

## ***PORTRAITS DE PAYSAGES***

*REPRÉSENTER LES PAYSAGES EN TANT QUE SUJETS VIVANTS*

**LÉO GATINOT**

*Département Image, promotion 2024*

10/07/2024

*Sous la direction de Katell Djian et Mathieu Giombini*

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	3
<b>DES PAYSAGES EN PORTRAIT</b>	
<i>La Rivière</i> de Dominique Marchais, un film de paysages ?	6
Qu'est-ce qu'un paysage ?	8
Une opposition paysage-portrait basée sur une vision anthropocentrée du monde	11
Vers une transposition des techniques du portrait à la restitution d'un paysage	13
<i>La Cordillère des songes</i> de Patricio Guzman : une montagne, un peuple et un dictateur	16
<b>DES ENJEUX D'ÉCHELLES SPATIALES ET TEMPORELLES</b>	
Un zoom irrésistible vers l'infiniment petit	18
Changer de référentiel pour filmer les grands espaces	20
Accorder la temporalité du cinéma à celle des paysages	25
Dans le temps comme dans l'espace : des rapports de réduction	28
<b>ÉCLAIRER UN PAYSAGE POUR EN CAPTER L'ESSENCE</b>	
Une multitude de paysages pour un même cadrage	30
De la lumière sur une surface en relief	34
Des pistes pour filmer le paysage de nuit	38
À la poursuite de phénomènes rares qui caractérisent un paysage	40
<b>CONCLUSION</b>	45
<b>REMERCIEMENTS</b>	48
<b>RÉFÉRENCES</b>	49
<b>ANNEXES</b>	
Entretien intégral avec Eric Guichard	51

## INTRODUCTION

Les paysages ont une histoire à raconter, ils sont définis par une identité propre qui se dévoile en les observant et les étudiant. Elle s'exprime par l'atmosphère qui y règne, les phénomènes météorologiques qui s'y succèdent, l'histoire qui les a modelés. Cette identité est en constante évolution, à l'échelle des millénaires, des mois et des secondes; de la lente formation d'une chaîne de montagnes à l'apparition fugace d'un arc-en-ciel. La destinée des paysages croise toujours celle des êtres humains, leur existence se poursuit comme la notre, faite d'éternels cycles que le temps finit par interrompre. La neige ne revient pas, la source se tarit, le volcan s'éteint. Le siècle en cours est marqué par une modification inédite et brutale des paysages que nous connaissons, nous atteignons la fin d'une période de stabilité, le passage à une nouvelle ère géologique faite d'incertitudes. Garder trace de ces paysages perdus est une mission qui m'inspire : leurs histoires sont certainement aussi captivantes à perpétuer que celles des humains. Mais comment représenter le paysage au cinéma en tant que sujet vivant ? Comment adapter la forme du portrait à la restitution d'un paysage, capter l'individualité dont ce dernier est empreint ?

Le portrait est sans doute l'une des formes les plus récurrentes dans l'histoire de l'art. Qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, de photographie ou de cinéma, la représentation de la figure humaine est omniprésente quelle que soit l'époque à laquelle on s'intéresse. Elle est aussi centrale dans la manière dont on étudie et enseigne la composition et le cadrage : le lexique employé pour les caractériser est principalement lié à la représentation de notre morphologie. Les valeurs de plan sont pensées et nommées selon le corps humain et le choix des focales est très souvent appréhendé en fonction de sa répercussion sur le rendu des visages et des corps. Au cinéma, la mission de l'opérateur est communément envisagée comme une recherche formelle pour retranscrire l'intériorité d'un personnage, qu'il soit réel ou fictif. Ainsi, le cinéma prend majoritairement la forme d'un ou de portraits en mouvements, dans lesquels le langage filmique est employé pour suggérer émotions, singularités, contradictions. La lumière, le cadre et le mouvement sont autant d'outils que les réalisateurs et opérateurs utilisent pour donner vie aux personnages filmés. Ces recherches esthétiques ont donné lieu à de nombreux textes, théories et aussi énormément de conventions (pas de courte focale pour les visages, interdiction de couper aux chevilles, etc.) auxquelles on ne cesse de déroger. Une chose est sûre, l'opérateur n'avance pas en terrain inconnu lorsqu'il s'agit de filmer un personnage.

Côté paysage, il existe probablement moins de dogmes, moins de certitudes. Peut-être est-ce parce que l'immense majorité des plans de l'histoire du cinéma sont occupés par au moins une figure humaine? Les paysages, en tant que représentation d'un espace naturel ou anthropisé, sont souvent minoritaires dans les découpages et limités à une fonction de situation du récit. Ainsi, il existe moins de pistes prédéfinies pour déterminer la focale avec laquelle tourner un tel plan ou la distance à laquelle se poster; ce champ est peu exploré. Aussi, le paysage évoque facilement une idée d'immobilité, un espace que rien ne dérangerait si ce n'est le souffle du vent. Il est souvent représenté comme une matière inerte, et non comme un sujet vivant, éphémère et périssable. Les paysages disparaissent pourtant brutalement : les immenses incendies d'août 2022 en France ont dévasté des lieux dans lesquels j'avais énormément de souvenirs. La mort du massif forestier a été aussi rapide qu'une maladie foudroyante. Dans *Histoire d'une Montagne* et *Histoire d'un Ruisseau*, Elysée Reclus décrit les territoires qu'il arpente avec une immense précision, mêlant les mots du géographe à ceux du poète. Ses descriptions mélangent les échelles, il procède à une longue observation des paysages qu'il cherche à comprendre fondamentalement. Sa sensibilité est très inspirante, elle pousse à appréhender le vivant et le non-vivant qui nous entoure sans anthropocentrisme. Ce sont deux véritables portraits qu'il dresse : de la source à l'estuaire, du pic rocheux au fond de la vallée. Ses mots sont plein d'images, il m'ont conduit à de nombreux questionnements quant à l'utilisation de la caméra comme outil de représentation poétique d'un espace.

Ainsi, l'idée de ce mémoire est de réfléchir à la restitution cinématographique du paysage en tant que sujet vivant. Cette recherche s'appuiera notamment sur l'étude des croisements entre portrait et paysage : formes artistiques qu'on présente plutôt comme deux sujets contradictoires, deux manières antinomiques d'orienter la feuille de dessin. J'aimerais comprendre comment les outils de l'image peuvent être utilisés de manière à dépasser cette opposition. Si on envisage les caméras et les enregistreurs comme des outils capables de capter la vie et ayant fait leurs preuves pour fixer la vitalité des humains, je souhaiterais réfléchir à adapter leur pouvoir à la représentation de l'individualité d'un espace. Analyser les jeux d'échelles que cette transposition suppose : les rapports aux distances, au placement, aux focales sont bouleversés quand on passe du portrait d'un humain à celui d'une montagne de plusieurs kilomètres de haut. Un personnage peut transmettre une émotion avec son regard, sa démarche, la crispation de sa main : le cadre et la lumière permettent d'y orienter le regard du spectateur. En filmant un paysage, j'ai l'intuition que le travail est le même, sauf qu'il peut impliquer de se déplacer de plusieurs kilomètres ou attendre

les conditions favorables pendant plusieurs heures ou plusieurs jours. La temporalité est complètement distendue; les mouvements et les cycles de vie des paysages peuvent s'étendre sur des heures, des mois ou des siècles. La perception qui les guette se mesure sur le long terme, la mettre en évidence suppose donc une réelle réflexion sur la manière dont on suggère l'écoulement du temps à l'intérieur d'un plan, d'une séquence et d'un film entier.

Ce travail de recherche s'effectue parallèlement à la fabrication d'un court-métrage co-réalisé avec ma camarade ingénieure du son Clara Nicolas. Pendant l'automne 2023, nous sommes allés tourner trois semaines autour d'une crête transfrontalière qui culmine à plus de trois mille mètres et cache sous ses tonnes de roches un des plus grands chantiers au monde. Ce massif alpin doit accueillir la future ligne de TGV Lyon-Turin, qui promet de battre le record mondial du plus long tunnel jamais creusé. Notre objectif a été de dresser un portrait de ce lieu : restituer la beauté des ruisseaux argentés qui dévalent les pentes, les glaciers condamnés à la fonte et les pics enneigés qui s'éteignent la nuit pour laisser place aux phares blancs des immenses zones de travaux. Nous avons tenté de faire ressentir la tension qui émane de cet endroit : la dangerosité qu'évoquent les pointes rocheuses, la colère qu'ont inscrite les militants locaux sur les façades et les murs. Nous avons avant tout filmé la montagne rongée par le tunnel, fait d'elle le personnage principal de notre récit. Nous n'avons pas exclu les humains de ce tableau : nous voulions les représenter comme un des nombreux éléments de ce territoire parmi les bouquetins, les cascades et autant d'autres subtilités qu'on découvre en s'approchant.

