forte de traversée : un relief se crée entre les points à proximité, plus autonomes qui flottent dans l'air comme des feux follets, et ceux plus éloignés qui se fondent dans un flou difforme et singulier. Ces points, menés à leur infinitude, contiennent alors toute la mémoire atmosphérique d'un lieu, enveloppant, auquel on ne peut s'échapper, une matière fantôme qui enveloppe les lieux filmés.

« Difficile d'écrire un texte sur ce projet. Je suis habitué par exemple de voir mon père tondre le gazon ou passer la souffleuse toujours de la même façon. Sinon parfois, quand je regarde les séquences de ce projet, j'ai l'impression de me retrouver dans un cauchemard où je suis incapable de bouger, de m'enfuir ou de crier. Même si j'avance, on dirait que l'image avance aussi, en même temps. La matière devient comme une mélasse transparente que j'essaie de traverser sans succès¹. »



Alexandre Larose, *Aller-retour*, 2008-2012

1 Alexandre Fontaine Rousseau, Brouillard : Entretien avec Alexandre Larose, Hors Champ, publié le 4 janvier 2015

Dans *Aller-retour*, Alexandre Larose construisait un dispositif circulaire, dans lequel la caméra effectuait un mouvement rotatif de 180 degrés. Le sujet, un cycliste, effectuait le trajet du cercle dont le centre était le capteur, et défilait devant l'ensemble des arrières-plans qui s'offraient depuis le centre du cercle. Là aussi, ce sont alors une multitude de lumières et de couleurs qui se condensent au sein de l'image, offrant d'une part cette qualité d'étalement des points lumineux, et d'autre part la sensation de regarder une synthèse lumineuse. Le voile agit donc comme un liant par l'imprécision des formes, et comme une mémoire complexe d'une atmosphère en glissement constant.

Comme évoqué dans la continuité de l'atmosphère, cette dernière n'est que rarement figée : c'est au contraire son glissement permanent qui permet de créer un mouvement de tension avec un sujet. Comme les impressionnistes repeignaient continuellement leurs tableaux en couches pour s'approcher d'une vérité lumineuse, tout comme les tonalistes qui se laissaient infuser par le paysage pour en trouver toute la complexité colorée, le travail d'Alexandre Larose me donne cette sensation de synthétisation du temps :

« Je trouvais que ma façon d'approcher le médium, mon processus répétitif ainsi que les images résultantes répondaient à ces idées. En augmentant le nombre de surimpressions, les détails disparaissent et on ne peut voir qu'une approximation de l'espace filmé. Les variations de mon rythme de marche, mes légers soubresauts en caméra à l'épaule sont absorbés par l'accumulation des couches. Même si en théorie toute la mémoire de la lumière de mes passages a été imprimée sur la bande de film, c'est la somme qui est visible : une image de synthèse. À moins d'un événement traumatisant - tel la pellicule qui casse dans le cas de "passage #14" – la répétition des passages creuse un sillon qui engloutit l'information visuelle. C'est peut-être pour ça que la nature/provenance du mouvement de caméra peut sembler mystérieuse¹. »

Ces dispositifs parviendraient alors à faire percevoir au delà, dans leur dimension d'étalement et d'enveloppement temporel des points-image : on accéderait alors à une atmosphère dans un sens de pureté : elle devient le sujet et passe d'un arrière-plan perceptif à une contamination totale de l'image. Ce sont l'outil et le façonnage du point-image qui permettraient d'accéder à cette forme d'essence atmosphérique.