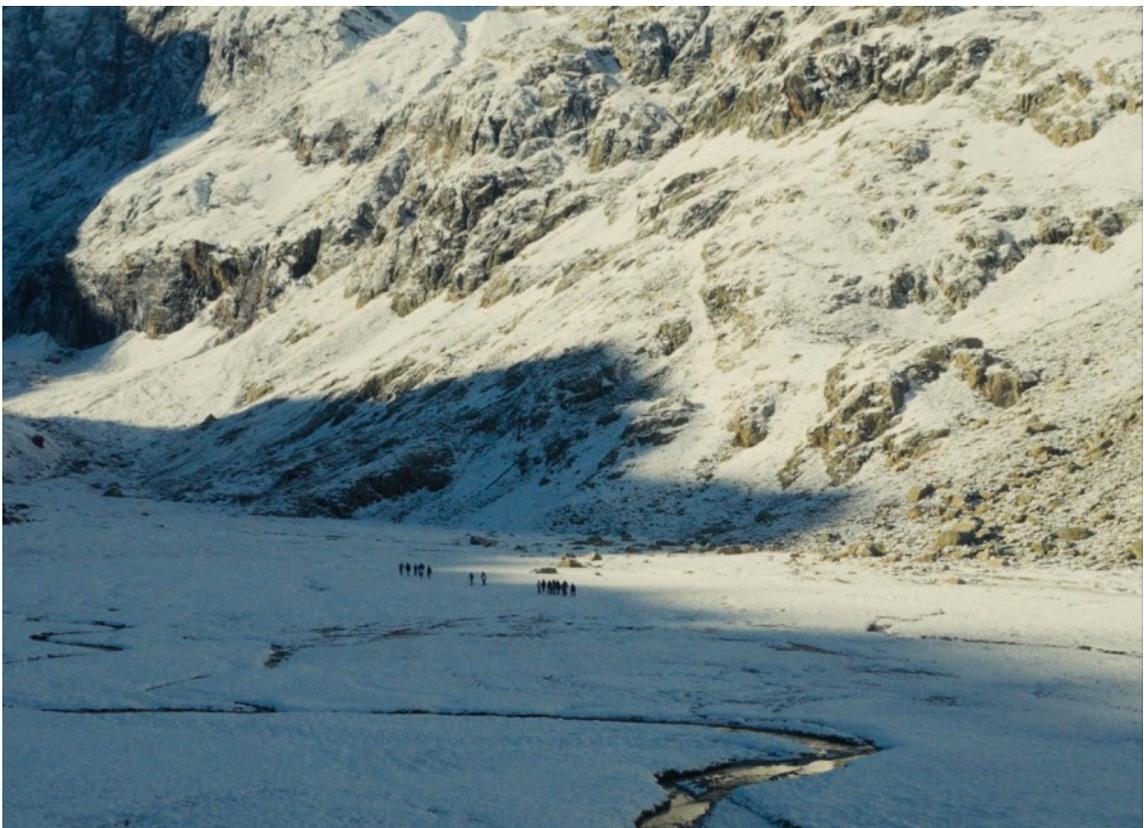
La restitution de ces recherches est mêlée à la retranscription d'un entretien avec le directeur de la photographie Eric Guichard. Coutumier de la prise de vue en décors naturels, parfois dans des conditions particulièrement difficiles, il a enrichi mon travail par sa grande expérience et sa propension à partager son savoir faire.

## DES PAYSAGES EN PORTRAIT

*Il ne cherche pas à simplement décrire le réel (si tant est que le décrire soit simple), mais à donner à penser une réalité mouvante, instable, changeante, dont les modifications sont désormais visibles en temps réel. Le monde tel que nous le connaissons n'existe plus, sa mutation se poursuit de manière exponentielle et probablement inexorable. Il ne s'agit donc plus de représenter une réalité donnée, ni de figer sur la pellicule des paysages ou des modes de vie voués à une éventuelle disparition (...) mais de penser cette disparition alors même qu'elle a lieu. Et de tenter de l'enrayer.*

Stratis Vouyoucas dans *Dominique Marchais, le temps du regard*, 2023

Dominique Marchais est le réalisateur de quatre longs-métrages : *Le Temps des grâces* (2010), *La Ligne de partage des eaux* (2014), *Nul homme n'est une île* (2018) et *La Rivière* (2023). Ces quatre films abordent à leur manière le même thème : la disparition des paysages.



*La troupe d'étudiant.e.s en quête des restes du glacier des Oulettes dans La Rivière de Dominique Marchais*

Dans *La Rivière*, le cinéaste s'intéresse aux gaves, ces rivières pyrénéennes qui prennent leur source en haute montagne et dévalent le Pays-Basque et le Béarn. Le constat est le suivant : qu'on parle de débit d'eau, de populations de poissons ou de pollution, les gaves sont extrêmement menacés par l'activité humaine. Le cinéaste porte particulièrement son attention sur les gaves d'Aspe, d'Ossau et d'Oloron, qui sont les rivières à côté desquelles a grandi ma grand-mère et que je connais bien.

L'eau est filmée à toutes les étapes de sa progression : des glaciers du Vignemale réduits à peau de chagrin jusqu'à l'estuaire atlantique. Le film prend la forme d'une succession de rencontres avec différents acteurs de la sauvegarde des rivières, suivant une progression thématique plutôt que géographique. On découvre d'abord des bénévoles nettoyant les rives déchet par déchet, puis des membres de la police de l'environnement, des agriculteurs à l'initiative de cultures de maïs moins avides d'eau, un groupe d'étudiants et de chercheurs venus observer la fonte du glacier, etc. L'image du film est signée par Martin Roux et une attention toute particulière est portée à la représentation des gaves. Le film s'ouvre sur un très long panoramique qui suit le lit de la rivière et annonce d'emblée l'objectif : rendre respectueusement hommage à ces flots condamnés. L'opérateur va fréquemment jouer avec les reflets, accompagner les mouvements et remous, sur-élever le point de vue pour mieux montrer le cheminement du court d'eau entre les grands arbres des berges.

Pourtant, le film se termine sans que la magie des gaves n'ait réellement pu être captée. La tragédie de leur disparition est très documentée et donne donc aux rivières pyrénéennes une place tout à fait centrale qui saisit le spectateur. La tristesse dans la voix des locaux porte le film et nous laisse convaincus : l'humain détruit la beauté et la grâce des lieux qu'il habite. Mais ces dernières restent insaisissables : ni l'extrême transparence des eaux, ni la puissance de leurs flots dans les reliefs montagneux ou même la poésie de leur nomenclature (appelés *nestes* dans les Hautes-Pyrénées, *nives* au Pays-Basque) ne sont réellement perceptibles dans le film. Ces rivières méritent une ode qui rende hommage à toutes les spécificités qui donnent à ces torrents pyrénéens leur identité et leur majesté. Ce n'est qu'au regard de ces dernières qu'apparaît réellement le drame de la dévastation en cours. Attention, il ne s'agit pas de suggérer que les paysages ont à être magnifiques pour mériter d'être protégés. Mais il convient de porter un regard précis sur leurs caractéristiques, d'être attentif à chaque élément qui en font des lieux uniques. Qu'il s'agisse de leurs histoires, de la sonorité des langues qu'on y parle, des animaux qui les habitent ou des luttes locales qui s'y déroulent.

*La Rivière* filme finalement d'avantage les humains, qui deviennent ainsi les principaux vecteurs d'émotion du film. C'est lorsqu'un béarnais n'en revient pas de réussir à traverser la rivière à pied tant le niveau de l'eau est bas qu'on est le plus touché. Le cinéaste a choisi d'incarner son hommage aux rivières par différents portraits - tous assez pessimistes - qui donnent à voir les visages et les efforts de celles et ceux qui luttent pour l'eau. À côtés de ces figures humaines parfois bavardes, les paysages peinent à s'exprimer et raconter leur propre histoire. Les portraits d'humains sont si expressifs qu'ils tendent à étouffer la sensibilité des portraits de paysages.

\*

\*       \*

Dès nos premières tentatives d'expression artistique, portrait et paysage semblaient vouloir s'opposer. Avant même que le premier trait soit inscrit sur la feuille, il convenait d'avoir choisi si cette dernière serait prise dans sa hauteur ou dans sa largeur. Et déjà le dogme était assimilé : le vertical serait destiné au portrait d'une figure humaine, l'horizontal à la représentation d'un paysage. À moins de prendre sa feuille en diagonale, les deux formes semblaient irréconciliables et caractérisées par des techniques propres qu'on ne croiserait pas.

Un paysage, au sens large, est défini comme une étendue spatiale qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle. Cet espace peut-être anthropisée ou non : si le terme évoque d'abord montagnes, forêts ou plaines, on peut tout à fait parler de paysage industriel ou urbain. Néanmoins, *paysage* n'est pas un terme scientifique qu'on utiliserait pour étudier les caractéristiques géographiques ou géologiques d'un espace. Le terme est plus vague et imprécis, il évoque plutôt la vue globale qu'un lieu ou une région offre à la vue d'un observateur. On le rattache naturellement à une notion de vastitude, aux grands espaces qu'on peut contempler depuis un point de vue en hauteur : *paysage* ne s'emploie pas pour décrire un bosquet ou un jardin, aussi champêtre soit-il. Ces grandes échelles propres à la notion de paysage nous intéresseront tout au long de ce travail de recherche. Aussi, un paysage n'existe que lorsqu'il est vu à travers l'oeil d'un être conscient (humain ou non, les animaux se montrent eux aussi contemplatifs). Notre monde est fait de plaines, de marais, de forêts ou de grèves et autant d'autres milieux géomorphologiques qui ne deviennent des paysages que lorsqu'ils sont observés. Le paysage est donc indissociable de la notion de regard, et par conséquent de représentation.

Au sens artistique, le *paysage* désigne ainsi la représentation formelle d'une étendue spatiale. Mais comment définir plus précisément cette forme artistique ?

À l'occasion d'un partenariat avec le musée du Louvre lors de mes études antérieures, j'ai été amené à réaliser un court film d'analyse du tableau ci-dessus : *Laban cherchant ses idoles dans les bagages de Jacob*. J'avais choisi cette oeuvre pour décrire comment composition et lumière avaient été employées pour illustrer cette scène biblique. Ici, nous sommes presque dans les conditions d'un plan de cinéma : la perspective en arrière-plan rappelle le long chemin parcouru par la famille en fuite, les ruines d'un temple romain siègent comme un rappel des religions monothéistes antérieures, les idoles éponymes sont malicieusement placées hors champ. Le paysage imaginaire est construit comme un décor : il permet de mettre en scène la séquence biblique, de raconter cet épisode de la vie de Jacob grâce à la multitude de détails significatifs qui composent le tableau. En cela, peut-on réellement considérer cette oeuvre comme appartenant au genre artistique du paysage ? Ici le paysage n'est pas sujet en tant que tel, mais support pour raconter une histoire humaine qui constitue le prétexte premier du tableau.



*Laban cherchant ses idoles dans les bagages de Jacob*, Laurent de La Hyre, 1647

Doit-on alors exclure les oeuvres incluant des figures humaines du genre du paysage ? Le tableau ci-dessous de Claude Lorrain, peintre classique admiré par Turner et Monet, représente un paysage à priori fictif. Le grand bâtiment à gauche évoque la Villa Médicis, que le peintre avait déjà représentée au bord de l'eau un an auparavant. Ce sont les derniers instants du jour : le soleil rougeoye à l'horizon, très légèrement décalé du point de fuite vers lequel nous entraînent les nombreuses lignes du tableau. La composition est très stable, harmonieusement structurée. Il s'agit probablement d'une des premières peintures à représenter un contre-jour aussi franc; Claude Lorrain siégeant en précurseur des artistes qui chercheront à capter la palette complexe du ciel et les effets atmosphériques de la lumière solaire.