Dans un autre registre qui est celui du numérique (puisque Larose a toujours travaillé sur support argentique), Jacques Perconte réfléchit à une destruction de l'algorithme de traitement des images en sortie du capteur afin de laisser les signaux numériques exprimer une nouvelle perception atmosphérique des lieux. Ces modifications agissent sur la compression/décompression (codec) de l'image,

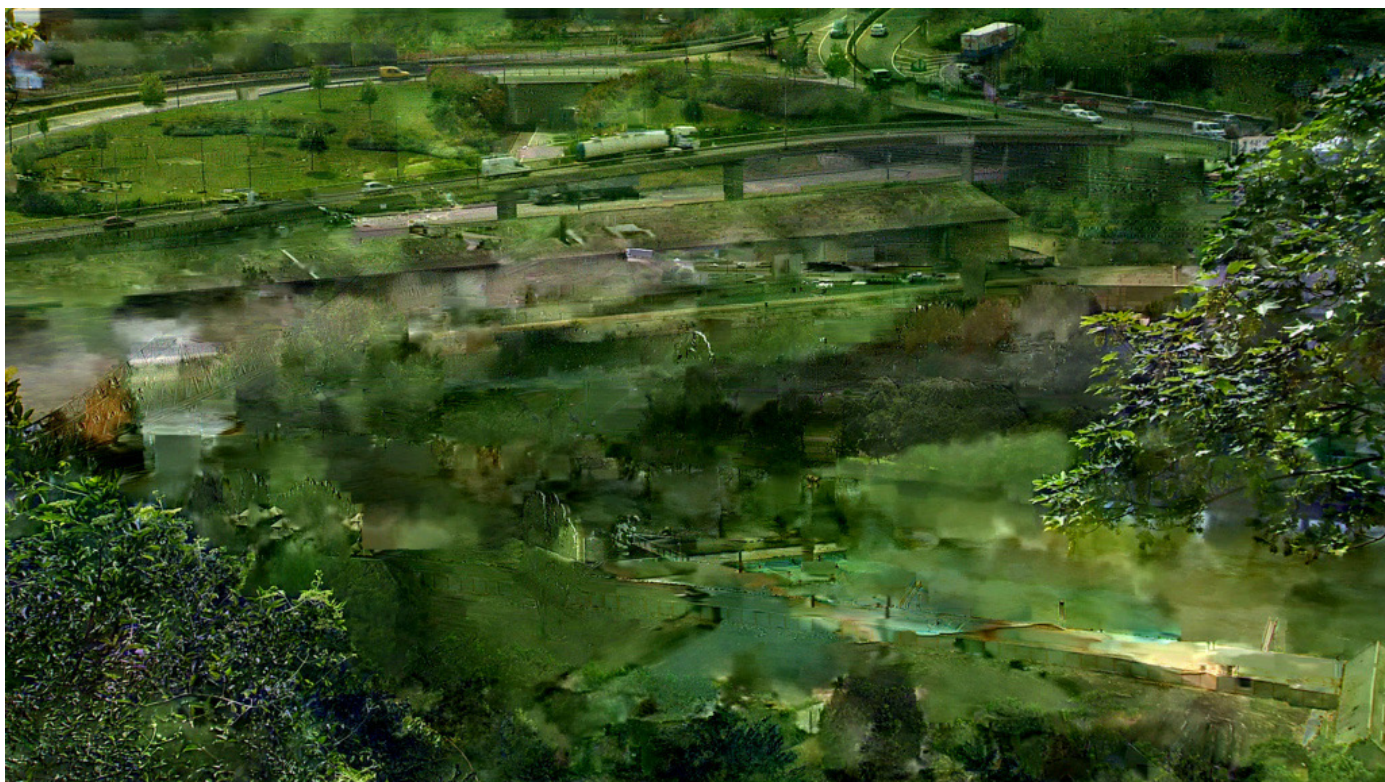
« Pour la plupart de mes films, avant chaque image, il existe un phénomène vibratoire naturel d'une force magique, une lumière qui m'emporte. Un sentiment qui me déstabilise. Alors j'enregistre, tout en sachant que ce sera différent. Que je ne retrouverai jamais cette brise. Parce que la technologie ne saura pas voir ce que je vois et qu'avec ses délicats défauts (ses spécificités), elle me permettra peut-être de révéler quelque chose d'où émaneront de nouvelles ondes fondamentales liées aux premières¹ ».

Il y a en effet dans l'oeuvre de Perconte, une récurrence du glissement des pixels, diffusant leur couleur et leur lumière de manière aléatoire. L'aléa est pourtant énormément travaillé, l'artiste évoque des dizaines d'heures de travail pour des vidéos de quelques secondes, étant donné la nécessité d'essayer de nouveaux codages jusqu'à l'obtention d'un affect. J'aurais tendance à rapprocher ses films à des aquarelles d'Émile Nolde, toujours « humides », en mouvement constant : le terme de glissement prend ici toute sa force puisque les pixels se déploient, imprimant sans cesse de nouvelles trames, de nouvelles nappes. Nicole Brenez analysait les *Impressions*, tableaux vidéos tournés en Normandie, décrivant la naissance d'une « stupéfiante pâte optique, constituée de greffes et de regreffes, une nouvelle palette in-situ, et un rendu du paysage normand sous forme d'une explosive complexité texturale et chromatique. Le numérique soudain semble lancer une nouvelle asymptote vers le sensible². »

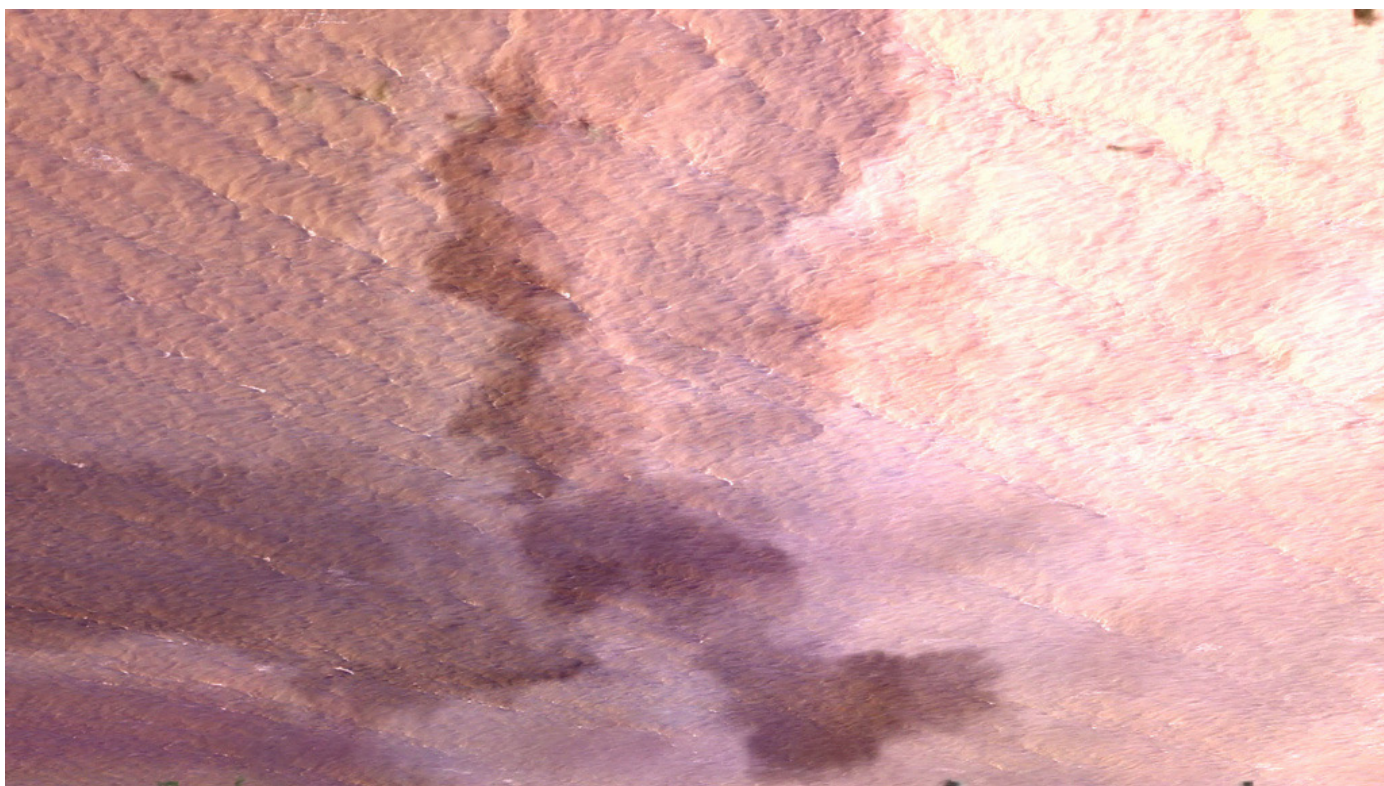
En revanche, la matière première de Jacques Perconte n'est pas toujours construite pour accéder à une synthèse chromatique fidèle au lieu initial. C'est pourquoi il évoque des ondes fondamentales naissant de celles des vidéos d'origine. Dans son oeuvre, l'enveloppement se produit par des traînées, l'atmosphère se fabrique en évoluant aléatoirement. Un peu comme des vagues qui impriment et effacent successivement des motifs sur le sable. Il reste alors le rythme, le mouvement dilaté de la vidéo initiale. D'autre part, le point-image serait ici assigné aux pixels, dont la taille apparente est suffisante pour les distinguer à l'oeil nu. Le travail de très forte compression vidéo emmène l'image à se diluer en respectant la structure en trames. Le point-image devient bloc.