*Port de mer au soleil couchant, le Lorrain, 1639*

On décompte une cinquantaine de personnages aux différents plans du tableau, hommes et femmes, aristocrates comme miséreux. Le tableau semble comme une sorte de microcosme où l'ensemble de l'activité humaine est mise-en-scène autour de ce port de commerce.

On dit de Claude Lorrain qu'il se désintéressait des sujets humains (il concédait même ressentir une certaine difficulté technique à les peindre), préférant les paysages, l'architecture et les recherches lumineuses. *Port de mer au soleil couchant* représente un paysage qui n'a nulle autre vocation que d'être observé plan par plan, détails après détails pour en saisir les nuances. Les humains existent au même titre que les nuages orangés, les flots brillants et le tissage complexe des cordages des navires. L'œuvre n'est ni justifiée par l'illustration d'une scène biblique, ni par la reconstitution épique d'un épisode historique mémorable. Seules la composition, l'intensité du coucher de soleil et la précision des micro-événements sur lesquels notre regard se pose successivement permettent de ressentir l'atmosphère de ce port et d'entrevoir l'époque et la société auquel il appartient.

\*

\*       \*

On peut donc commencer à dégager une définition du *paysage* en tant que forme artistique. Il désignerait une représentation d'un espace où ce dernier est sujet; peint, photographié ou filmé pour lui-même et sans autre intention que d'en capter son essence. Finalement, ces mots rappellent ceux qu'on utiliserait pour décrire le genre du portrait : la représentation formelle d'un sujet vivant qui, au-delà de son apparence, tente de faire transparaître son individualité.

Alors pourquoi oppose-t-on si souvent portrait et paysage lorsqu'on apprend à fabriquer des images ? Dissocier l'humain de ce qui l'entoure est une tendance générale dans la société occidentale : l'homme se distinguerait de son environnement, la culture se démarquerait de la nature. Au départ de ce travail de recherche, il y avait un sentiment d'impuissance face à la destruction des espaces et des lieux aimés, et une volonté de les fixer pour qu'il en reste au moins des images. Quelques décennies de libéralisme ont suffi à entraîner les paysages que nous connaissons vers une mort certaine, des glaciers des Pyrénées aux causses des Cévennes. L'homme occidental a méthodiquement orchestré la dévastation de toute la vie autour de lui, et cette démarche s'est faite en parfaite connaissance de cause. Les cinéastes ont semblé tellement occupés à raconter les drames humains qu'ils se sont montrés aveugles à la tragédie qui guettait l'ensemble de la vie qu'ils croyaient célébrer. Alors ce mémoire a d'abord été imaginé comme une façon de rendre justice : apprendre à filmer les paysages et leur fragilité avec autant de soin qu'on nous l'enseigne pour les visages et les corps.

Un constat est nécessaire, suggéré par l'anthropologue Philippe Descola et les penseurs du vivant : il n'y a plus de trace de démarcation entre nature et culture dès lors qu'on éloigne son regard des sociétés occidentales. Penser le non-humain comme un grand ensemble nommé *nature* ou *environnement*, duquel l'humain s'émanciperait par sa conscience est une pure construction. Celle-ci a pourtant façonné notre rapport à l'existence et nos relations avec le non-humain, donnant très souvent à ces relations la forme d'une exploitation. Le monde nous est présenté comme un vivier de ressources, qu'elles soient puisées dans le sol à des fins industrielles ou valorisées pour nos loisirs, telles des pentes montagneuses sur lesquelles on installe des remontées mécaniques pour mieux glisser. Il semblerait que tout ceci ait fortement influencé notre rapport aux formes artistiques : nos moyens d'expression sont très anthropocentrés.

Penser une transposition des techniques du portrait à la représentation des paysages s'inscrit ainsi dans une tentative globale de renouveler les imaginaires, élargir le champ des histoires à raconter pour ébranler la prédominance globale de l'homme sur tout ce qui l'entoure. On qualifie platement le cinéma de moyen d'évasion, de matière à rêver. Maintenant qu'une redéfinition radicale de notre condition d'être humain semble absolument nécessaire pour appréhender les temps à venir, peut-être qu'images et imaginaires doivent être mobilisés pour suggérer une autre manière de faire société. Un monde où humains, animaux, végétaux ou même minéraux entretiendraient des liens apaisés de co-existence, débarrassés de toutes formes d'exploitation ou d'asservissement. Pour cela, il paraît nécessaire de commencer par poser un regard attentif et curieux sur cet « environnement », cette « nature » et se défaire des siècles d'anthropocentrisme qui ont fait de l'humain le seul sujet digne d'intérêt.

*C'est à chacun d'entre nous, là où il se trouve, d'inventer et de faire prospérer les modes de conciliation et les types de pression capables de conduire à une universalité nouvelle, à la fois ouverte à toutes les composantes du monde et respectueuse de certains de leurs particularismes, dans l'espoir de conjurer l'échéance lointaine à laquelle, avec l'extinction de notre espèce, le prix de la passivité serait payé d'une autre manière : en abandonnant au cosmos une nature devenue orpheline de ses rapporteurs parce qu'ils n'avaient pas su lui concéder de véritables moyens.*

*Par-delà nature et culture, Philippe Descola, 2020*

Alors un croisement des genres est à inventer, un entremêlement des techniques et habitudes du portrait et du paysage pour dépasser les délimitations assimilées. Cette transposition est à penser dans les deux sens : les deux genres ont à se nourrir mutuellement. Cela dit, il est légitime de constater que l'apprentissage de l'image est très centré sur la restitution des figures humaines; que la représentation des visages et des corps est bien plus théorisée que celle des paysages et des espaces. Au moment de filmer, photographier ou peindre un visage, on a en tête tout un ensemble de préceptes largement assimilés : la proximité du point de vue élargit les traits, l'éloignement les écrase, la lumière zénithale creuse les ombres sous les yeux et le nez, etc. Qu'on choisisse de suivre ou non les significations prêtées à ces partis pris, on ne peut jamais réellement les oublier. Quelque part dans son esprit, on est conscient d'avoir choisi le profil, le trois-quart face, le plan taille : l'esthétique du portrait est très codifiée et jouit d'un lexique fourni. Le paysage, lui, ne bénéficie pas d'autant de termes spécifiques et de conventions esthétiques. Seules deux valeurs de plan lui sont communément attribuées (le plan d'ensemble et de semi-ensemble), qu'on distingue l'une de l'autre par la taille d'un corps humain au sein du cadrage. Ainsi, les outils habituels ne sont pas adaptés à la formulation écrite du découpage d'une séquence cherchant à représenter un espace en plusieurs plans. Tous les plans de paysage sont vaguement pensés comme des « plans larges » entre lesquels on peine à exprimer un dialogue, une progression ou une confrontation. À la manière d'Ansel Adams qui, dans le cadre de l'élaboration de son système d'exposition des paysages en noir et blanc, a élaboré tout un nuancier des différents tons d'une scène, on pourrait imaginer une liste bien plus précise des différentes valeurs de plan possibles. Nous reviendrons plus concrètement sur ces outils à inventer plus loin dans ce mémoire. Pour le moment, contentons-nous du constat suivant : le paysage mérite autant d'attention qu'un visage pour être raconté.

\*

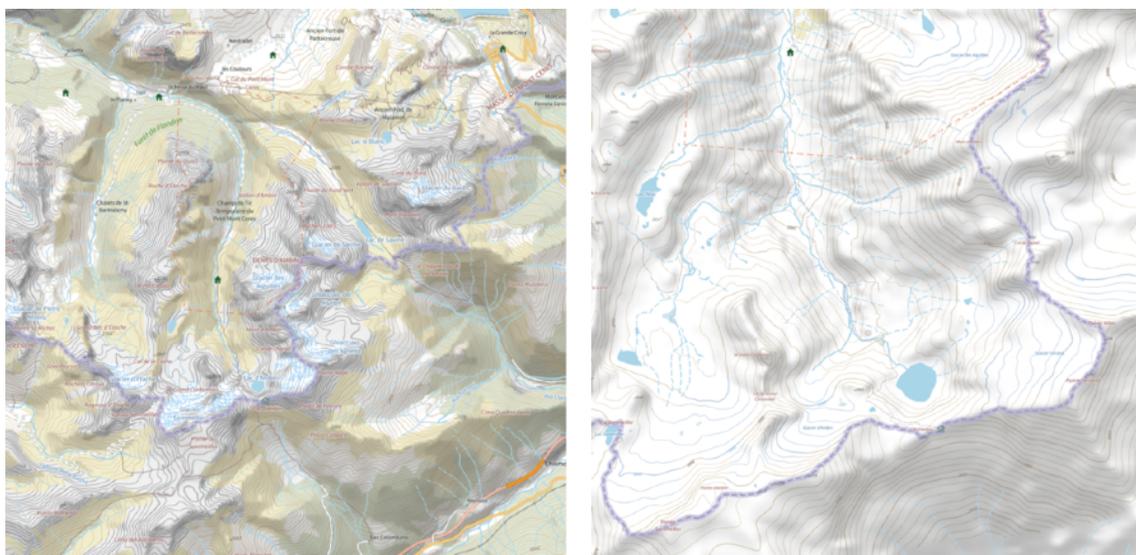
\*      \*

*Si, dès mes premiers pas dans la montagne, j'avais éprouvé un sentiment de joie, c'est que j'étais entré dans la solitude et que des rochers, des forêts, tout un monde nouveau se dressait entre moi et le passé; mais, un beau jour, je compris qu'une nouvelle passion s'était glissée dans mon âme. J'aimais la montagne pour elle-même. J'aimais sa face calme et superbe éclairée par le soleil quand nous étions déjà dans l'ombre; j'aimais ses*

*fortes épaules chargées de glaces aux reflets d'azur, ses flancs où les pâturages alternent avec les forêts et les éboulis; ses racines puissantes s'étalant au loin comme celles d'un arbre immense, et toutes séparées par des vallons avec leurs rivelets, leurs cascades, leurs lacs et leurs prairies; j'aimais tout de la montagne, jusqu'à la mousse jaune ou verte qui croît sur le rocher, jusqu'à la pierre qui brille au milieu du gazon.*

*Histoire d'une montagne, Élysée Reclus, 1875*

Pour *Transalpin*, notre motivation avec Clara était de réaliser un court-métrage dont le personnage central serait le *Mont d'Ambin* et l'ensemble du massif alpin auquel ce dernier appartient. Nous avons été fasciné.e.s par ce sommet enneigé, traversé par une frontière qui suit la ligne de crête et partage la montagne en deux. Le tunnel que doit emprunter le futur TGV traverse de nombreux massifs, mais le *Mont d'Ambin* est le point le plus haut sous lequel la ligne circulera. Ce détail est marquant : le sommet culminant au-dessus du tunnel est précisément l'endroit du passage de frontière. Plus tard, nous apprenions qu'Hannibal l'aurait gravi avec ses éléphants pour gagner Rome, empruntant le col Clapier qui offre un panorama sur Turin et tout le Val de Suse. Nous avons vite été convaincu.e.s : cette montagne méritait son portrait.

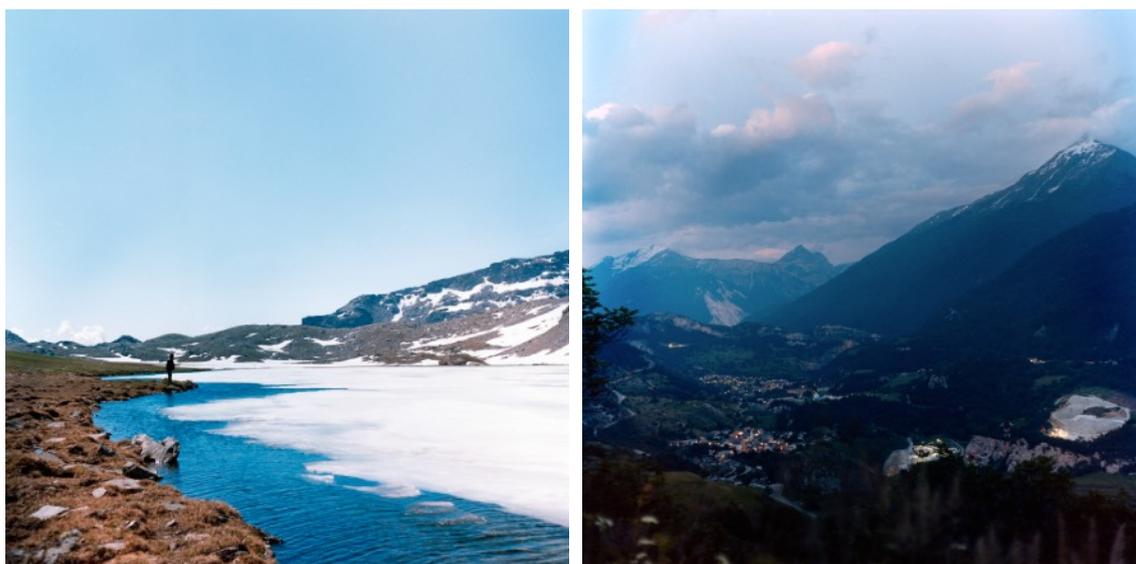


*Le Mont d'Ambin sur Géoportail à échelle 1/50 000 et 1/20 000*

L'histoire de ce massif alpin peut se raconter en termes géographiques et géologiques, on pourrait le décrire sédiment par sédiment, étudier la nature de la végétation en fonction des versants et de l'altitude à la manière d'Élysée Reclus. Pour le représenter en deux dimensions, il existe d'abord les cartes. Elles permettent de devi-

ner les reliefs, de suivre les valons, repérer les glaciers et les ruisseaux qu'ils abreuvent. Avec un peu de concentration et une bonne part d'incertitude, on peut supposer l'évolution de l'ensoleillement en fonction de l'heure et de la saison, tenter de prédire le moment où l'ombre gagnera le vallon. Les cartes sont une première forme de représentation graphique d'un espace qui est loin d'être dépourvue d'un certain esthétisme. Elles décrivent les paysages sans les dévoiler, offrent une certaine matière à rêver des lieux et permettent d'entrevoir la vastitude des espaces à parcourir. Une chose est sûre : elles nous rendent très impatients de découvrir de nos propres yeux tout ce que le papier et l'encre n'ont pas pu figurer.

Tous ces éléments qui n'apparaissent pas sur la carte - les nuées qui se font et se défont incessamment, la glace épaisse formée à la surface du lac Savine, l'éclat argenté du ruisseau d'Ambin - peuvent-être restitués par la photographie ou la peinture. Mais nous ne souhaitons pas nous contenter d'une célébration de la beauté des montagnes dépourvue de tout propos politique lorsque l'ensemble des glaciers sous nos yeux sont condamnés à la disparition. L'histoire de ce massif des Alpes est immémoriale, mais elle croise aujourd'hui violemment celle de notre société, de ses frontières militarisées et de ses projets mortifères. Nous avons donc estimé que pour raconter l'histoire de cette montagne, il fallait tenter de faire apparaître l'entremêlement des enjeux géographiques, écologiques, météorologiques et politiques qui donnent à ce lieu son caractère si particulier.



*Repérages été 2023*

Les histoires des humains sont inscrites dans les paysages. Il n'est pas souhaitable de les dissocier, leurs destins sont liés. Mais raconter les paysages semblent demander une attention particulière pour que les hommes ne viennent pas capter toute l'attention. Le langage filmique est à adapter pour que les histoires humaines puissent exister au sein des paysages sans en obstruer la vue.

La *Cordillère des Songes* de Patricio Guzmán est un film qui croise l'histoire d'une chaîne de montagne et celle d'un pays et de son peuple. Le film promet de raconter les années de dictature chilienne à travers le regard d'un gigantesque témoin des horreurs de Pinochet : la Cordillère des Andes. Comme dans *La Rivière*, l'entremêlement de séquence d'entretiens et de vues des montagnes tend à donner à ces dernières une valeur très illustrative. De plus, le cinéaste utilise massivement le drone pour filmer la chaîne, montrant ainsi les sommets depuis un point de vue désincarné. Humain et paysage sont présentés comme deux entités étrangères, les intérieurs d'appartement contrastant violemment avec les immenses étendues de neige vierge filmées en long travelling avant. Loin d'un entremêlement, on retrouve un langage filmique construit sur une démarcation franche entre homme et nature.



*La grande mine cachée dans la cordillère, continuité du pillage des ressources orchestré par Pinochet - La cordillère des Songes de Patricio Guzmán*

Cependant une séquence du film bouleverse cette délimitation des formes : le passage dédié aux mines secrètes de la Cordillère et aux trains fantômes vidant le Chili de ses biens communs. La séquence est dénuée d'entretien, le cinéaste raconte en

*voix-off* le mystère de ces convois cachés. Elle est aussi filmée au drone, mais le dispositif apparaît ici comme un parti pris de mise en scène significatif. Il nous permet de suivre ces trains secrets dans les étendues désertes et d'apercevoir l'imposante carrière qu'on ne pourrait approcher à pied. Pendant ces quelques minutes, les prises de vue et le lyrisme de la *voix-off* se mêlent avec justesse pour que le spectateur ressente l'emprise persistante du fascisme sur les montagnes légendaires du Chili. C'est une séquence qui nous a fortement inspiré.e.s avec Clara pour notre court-métrage.

Faire le portrait d'un paysage demande énormément d'attention pour parvenir à faire apparaître l'individualité des lieux sur le support filmique. On a très vite fait de polariser son regard sur les humains qui attirent naturellement l'empathie des spectateurs, et de reléguer les paysages au rang de décor. On l'a vu, cela peut se produire même lorsque ces paysages devaient composer le sujet principal du film. Pour éviter cela, on s'aperçoit qu'une partie des outils à la disposition du cinéaste et de l'opérateur sont à inventer. L'utilisation du matériel de prise de vue demande d'être repensée si on cherche à fixer l'individualité d'un paysage aussi précisément qu'on le fait pour un personnage. Pour cela, un changement de référentiel est nécessaire : il faut adapter les échelles.

## DES ENJEUX D'ÉCHELLES SPATIALES ET TEMPORELLES

On l'a vu, l'ensemble des paramètres que nous manipulons lors de la fabrication d'une image sont surtout pensés pour la représentation d'une figure humaine. Le sujet type est donc un être-vivant bipède, généralement compris entre un mètre cinquante et deux mètres et qui se meut continuellement. Toutes nos habitudes de prise de vue sont basées sur ces proportions : on a en tête le nombre de pas qu'il faudrait reculer pour passer d'une taille à un américain à une focale donnée, on connaît bien le temps d'obturation qui rend les mouvements humains fluides, etc. Mais dès qu'on pointe sa caméra vers un autre sujet, on change de référentiel et bouleverse ces automatismes.

Il serait faux de considérer que le cinéma ne s'est jamais intéressé qu'aux humains : le simple exemple du documentaire animalier prouve le contraire. Un de mes premiers souvenirs cinématographiques est *Microcosmos, le peuple de l'herbe* de Claude Nuridsany et Marie Pérennou qui dépeint un monde d'insectes raconté par Jacques Périn. Le changement d'échelle y est radical, les personnages ne font que quelques millimètres et la *Arriflex* utilisée est aussi imposante qu'un building en comparaison. Un appareil de *motion-control* a été fabriqué sur mesure pour permettre des travellings adaptés aux proportions des insectes et donner au film la même liberté de mouvement que dans une fiction classique. Il faut aussi prendre en compte qu'à ces échelles là, les lois de l'optique ne sont plus les mêmes. Quoiqu'il en soit, *Microcosmos* est l'exemple parfait d'un mouvement cinématographique cherchant à célébrer le non-humain en donnant à voir l'infiniment petit. Il s'agit là d'une vraie tendance qu'on retrouve dans de nombreux projets : démontrer la richesse de la vie sur terre en zoomant sur ces êtres qu'on oublie à cause de leur petitesse.

*Black Pond* est un moyen-métrage documentaire réalisé par Jessica Sarah Rinland en 2018 qui accompagne plusieurs scientifiques de la *Natural History Society* dans l'observation d'un écosystème du sud de l'Angleterre. Le film frôle l'expérimental et prend la forme d'une rêverie silencieuse où se mêlent les manipulations des scientifiques et les plans très rapprochés sur papillons, écorces, végétaux. Le film n'a aucune visée didactique : on n'y apprendra pas de caractéristique précise sur les espèces observées ou autre donnée technique. Le film pourrait s'inscrire dans la démarche de John Steinbeck et son expédition californienne décrite par son livre *Dans la Mer de Cortez*. L'observation des autres espèces se veut sensible, réceptive à leur humour et leur poésie.