1 Jacques Perconte, Bien plus fort que la haute définition, in *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. Nicole Brenez et Bidhan Jacobs (dir), Publications de la Sorbonne, 2010, p.235

2 Nicole Brenez, Jacques aux mains d'argent - À propos de l'oeuvre de Jacques Perconte, *Vertigo*, n°48, Images et visions mutantes, 2015, p.74



Jacques Perconte, *Impressions*, Haute Normandie, 2012

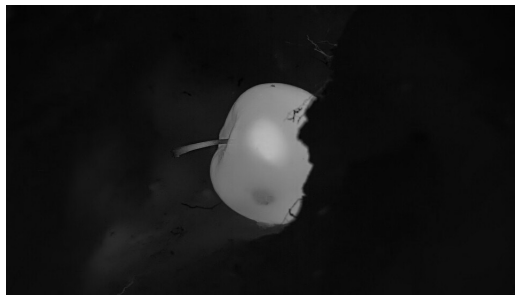


Ces artistes ont donc à leur manière expérimenté une approche singulière de l'étalement de point-image pour rendre des impressions pures, des atmosphères pures. Ces dernières naissent parfois du façonnage de ce qui est filmé, mais elles n'en sont pas moins puissantes. Je trouve absolument fascinante cette question de filmer l'invisible au travers de la dilatation du temps. Non seulement les points-images tendent vers le mélange, mais ces approches atmosphériques travaillent également une persistance des images, propice à l'étalement des formes et la synthétisation lumineuse. Et comme pour la question de la continuité atmosphérique, j'évoquais l'importance de l'attention aux lieux, aux lumières et à tous les détails qui leur incombent. Mais l'atmosphère semble paradoxalement exister aussi dans l'estompement des détails : puisqu'elle existe à l'échelle de l'ensemble, cette atmosphère condensée dans le plan ne peut se percevoir que par le recul, l'abandon de ces mêmes détails pour construire une synthèse nouvelle. Le lien peut alors être établi avec les films de Jacques Perconte ou encore Alexandre Larose, puisqu'ils tendent à une reconstruction de la perception par la disparition. Les points-images deviennent purement plastiques, nous tendent la main vers un effort imaginatif des lieux et de leur singularité. Il serait intéressant de confronter ces dispositifs ou d'en inventer d'autres dans le cadre de récits fictionnels.

Puisque l'atmosphère est le non-visible, il serait intéressant de mélanger des tableaux ou des visions altérées du monde cinématographique dans lequel se déroule la fiction pour y développer des affects pouvant se diffuser dans le reste du film. Par exemple, Jonathan Glazer, cinéaste contemporain, a pu expérimenter un enveloppement atmosphérique par le noir abyssal dans des films comme le récent *Zone of Interest* ou encore *Under the Skin*. Ce ne sont pas des exemples d'expérimentation du point lumineux mais qu'il s'agisse des plans en caméra thermique filmant la jeune fille déposant des pommes dans les camps nazis en pleine nuit, ou de l'alien plongeant ses victimes humaines dans un espace-temps dans *Under the Skin*, l'utilisation du noir comme enveloppe révèle soudainement autre chose. L'image résultante ne tend vers aucune fidélité du regard, le vide est simplement apparition. Il en résulte une mise en tension perpétuelle entre le récit filmé dans un régime ultra naturaliste, et ces images où l'atmosphère devient presque sujet, se révèle avec tous les affects puissants qu'elle déclenche plastiquement, ici l'abysse et le vide. On perçoit ces bascules comme des failles, un accès soudain à l'invisible.



Zone of interest (Jonathan Glazer, 2024)



Under the skin (Jonathan Glazer, 2013)

DES CONCLUSIONS SONT - ELLES POSSIBLES ?

Comme j'ai pu essayer de le raconter en introduction, ce mémoire était pour moi l'occasion de parler de ce qui est impalpable dans le métier de directeur.ice de la photographie, ce qui est très difficile à théoriser, classer, maîtriser. Je porte sûrement cette frustration de ne pas avoir pu lui donner de réponses claires, mais je crois que c'est aussi tout ce qui m'anime et me porte dans mon désir d'exercer ce métier. Le plaisir de ressentir, d'observer, de regarder et de se donner le défi de faire naître une âme aux lieux que l'on filme et dans lesquels un récit plastique et sensoriel peut naître. Je voulais donc évoquer l'autre côté des indispensables que sont la rigueur, la méthode, et la connaissance technique, à savoir le rêve, l'affect, l'imaginaire ou encore l'observation, qui selon moi seraient ces aptitudes qui permettent le recul sur les images que l'on filme.

De fait, j'aurais pu approfondir des recherches propres à la technique de la lumière, à l'exposition, au découpage, mais il me paraît impossible d'en tirer la moindre conclusion théorique si ce n'est que chaque scène est un tableau à peindre : un climat est singulier et mouvant, chaque lieu porte son architecture et son potentiel de plasticité propre. Tous ces paramètres forment une équation complexe dont les solutions atmosphériques se comptent par milliers. Comme le disait Vittorio Storaro « selon le type d'histoire et le moment psychologique particulier du film que je tourne, il faut que j'essaie de comprendre lequel de ces millions de types d'éclairage s'adapte à ce moment du film, que je le reconstruise, que je le capte que je le congèle à ce moment de l'histoire du film ¹ ». L'atmosphère visuelle convoque donc tant de sujets que sont la décoration, la lumière, le cadre, les SFX, et bien d'autres qu'il était impossible d'en recentrer le propos à partir d'un contenu majoritairement technique. C'est pourquoi je me suis rendu compte de l'importance du terme « recul » pour réfléchir à l'atmosphère visuelle : reculer pour réintégrer le récit dans la singularité d'un lieu, d'un climat et de tout ce que cela entraîne plastiquement. Il existe des milliers de principes techniques mais sans ce recul d'observation et d'immersion sensorielle, il me semble d'autant plus difficile de faire des choix autres que ceux qui sont dictés par des réflexes de reproduction conventionnels, voire par des critères d'acceptation au travers de ce qui est considéré comme « beau », ce qui finit par mettre l'atmosphère en retrait, sans vie et sans circulation.

1 Vittorio Storaro, Entretien réalisé en italien à Rome le 27 juin 1979, par Lorenzo Codelli, trad. Paul-Louis Thirard, in Positif n°222, septembre 1979

En apprenant, je me rends compte de la difficulté de se détacher de ces schémas reproductifs esthétiques. Une conclusion possible serait qu'il est important de reconnaître le potentiel de ce qui est *a priori* dans l'arrière-plan perceptif et que ce dernier peut naître lorsqu'on lui prête attention, qu'on s'approche des détails, qu'on essaie de comprendre ce qu'il doit être d'un point de vue sensoriel et qu'on puisse faire des choix de composition en conséquence de ces intuitions.