*Black Pond de Jessica Sarah Rinland*

*Black Pond* se développe comme un inventaire à la forme très libre où apparaît tour à tour chaque spécimen du territoire examiné. Les longs plans très serrés sont majoritaires, l'attention est focalisée sur la gestuelle (celle des scientifiques comme celle des êtres étudiés). Le film est tourné en 16mm et le grain est assez prononcé, ce qui tend à renforcer l'impression de matière en mou-

vement qui reste en tête après le visionnage. Humain et non-humain se mélangent grâce à ce jeu de focalisation sur les petits détails qui composent un vaste tableau. Et au milieu, ces humains qui ne cessent de prendre des mesures en marmonnant pour eux-même apparaissent presque comme les animaux les plus étranges de l'écosystème. *Black Pond* prend ainsi le parti de dépeindre un territoire en s'approchant de très près.

Néanmoins, se tourner vers le microscopique pour représenter un espace est presque contradictoire. Il s'agit d'un décalage du point de vue qui apparaît comme une certaine facilité, un procédé magique pour démontrer au spectateur les merveilles cachées du monde autour de lui. Lorsqu'il s'agit de restituer un paysage, le parti pris peut même sembler contre-productif. La pensée de Philippe Descola que nous évoquons plus haut a été transposée au cinéma par Eliza Levy dans *Composer les mondes*. Le film aboutit sur la découverte par l'anthropologue de la ZAD de Notre Dame des Landes, lieu emblématique d'une lutte pour la défense d'un territoire. En théorie tout y est : Philippe Descola nous rappelle que la nature n'existe pas, les habitant.e.s de la ZAD exposent leur espoir d'émergence d'un monde débarrassé d'exploitation et les raisons de leur attachement au bocage où devait être construit l'aéroport. Malheureusement, ces propos ne se prolongent pas par des expérimentations esthétiques à la hauteur. Le film est principalement fait d'entretiens filmés, entrecoupés par des inserts sur divers plantes, insectes et animaux qui nous ramènent à ce fameux regard émerveillé et distant sur la nature que les militant.e.s remettent justement en cause. La ZAD est un territoire vaste, d'autant plus intéressant qu'il est le terrain d'une expérience de société alternative. Certain.e.s ont choisi de l'habiter tout en luttant contre l'artificialisation, humain et non-humain tentent d'y entretenir des relations apaisées. La zone et l'expérience qui s'y déroule n'ont cessé d'être dénigrées

par le discours dominant, et elles ont été le théâtre d'affrontements violents avec l'État et d'une répression sans limite des militant.e.s. En cela, c'est un espace qui mérite d'être représenté dans son ensemble, les paysages y sont politiques et il serait intéressant de tenter de les restituer en tant que tels.



*Photogramme de Transalpin : NoTav est le slogan d'opposition au projet de ligne haute vitesse. Ces cinq lettres sont inscrites partout*

Dans les Alpes où nous tournions, c'est de la vallée entière qu'émane ce fond d'air contestataire, cette atmosphère de lutte acharnée pour la défense de la montagne. La colère est inscrite sur les murs, suspendue au balcon par des banderoles et des drapeaux, incandescente lorsque des ombres masquées incendient des véhicules de chantier pendant la nuit. Le paysage s'exprime autant par les troupeaux en estives que par les hélicoptères survolant les cols pour débusquer les randonneurs clandestins. Il faut une vue d'ensemble pour capter l'intensité des enjeux poétiques, politiques et écologiques qui animent la zone. Le paysage est la forme des grandes échelles, des horizons lointains. En ne s'intéressant qu'aux détails, on risquerait d'oublier la notion de vastitude qui caractérise notre sujet. Le Mont d'Ambin culmine à 3378 mètres d'altitude, la vallée de la Maurienne s'étend sur 120 kilomètres et détient ainsi le record de la plus longue vallée Alpine. Du côté italien, le Val Susa traverse le Piémont jusqu'à Turin. C'est tout ce territoire que la ligne Lyon-Turin transforme : la longueur inédite du tunnel sous la montagne résulte de l'entêtement à conquérir des paysages aux dimensions et aux reliefs prodigieux. Pour en faire le portrait, il faut

donc se questionner sur la restitution des très grandes échelles. Changer d'univers : passer du mètre au kilomètre.

À l'image et au cinéma en général, nous nous posons continuellement la question de la distance au sujet. C'est une vérité générale, qui prend d'autant plus d'importance en documentaire puisque la question de la pudeur des personnages filmés est centrale. Raymond Depardon et Claudine Nougaret évoquent cette problématique dans leur ouvrage commun *Dégager l'écoute* : « En photographie, on parle beaucoup de distance. Chaque photographe, chaque personne, chaque individu a sa distance qui correspond à un objectif ». Parfois, nous les opérateurs réfléchissons à changer d'objectif alors que c'est bien souvent la distance au sujet qui ne nous convient pas. Cette dernière est centrale dans le travail de l'image : elle définit des attributs esthétiques (perspectives, présence et netteté des arrières plans, etc.) et conditionne l'empathie qui se créera ou non entre le spectateur et le personnage, la justesse de la relation qu'ils entretiendront. Des heures de recherches n'ont pas suffi à retrouver cette citation, mais je suis persuadé d'avoir un jour lu ou entendu Henri Cartier-Bresson énoncer que le bon cadrage se cherchait avec ses pieds et non avec son zoom. Qu'importe si le photographe n'est pas l'auteur de cette formule, cette dernière est chargée de vérité et d'enseignements. S'il est admis que la distance au sujet est un paramètre décisif dans la fabrication d'une image, celui-ci est encore une fois continuellement envisagé à partir d'un sujet humain. C'est tout à fait normal, le couple distance juste - focale juste est bien plus intuitif à appréhender lorsqu'on filme un individu de notre espèce, qui soutiendra notre regard et dont on devine les sensations. Nous sommes très habitués à échanger avec les autres humains à des distances données, influencés par le degré d'intimité que nous partageons. Ainsi, on ressentira immédiatement les effets d'un point de vue trop proche ou trop distant. Trouver la bonne distance à un territoire est bien plus abstrait, le Mont d'Ambin ne risque pas de rougir si nous nous risquons à le filmer d'un peu trop près. Néanmoins, la problématique du point de vue est tout aussi centrale; elle se pose simplement différemment.

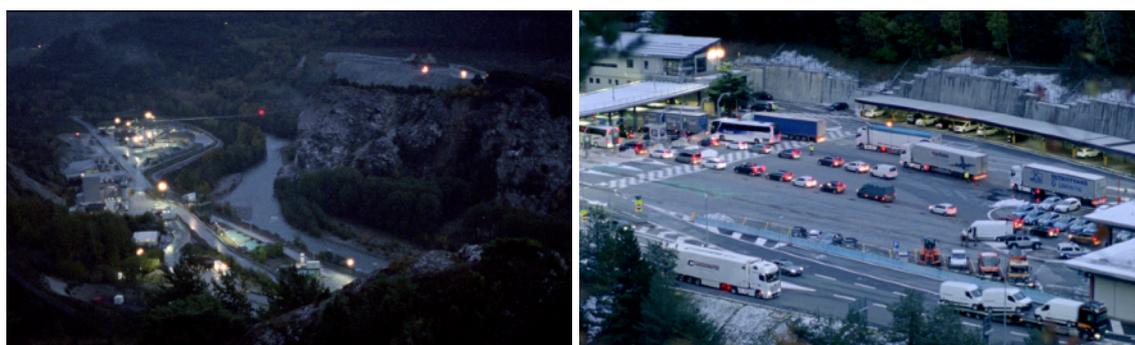
Appuyons nous sur une règle de proportionnalité simple : si reculer la caméra de trois pas produira un effet significatif lorsqu'on filme un humain à quelques mètres de nous, ce même mouvement aura peu de poids face à une montagne. *Cadrer avec ses pieds* lorsqu'on fait du paysage nécessite ainsi de s'équiper de patience et de bonnes chaussures : des heures de marches nous attendent. La tâche se complique lorsqu'on cherche la bonne hauteur de prise de vue, on manque facilement d'une vingtaine de mètres que seule une équipe de machinistes dévoués pourrait nous offrir. Dans *La Rivière* de Dominique Marchais, Martin Roux a fréquemment utilisé un praticable



*La Dent d'Ambin, première image de Transalpin*

(dispositif pourtant peu commun en documentaire) pour se surélever et filmer la rivière comme il l'entendait.

Dans les Alpes, s'encombrer d'un praticable aurait été une bêtise : la liberté de mouvement dans ce territoire vallonné était le meilleur moyen d'accéder aux points de vue recherchés. Ceci est très spécifique au type de paysages que nous avons filmés : la question se serait posée de façon très différente si nous avions tourné dans les marais vendéens où le relief est complètement inexistant. En Maurienne, tous les angles de vue étaient envisageables, à condition d'être prêt à grimper. La hauteur de la caméra par rapport au sujet a été un paramètre clé dans la construction du film : nous nous sommes simplement posé.e.s des questions de plongée et de contre-plongée pour donner aux plans les intentions souhaitées. Nous nous sommes vite aperçu.e.s que la majesté du Mont d'Ambin était plus saisissante lorsqu'il était filmé depuis le contrebas, à une distance suffisante pour que la pointe ne soit pas émoussée par la perspective. À l'inverse, nous avons souvent filmé les traces d'artificialisation depuis les hauteurs, ce qui a nécessité de réels repérages pour trouver des vues dégagées



*Plan en plongée sur le progrès dans Transalpin*

sur les différents chantiers ou le grand péage du tunnel de Fréjus. Nous souhaitons montrer ces zones comme si elles étaient vues à travers les yeux de la montagne surplombante. Il s'agit par ailleurs d'endroits assez cachés et surveillés, protégés par de larges périmètres grillagés tant ces installations sont sujettes au sabotage. Les contres-plongées depuis la falaise nous ont semblé renforcer l'atmosphère inquiétante qui émane de ces lieux lumineux et bruyants. Le chantier de Venaus côté Italien a été déplacé suite à l'occupation par les habitant.e.s du site initial en 2004. La descendrière a finalement été implantée à Chiomonte, dans une zone reculée que les militaires continuellement présents pourraient protéger de toute tentative d'opposition. Ce chantier a beau être énorme, essayer de l'apercevoir représente une entreprise en soi. À peine nous cherchions à l'approcher avec Clara qu'une voiture de la *Digos* (les services secrets italiens) apparaissait pour nous contrôler longuement. Alors nous avons grimpé au lever du jour pour filmer la zone depuis un promontoire où personne ne nous remarquerait, et cette prise de vue clandestine est inscrite dans le plan.