En me restreignant à la plasticité de l'image et son impact sensoriel, je me suis rendu compte de certains points d'approches dans la fabrication de l'image d'un film pour s'approcher d'un animisme atmosphérique :

Le choix de l'interaction entre le sujet et ce qui l'entoure : la forme de circularité qui va pouvoir exister dans les cadres. La réflexion qui existe sur la manière de retranscrire ce que l'on peut ressentir du lieu en croisement du récit : qu'est-ce qui définit un lieu en termes de sensations et d'affects, et comment l'amplifier cinématographiquement pour appuyer le récit et le jeu. Et enfin un dernier point : au travers de tout ce qui a été abordé, à savoir le flou naturel élémentaire, la superposition d'images pour construire une texture plus complexe, le travail du point-image, ... on remarque qu'il est possible de créer une nouvelle forme plus expérimentale et poétique, portée presque entièrement sur l'atmosphérique : une image contenant toute l'essence et la tonalité d'une scène (formes, contrastes, couleurs, textures, éléments, ...) et qui au travers de sa construction fondée sur l'enveloppement, donnerait une nouvelle profondeur visuelle, anihilant la dualité arrière-plan/avant-plan perceptif.

Toutes ces réflexions m'ont donc tout de même permis de réaliser ces possibles atmosphériques, et de mieux comprendre ce qui sera impactant d'un point de vue sensoriel lorsque je fabriquerai l'image d'un prochain film, pour plus de poésie et de mémoire cinématographique des lieux qu'il reste à filmer ...

FILMOGRAPHIE

APICHATPONG WEERASETHAKUL, *Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures)*, Thaïlande, *Kick the Machine* / *Illuminations Films* / *The Match Factory*, 2010.

BAER, Joris & IVENS, Joris, *Regen*, Pays-Bas, CAPI, 1929.

BENNING, James, *13 Lakes*, États-Unis, CalArts / autoproduction, 2004.

BOURBOULON, Martin, *Les Trois Mousquetaires : D'Artagnan*, France, Pathé / Chapter 2, 2023.

BOURBOULON, Martin, *Les Trois Mousquetaires : Milady*, France, Pathé / Chapter 2, 2023.

GLAZER, Jonathan, *Under the Skin*, Royaume-Uni, Film4 / BFI / Silver Reel, 2013.

GLAZER, Jonathan, *The Zone of Interest*, Royaume-Uni / Pologne / États-Unis, A24 / Film4 / Extreme Emotions, 2023.

GRANDRIEUX, Philippe, *Sombre*, France, Le Sept Cinéma / CNC, 1998.

GRAY, James, *The Lost City of Z*, États-Unis, Amazon Studios / Plan B Entertainment, 2016.

GUIRAUDIE, Alain, *Miséricorde*, France, CG Cinéma / Arte France Cinéma, 2023.

LAROSE, Alexandre, *Aller-retour*, Canada, autoproduction, 2012.

LAROSE, Alexandre, *Brouillard – Passage #14*, Canada, autoproduction, 2014.

MALICK, Terrence, *Days of Heaven (Les Moissons du ciel)*, États-Unis, Paramount Pictures, 1978.

PERCONTE, Jacques, *Impressions*, France, autoproduction, 2010–2015.

ROHMER, Éric, *Le Rayon vert*, France, Les Films du Losange, 1986.

SALVADOR, Thomas, La Montagne, France, Christmas in July / The Film, 2022.

SCORSESE, Martin, Killers of the Flower Moon, États-Unis, Apple TV+ / Paramount Pictures, 2023.

VAN SANT, Gus, Gerry, États-Unis, My Cactus / HBO Films, 2002.

WONG Kar-wai, In the Mood for Love, Hong Kong, Jet Tone Production / Block 2 Pictures, 2000.

ZOURABICHVILI, Timothée, Fossile, France, autoproduction, 2021.

ZOURABICHVILI, Timothée, Sinkers, France, autoproduction, 2020.

BIBLIOGRAPHIE

Lettrines 2, Paris, José Corti, 1974, p.70

Gustave Geoffroy, La vie artistique, vol.3, Paris, Dentu, 1894, p.215

Note empruntée à Michel Collot, Paysages, Vertigo - Esthétique et histoire du cinéma, n°31, Capricci éditions

Marie Alloy, Une lumière qui peint le monde, Le Silence qui roule, 2020.

Écrire par l'image, directeur.ice.s de la photographie,

Nikolaus Geyrhalter, Entretien avec Nikolaus Geyrhalter par l'équipe de Film-documentaire.fr le 8 janvier 2023 au Centre Pompidou.

Peter Zumthor, Penser l'architecture, p.30

Architecte Suisse connu pour sa relation atmosphérique à l'espace

Richard Copans, Les bains de Vals, collection Architectures, vol.2, Les films d'ici / Arte, France, 2001

Julio Cortázar, *La Prose de l'observatoire*, Gallimard, 1972

Louise Bouvet-Zieleskiewicz, «Désirer le monde : le rôle de l'atmosphère au cinéma», *Ambiance* [en ligne], 7, mis en ligne le 31 décembre 2024

Larousse, «Atmosphère», *Dictionnaire du Larousse* en ligne.

Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, trad. Anna-Charlotte Höhn et Jean-Paul Thibaud (Londres : Routledge, 2017)

Strauss, Erwin. *Du sens des sens*, tr. fr. par G. Thines et J-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989

Wild Niels, *Moods and meteors : A reconstruction of Heidegger's Atmospherology*, *Human Studies*, Vol. 43, n°3

Kavyrchine Alexis, *La montagne est un film fantastique ancré dans le réel*, CNC, 2023

Vertigo, esthétique et histoire du cinéma - *PAYSAGES*, n°31, éd Capricci

Caspar Friedrich, cité dans C.D. Friedrich : *Aux sources de l'imaginaire romantique*, Gabrielle Dufour-Kowalska, 1992

Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*

Corinne Maury, *Habiter le monde - Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Liège, Yellow Now, 2011

Larry Silver, extrait traduit en français de *Bruegel and the Idea of Peasant Utopia*, Getty Museum, 1995

Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (édité en 1765 ; première rédaction en 1703), Préface

Jean-Pierre Moreau, in Rémi Adjiman et al., *Approcher la notion d'atmosphère à travers le film All These Creatures de Charles Williams*, p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e, n° 6, 2022

Rosine Bénard O'Kelly, *L'image atmosphérique au cinéma - Poétique du flou naturel*

Camille AUBRIOT, Filmer la brume, le brouillard et la fumée : enjeux artistiques et techniques. Mémoire de master cinéma à l'ENSL, 2021.

Bruce Byers, « The Art of Ecology: Sketching with Cole and Church », sur Bruce Byers Consulting, 13 mars 2019

PAGÉ Suzanne, « Entretien avec James Turrell », James Turrell, Paris, ARC-Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983

Alexandre Melay, De l'expression créatrice à l'expérience spirituelle.
Le vide lumineux métaphysique, Revue Méditations Littéraires,

« The Lost City of Z: James Gray and Darius Khondji AFC ASC Journey Into the Unknown », Kodak, 4 avril 2017, <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/the-lost-city-of-z/>.

Institut Lumière, « Les autochromes », institut-lumiere.org, [en ligne].

Analog.Cafe, « Polaroid SX-70 Colour Film Review », [en ligne], publié le 6 janvier 2022

Alexandre Fontaine Rousseau, Brouillard : Entretien avec Alexandre Larose, Hors Champ, publié le 4 janvier 2015

Alexandre Fontaine Rousseau, Brouillard : Entretien avec Alexandre Larose, Hors Champ, publié le 4 janvier 2015

Jacques Perconte, Bien plus fort que la haute définition, in *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. Nicole Brenez et Bidhan Jacobs (dir), Publications de la Sorbonne, 2010

Nicole Brenez, Jacques aux mains d'argent - À propos de l'œuvre de Jacques Perconte, *Vertigo*, n°48, Images et visions mutantes, 2015,

Vittorio Storaro, Entretien réalisé en italien à Rome le 27 juin 1979, par Lorenzo Codelli, trad. Paul-Louis Thirard, in *Positif* n°222, septembre 1979