*Le très surveillé chantier de Chiomonte en Italie*

La prise de vue de paysages présente une particularité amusante : la recherche du point de vue se pose au sens figuré autant qu'au sens propre. Trouver la bonne position de caméra nécessite une recherche intellectuelle et cinématographique autant qu'une exploration pédestre semblable à celle d'un touriste qui cherche les points *panorama* sur le topo de sa randonnée. Parfois c'est aussi trivial que ça : repérer un

balcon naturel accessible depuis lequel on espère que notre paysage se dévoilera avec élégance et expressivité. Et on peut enfin décliner une troisième signification du terme : Clara et moi avons tenté de filmer le territoire en insufflant dans nos images et nos sons un point de vue idéologique, un propos politique. Lorsque nous oublions celui-ci, nous avons immédiatement le sentiment de faire de la carte postale. En somme, la problématique du point de vue se pose donc tout aussi intensément en paysage qu'en portrait. Les échelles distendues rendent même la recherche plus concrète lorsqu'il faut hisser le matériel de deux cents mètres pour obtenir le plan désiré. Tout repose sur ce point de vue, surtout qu'un paysage peut se montrer encore bien plus inexpressif qu'un comédien qui n'est pas dans le coup. Un espace lambda devient un paysage cinématographique lorsqu'il est filmé depuis le bon emplacement et au moment opportun (nous reviendrons sur ce *bon moment* plus tard).



*Photogramme de Transalpin*

**ERIC :** *Mon principe, c'est de me demander comment je vais fabriquer du relief dans un paysage. Évidemment, on a des outils comme la lumière, l'orientation du soleil, le contraste, les optiques, la profondeur de champ et les amorces. Ce sont des notions qui me semblent importantes. Et récemment, il y avait une émission de radio où ils parlaient du regard que le cerveau pose sur un paysage, en le comparant avec une image photographique. La chercheuse expliquait que le cerveau, quand il voyait une image large d'un paysage, était tellement puissant qu'il était capable de tout analyser simultanément. Il*

voit en relief, ce qui est déjà formidable, mais il a en plus la capacité d'analyser tout ce qui l'entoure. Il sait que la montagne est loin, que l'arbre est au premier plan. L'image, elle ne peut pas faire ça. Quand tu poses une caméra, le spectateur regarde une image et n'a plus cette notion d'espace qui lui est offerte quand c'est la réalité. Dans l'image que tu fabriques, il faut qu'il y ait un point de fuite sur lequel puisse se concentrer le cerveau. Et ça c'est vraiment intéressant. Je n'avais jamais concrétisé cette question que je me posais toujours par rapport à la manière de filmer un paysage. Quand tu vas fabriquer ton image, il faut qu'avec ta caméra, tu cherches le point de fuite, le point de perspective qui va faire que le spectateur va s'accrocher à ton point de vue. Je trouve ça passionnant. Ça remet en perspective tout le travail que j'ai fait jusque là de manière instinctive. La difficulté quand tu filmes un paysage, c'est de savoir qu'est-ce que le spectateur va regarder. Est-ce qu'il va regarder la montagne ? Est-ce qu'il va regarder le premier plan ? Quand tu filmes en extérieur, si tu arrives à donner un point de fuite, tu es gagnant. Sur Himalaya par exemple, ce qui était compliqué, c'était qu'il fallait toujours donner l'impression qu'on était sur le toit du monde. Qu'on était quasiment au-dessus des montagnes. Or nous étions en dessous. C'est simplement la perspective, du fait que les montagnes étaient loin, qui nous donnaient l'impression d'être à la même hauteur qu'elles. Ça a été notre combat permanent avec mon cadreur Luc. Si tu es en légère contre-plongée sur des montagnes, le spectateur saura tout de suite que tu es plus bas.

\*

\*       \*

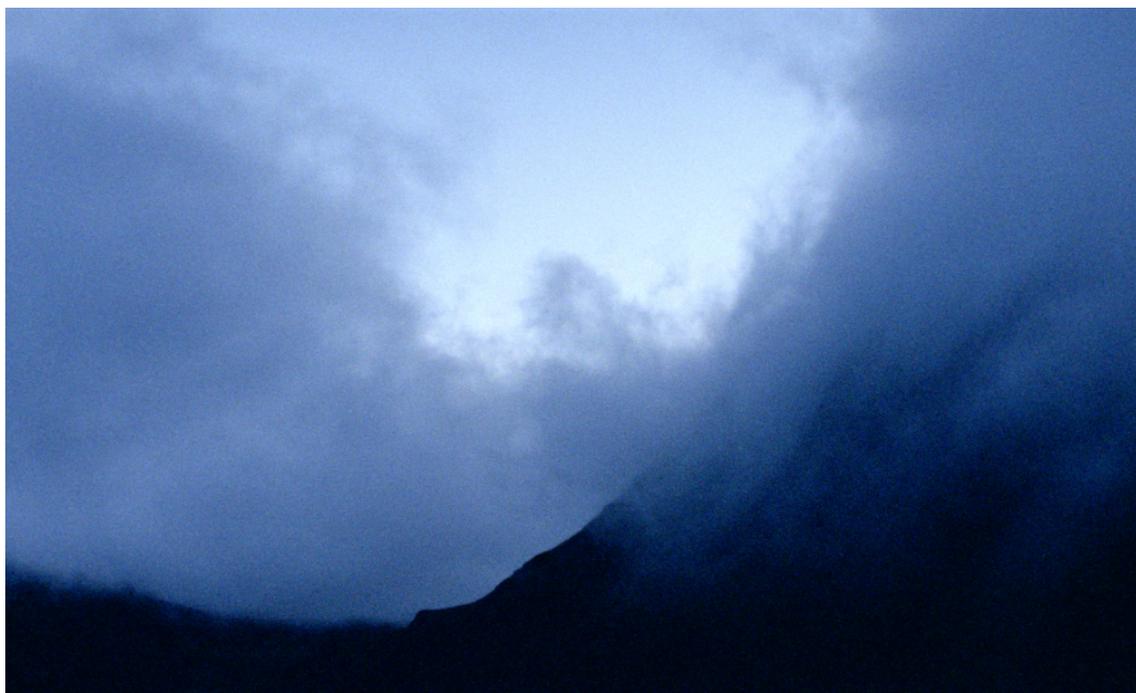
*Comment montrer une absence ? Comment rendre visible ce qui n'est plus et qui pourtant était là ? En se déplaçant le long des gaves pyrénéens, La Rivière documente la beauté de ces paysages tout en rendant visible tout ce qui disparaît progressivement.*

Stratis Vouyoucas dans *Dominique Marchais, Le Temps du regard*

Au départ du projet de recherche, il y avait donc une volonté de témoigner de la perte des paysages et du changement inexorable du visage de nos territoires. Cette dynamique d'effondrement généralisé du monde vivant est extrêmement brutale à l'échelle de l'histoire terrestre, mais toujours trop lente pour être perçue et réellement prise en compte par nos esprits humains. La grande majorité des pins parasols de Provence meurt, mais encore faut-il les observer sur plusieurs années, canicule après canicule, pour s'en apercevoir. On ne peut pas directement filmer un glacier qui fond ou la mer qui monte : ces mouvements sont trop lents pour la temporalité du cinéma. Des expériences mériteraient d'être menées, on pourrait filmer le même paysage pendant des années comme Richard Linklater l'a fait avec ses acteurs dans *Boyhood*. Mais il est aussi légitime de se questionner sur les moyens à notre disposition pour adapter ces dynamiques imperceptibles aux échelles de temps du cinéma. Les paysages, même au-delà de leur perte causée par l'humain, sont des sujets à la cinématique souvent subtile. Très vite, un plan large peut ressembler à une photographie et peiner à sortir d'une immobilité lassante pour le spectateur. Il faut tenter de placer ce dernier dans le même état d'éveil que s'il était réellement à la place de l'opérateur, réceptif à chaque détail, chaque frémissement du vent. Face à une vue, et même si le paysage est d'un calme olympien, on ne s'ennuie pas; on pourrait la contempler pendant de longues minutes. Mais dans la salle de cinéma, force est de constater que l'expérience n'est pas suffisamment immersive pour qu'un spectateur survive à une telle observation prolongée sans ressentir l'ennui.

Lorsqu'aucun humain n'apparaît dans le cadre, l'opérateur dispose d'une liberté exceptionnelle : il peut jouer sur la cadence d'image sans provoquer d'effet ostentatoire de ralenti ou d'accélération. Réduire la vitesse de la caméra permet par exemple de faire apparaître le mouvement des nuages et renforcer les subtiles variations de lumière au sein du plan. En fonction de la célérité du vent et des déplacements d'air, la cadence peut être diminuée drastiquement sans créer d'effet *Timelapse*. De lentes *fausses teintes* peuvent ainsi se dévoiler, permettant au plan de sortir de sa fixité et prendre vie avec délicatesse. Le subterfuge est cependant trahi par n'importe quel mouvement familier (passage d'un oiseau, bruissement des feuilles, etc.) qui serait restitué de façon inhabituelle. Pour *Transalpin*, le paysage filmé en altitude était très minéral, souvent dépourvu d'arbre et de végétation. Il n'y avait rien d'autre que roche, glace et nuées, si bien qu'il a été possible de jouer avec la cadence en toute liberté. Le film a été tourné en Super 16 avec une heure et quarante minutes de pellicule, ce qui posait une réelle question quant à la possibilité de faire durer les plans. Il fallait donc trouver un juste milieu : laisser au plan le temps de capter les mouve-

ments du paysage tout en gardant un œil sur le métrage qui défilait. Diminuer la cadence image est apparu comme une vraie astuce, permettant par exemple de faire rentrer une minute de vitalité du paysage dans trente seconde de plan et seulement cinq mètres de film. Nous aurions pu procéder de la même façon en numérique, mais l'économie de rushes qu'imposait le support argentique associée à la sensation très concrète d'entendre la pellicule défiler plus lentement rendait ce jeu de manipulation du temps très intuitif. Cela nécessitait de réfléchir presque comme en *tourné-monté* : estimer dès le tournage la longueur de plan utile, la dynamique et le mouvement nécessaire et en déduire la cadence adéquate. Ainsi, une grande partie des images de montagne de *Transalpin* ne sont pas tournés à vitesse réelle, la cadence oscille entre dix et vingt-quatre images par seconde selon les cas. Cette manipulation n'est pas sans risque : une mauvaise appréciation est irréversible et le plan semblera étrangement accéléré.



*Les nuées filmées à 12 ips pour renforcer leur présence sans dénaturer le mouvement*

On peut tout aussi bien imaginer augmenter la cadence image pour gagner quelques instants lors de la manifestation de certains phénomènes très brefs. Ces manipulations temporelles peuvent aussi être renforcées au montage, mais il est bien préférable de les provoquer dès le tournage pour que la vitesse d'obturation soit cohérente avec la fréquence d'image. En accélérant uniquement le défilement du plan en post-production, les photogrammes risquent d'être trop nets et d'altérer la fluidité des mouvements.

\*

\* \*

Finalement, on s'aperçoit que la prise de vue paysagère implique essentiellement des rapports de réduction. Tout déborde dans tous les sens : en hauteur, largeur et profondeur, en densité des ombres et éclats des brillances, en temporalité, les caractéristiques d'un paysage dépassent souvent ce qu'il est possible de fixer sur une surface sensible et restituer sur un écran de cinéma. Face à une vue impressionnante, on entend souvent répéter « ça ne rendra rien en photo ». Et c'est en partie vrai : le spectacle n'est jamais aussi saisissant lorsqu'il est pris en photo ou filmé tel quel que quand il est regardé directement. En tant qu'opérateur, on doit donc s'appliquer à contourner cette limitation et trouver les ressorts esthétiques et poétiques qui permettront de rendre justice à la scène qui se joue sous nos yeux.



*Himalaya : l'Enfance d'un chef (1999) d'Eric Valli, photographié par Eric Guichard*

**LÉO :** *Dans Belle et Sebastien et Himalaya, il y a cette idée de restituer l'altitude. Et c'est traité de manière très différente j'ai l'impression. Il y a énormément de mouvements et de prises de vues aériennes dans Belle et Sébastien, bien plus de fixité dans Himalaya. C'est une question que je me suis beaucoup posée et je me demandais si tu l'avais abordée avec Nicolas ou avec les metteurs en scène. Il y a une ascension dans les deux films et il faut qu'on le sente à l'image. Et est ce que cela s'est traduit par des questions esthétiques particulières ?*

**ERIC :** *La première question qui s'est posée, c'était que Nicolas comme Eric Valli voulaient tourner en format scope. La montagne en format scope, c'est compliqué : pour aller voir le haut des cimes, soit tu te mets un peu en contre plongée, soit tu élargis. La question du ratio d'image en montagne, elle n'est pas simple. Beaucoup de films tournés avec des alpinistes, ce qu'on appelle les films de montagne, sont tournés en 1:85 ou sur des ratios un peu hauts pour récupérer à la fois le vide et la hauteur des montagnes. [...] La notion de vide par exemple, ça c'est vraiment important dans un paysage. Si tu peux avoir cette notion de vide, ça t'amène de la profondeur, du relief. Imagine toi sur un monticule, derrière ton personnage se dessine les montagnes. Si d'un seul coup tu arrives à monter légèrement la caméra et dévoiler la vallée qui s'étend en bas, tu vas donner l'impression que ton personnage est au sommet de ces montagnes, même s'il n'est en fait qu'à 3000 ou 4000 mètres. C'est un exercice assez amusant, cette recherche permanente de relief que tu dois recréer avec la caméra. [...] Ce sont des films où le paysage est le personnage principal et où nos personnages à nous nous aident avec des effets d'échelle. Par leur taille humaine, on comprend que derrière eux c'est une immensité. Je ne cherchais pas du tout à réduire la profondeur de champ. Au contraire je cherchais plutôt l'échelle de valeur, c'est à dire ce que représente ce petit personnage avec les chaînes himalayennes derrière. Je crois que pour donner du relief à une image en extérieur, il ne faut pas trop réduire la profondeur de champ, sauf si c'est très onirique. [...] Il y a un film que je te conseille si jamais à l'occasion, c'est Terre et Cendres. Ça se passe entièrement dans le désert d'Afghanistan et c'est un film qui est tourné en vrai scope, contrairement à Belle et Sébastien et Himalaya. Il y a beaucoup de paysages et on a énormément travaillé avec Atiq qui avait un sens immédiat du relief. On avait une toute petite grue qui faisait 3m50 de haut mais il s'en est servi de manière absolument extraordinaire. C'est là où tu vois un metteur en scène qui a déjà la troisième dimension dans sa tête pour son premier film.*

Les enjeux d'échelles spatiales et temporelles que nous avons abordés jusque là impliquent également une toute autre conception du travail de lumière. Si le paysage est ample et lent par rapport au sujet humain, il a aussi la spécificité d'être naturellement éclairé nuit et jour par des sources mouvantes et filtrées par les conditions météorologiques et atmosphériques changeantes. Pour poursuivre nos recherches, nous allons maintenant voir comment l'identité lumineuse d'un paysage est porteuse de son essence même, et nous questionner sur la marge de manœuvre dont dispose l'opérateur pour s'exprimer face à des phénomènes à priori incontrôlables.

## ÉCLAIRER UN PAYSAGE POUR EN CAPTER L'ESSENCE

« Le soleil est encore un peu haut, là. Le problème quand on attend, c'est qu'on tombe dans des lumières un peu flatteuses. La belle lumière là... C'est un peu dangereux quoi. »

Raymond Depardon dans *Journal de France*

Là est tout l'enjeu de la prise de vue paysagère : attendre inlassablement la bonne lumière tout en se demandant continuellement si le bon créneau n'a pas été dépassé. Dans *Journal de France*, le photographe est filmé en train d'écumer le territoire métropolitain dans un dispositif quasi-fictionnel. Le film montre les séances de prises de vue à la chambre grand format depuis un pont ou sur les places des villages. Le photographe en action se filme en 35mm *techniscope* avec un souci pour l'image et l'esthétique tout aussi prononcé que dans ses instantanés. On peut ainsi voir Raymond Depardon traverser les paysages français, les photographier et commenter ses prises de vue par le biais d'images cinématographiques qui sont elles-mêmes la continuité de sa recherche artistique. Si le procédé semble évidemment en partie mis-en-scène, il permet néanmoins de faire apparaître le travail de représentation d'un territoire, voire d'un pays tout entier. C'est une entreprise centrale dans la carrière de Depardon, il avait déjà répondu à l'appel de la DATAR (délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) lancé en 1984 : treize photographes furent envoyés par l'État français pour garder traces des changements que connaissaient les paysages français pendant ces décennies d'urbanisation et d'industrialisation. Il leur fut demandé de rapporter une série de photographies à « hauteur d'homme ». Au détour de sa déambulation en camping-car pour *Journal de France*, Depardon prononce ces quelques mots cités plus haut à propos de l'attente de la bonne lumière. Cette formule qu'il énonce spontanément décrit très bien la perpétuelle hésitation à laquelle nous condamnons ce soleil en déplacement constant. Face à lui, quelle est notre marge d'action, à nous les photographes et les opérateurs ? Est-on condamné à attendre inlassablement, jusqu'à finir par regretter de ne pas avoir déclenché plus tôt ?

Nous avons posé plus haut qu'un paysage n'existait qu'à partir du moment où un être conscient se posait en observateur d'une vue. Nous pouvons maintenant ajouter une subtilité à cette définition : le paysage ainsi contemplé est spécifique à l'instant précis où il est regardé. Autrement dit, un même espace vu depuis le même point peut



*Trois visages différents du vallon d'Ambin (deux photogrammes et une photo de repérages)*

aboutir à une infinité de différents paysages en fonction de l'année, la saison et l'heure. Une même étendue peut-être recouverte de neige ou noyée sous le brouillard, préservée de la présence humaine puis bétonnée l'année suivante; ces caractéristiques variables en fonction du temps sont susceptibles de donner lieu à des images radicalement différentes pour un même cadrage.

Hormis le triste exemple de l'artificialisation qui entraîne une modification de la nature même du lieu, ces différents visages affichés par un même espace trouvent essentiellement leurs spécificités dans la manière dont la lumière se comporte au moment de l'observation. Même au cours d'une journée de temps clair dépourvue du moindre nuage, les ombres se déplacent continuellement et l'équilibre de température de couleur entre la lumière diffuse du ciel et celle du soleil évolue. Et si, comme c'est généralement le cas, la nature de l'atmosphère se mue et laisse s'agglomérer des nuages et autres amas d'humidité, la lumière n'en est que plus changeante au fil des instants.

Claude Monet a mené entre 1892 et 1894 une expérience qui illustre parfaitement notre propos : il a peint trente fois la cathédrale de Rouen en gardant en cadrage similaire mais en capturant des conditions lumineuses et atmosphériques très différentes. Ces dernières sont soulignées par les couleurs effervescentes propres au mouvement impressionniste, évoquant presque un avant-gout fauviste sur certaines toiles. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un paysage - le sujet est évidemment architectural - mais la série permet tout de même de se représenter très clairement l'influence de la lumière sur un espace. C'est presque l'humeur de la cathédrale qui change selon la toile : elle se cache parfois sous un voile diffus et bleuté, laisse apparaître ses reliefs saillants lorsque le soleil creuse les ombres, finit sa journée dans un rougeoiement incandescent. Si l'impressionisme est le mouvement qui favorise les effets de lumière et de diffusion aux formes et aux contours, on peut constater en étudiant la série des cathédrales que cette règle est pleine de nuances. Selon l'épaisseur de l'air, le monument est tantôt restitué avec la précision d'une gravure puis noyé dans une brume qui avale tout détail. Les peintres impressionnistes n'ont cessé de creuser un phénomène qui nous intéresse en tant qu'opérateur : l'atmosphère se comporte comme un filtre qui agit à la fois sur la dureté et la couleur de la lumière (à la manière d'une gélatine devant un projecteur) et sur la texture de l'image (comme une diffusion qu'on placerait devant notre objectif). À la différence près que ses caractéristiques optiques ne sont pas maîtrisables et rarement prévisibles. Certaines tendances nous sont familières : plus le soleil descend, plus ses rayons traversent de



*25 des 30 cathédrales de Rouen peintes par Monet entre 1892 et 1894*

couches d'air et plus sa lumière se réchauffe. Aussi, la lumière du soleil a tendance à pâlir lorsqu'on s'éloigne de l'été. Hormis ces quelques observations évidentes, les conditions lumineuses sont spécifiques à chaque jour de l'année, et il faut donc se montrer patient et chanceux. En trois semaines de tournage dans les alpes, nous avons vus et revus les mêmes paysages et jamais la montagne ne nous présentait la même figure. Jour après jour la neige s'installait un peu plus bas, heure après heure les nuées se faisaient et se défaisaient aléatoirement autour des sommets. Tenter de retrouver des conditions que nous n'avions pas pu capter sur le moment faute de temps ou de pellicule était vain. Mieux valait se montrer réceptifs aux nouveaux spectacles que nous offriraient les journées à venir.

\*

\*       \*

Qu'elle éclaire un visage ou une vallée, la lumière peut se résumer à une somme de rayons qui interagissent avec de la matière en relief. Ils laissent une zone d'ombre lorsque leur route est barrée, rebondissent inlassablement sur les surfaces en déviant leur course et modifiant leur intensité. Une image est toujours faite de lumières et d'ombres, qu'il s'agisse d'un portrait en poitrine ou d'une vue très large sur le désert. Et la fabrication d'une telle image est invariablement dépendante du même système en triangle : position de la caméra, position du sujet et position de la source lumineuse, ou éventuellement des sources. Ainsi, on peut considérer qu'une ombre sur le côté du nez est tout à fait comparable à celle provoquée par une dune sur le sable en contrebas. Tout n'est, encore une fois, qu'une question de changement d'échelle.

La lumière est comme l'encre utilisée par le directeur de la photographie : il en travaille le flux pour faire apparaître certains éléments du sujet et en cacher d'autres. Projecteurs, réflecteurs et drapeaux sont les outils adéquats pour intensifier un regard ou nimer une silhouette. Ces initiatives n'ont pas qu'une portée esthétique : elles permettent de rendre les plans signifiants, porteurs du récit. Lorsqu'on s'emploie à raconter un paysage, la lumière doit donc être employée dans la même optique. L'idée n'est pas de la construire et la maîtriser comme on le ferait avec nos projecteurs, on a vu que c'était presque impossible. Néanmoins, on peut agir sur ce système triangulaire cité plus tôt en ajustant notre position au sujet ainsi que celle du soleil grâce au choix de l'heure de prise de vue. Cela peut sonner comme une évidence,

mais ces paramètres sont en fait d'une grande complexité : dans un paysage vallonné, le trajet de la lumière est aussi perturbé que celui d'une rivière entre des rochers. Ceci rend le travail de « *prelight* » passionnant : en conjuguant l'observation de la carte, les repérages sur place et l'emploi d'une application comme *SunSeeker*, on peut parvenir à prévoir de réels moments de grâce.

Parfois, c'est simplement la chance qui nous sourit. À Chiomonte, nous cherchions à illustrer l'intensité des éclairages de chantier dans la vallée endormie. Ces derniers étaient allumés manuellement chaque soir, il n'y avait donc pas moyen de prévoir précisément l'heure à laquelle tourner. Arrivé.e.s sur place, caméra installée et magasin chargé, les spots restaient mystérieusement éteints alors que la nuit noircissait de plus en plus. Après une longue attente, nous décidions de tourner le plan car la vallée devenait décidément trop sombre pour impressionner notre pellicule de 250 ISO. Quelques secondes après avoir lancé la caméra, les projecteurs s'allumaient les uns après les autres, nous offrant un plan plus éloquent que ce que nous avions espéré. Nous souhaitions mettre en évidence l'intensité des lumières de chantier qui illuminent la vallée lorsque les montagnes disparaissent dans la nuit. À cette heure là, la majesté des sommets est supplantée par ces halos blancs qui percent l'humidité du soir. Capturer l'allumage progressif des projecteurs, relevant un par un l'ampleur du périmètre sécurisé autour du chantier, a été un vrai coup de chance.



*L'allumage du chantier de Chiomonte*

En dehors de ces alignements d'astres inespérés, l'opérateur peut s'appuyer sur une véritable directivité du flux s'il parvient à maîtriser l'horaire de tournage. Les extrémités de la journée offrent des angulations prononcées et permettent de se reposer sur des axes lumières bien établis. Ainsi, il est tout à fait possible d'être décisionnaire : on peut choisir de représenter son paysage éclairé en trois quarts face, latéralement ou à contre selon son intention. Cela entraînera un rendu des textures tout à fait différent et d'autres types de réflexions sur les surfaces variées. Dans les Alpes, les différents vallons étaient généralement orientés à peu près parallèlement à l'axe Est-Ouest, ce qui donnait deux entrées de lumière franchement opposées entre le matin et le soir. Lorsque le soleil apparaissait et disparaissait aux extrémités de la journée, la lumière progressait le long du flanc de montagne en offrant un rétrécissement ou un allongement lent et étagé des ombres portées. Posté.e.s à la bonne place, nous avons par exemple pu attendre patiemment que le soleil vienne faire briller la cascade du refuge d'Ambin.



Pour agir sur le contraste, la tâche est plus ardue car il n'est pas question de rattraper quoique ce soit avec une *fill light*. Cela dit, les petits nuages et autres voiles peuvent se montrer tout à fait coopératifs si on est patient. Ils agissent à la fois sur la dureté de la lumière du soleil et son intensité par rapport au niveau global du ciel, permettant d'atténuer momentanément l'écart entre les hautes lumières et les ombres si besoin. Jouer ainsi avec les fausses teintes est une méthode qui peut se montrer aussi efficace qu'agaçante, mais qui permet de garder quoiqu'il en soit une part de contrôle

sur le contraste de l'image. On peut aussi citer le filtre polarisant qui peut aider à diminuer les brillances et densifier le ciel, ainsi que les dégradés qui sont particulièrement satisfaisants à utiliser en paysage. Tous ces outils permettent, malgré le caractère indomptable de la lumière naturelle, de fabriquer son image comme on l'entend et lui donner l'esthétique souhaitée.

**ERIC :** *Ce que j'aime dans le contre-jour, c'est la brillance. On parle des champs de blés, mais on parle aussi du feuillage, on parle de la montagne, des hautes lumières. C'est vrai que moi j'aime la brillance, peut-être un peu trop d'ailleurs. Si tu veux faire briller de l'herbe, il n'y a qu'à contre-jour que tu arriveras à le faire. Si tu es trois quarts face ou même latéral, ça sera beau aussi, mais ça ne sera pas la même brillance. Ce ne sera pas la même texture que tu obtiens quand tu arrives à attraper la lumière à contre.*

**LEO :** *Je vois très bien. Mon expérience est très limitée mais c'est quelque chose que j'ai énormément fait cette année. Les deux films dont je te parlais ont été tournés dans des paysages extraordinaires, mais il y avait quand même certaines heures où ça pouvait devenir très plat. La montagne aux heures zénithales ou éclairée de face perdait très facilement son côté impressionnant. Alors ça a pas été mon petit jeu d'essayer de toujours tourner aux heures où le soleil était en face. Toutes les surfaces enneigées et les lacs gelés se mettaient à briller. Ça donnait un vrai effet de profondeur qu'on pouvait complètement perdre à d'autres heures.*

\*

\*       \*

La photographie de *Transalpin* a été imaginée à partir de l'opposition entre les spectaculaires manifestations de lumière naturelle qu'on rencontre en journée et la prise de pouvoir de la lumière froide et artificielle des chantiers lorsque la nuit tombe. Nous avons observé ce phénomène dès nos premiers repérages : arrivé.e.s de nuit, la route sinueuse ne dévoilait que de grands halos blafards malgré notre ascension. Ce n'est qu'au réveil le lendemain que nous découvrons l'immensité des sommets qui nous entouraient. Nous avons été marqué.e.s par ces deux visages radicalement opposés que nous avait offert successivement la vallée; elle s'était dévoilée en deux étapes. C'est une antinomie que nous avons gardé en tête tout au long du processus de fabrication, jusqu'à l'étalonnage. L'identité lumineuse d'un lieu est porteuse de cette individualité qui nous intéresse depuis le début de ces recherches. L'essence

d'un paysage est marquée par la composition de l'atmosphère qui filtre spécifiquement la lumière, la nature de la végétation qui reflète une palette de couleur particulière. L'opérateur inscrit sa propre subjectivité en choisissant parmi la variété de facettes que lui présente un espace, il agit sur sa représentation comme un visage qu'il choisirait d'éclairer d'une certaine façon pour suggérer l'émotion souhaitée.

Il s'est ainsi posé la question de la représentation d'un paysage nocturne. Un soir où nous dormions au refuge Hannibal à la frontière italienne, une pleine lune extrêmement puissante est apparue. C'était d'ailleurs le 28 octobre 2023, le soir de l'éclipse partielle. L'intensité de la lumière du satellite était plus forte que je ne l'avais jamais vue : on voyait de véritables ombres portées. Même notre émulsion la plus sensible n'aurait cependant pas suffi, et je crois qu'une caméra numérique récente n'aurait pas non plus tiré d'image satisfaisante de cette nuit là : le spectacle était à contempler avec les yeux. Autrement, nous avons plusieurs fois tourné au chien et loup et même en pleine nuit lorsque nous étions à proximité des chantiers sur-éclairés. Mais dans le cas d'un paysage non-anthropisé, filmer un paysage de nuit continue de m'interroger.



*Le Chaînon d'Ambin sous la pleine Lune photographié à l'iPhone (pose de plusieurs secondes)*

**LÉO :** *Il y a toute une série de questions sur le paysage de nuit que je me pose et je voulais savoir quelle était ton expérience avec ça. Je crois qu'il y a beaucoup de nuit américaine, notamment dans Himalaya. À quel point tu as pu faire de la nuit en lumière naturelle avant le numérique ? Je suis curieux de savoir un peu comment tu vois ça.*

**ERIC :** *Est-ce que ça change en numérique ? Le principe reste le même. Sur Belle et Sébastien, la nuit américaine se prêtait parce que c'est un conte pour enfant. Quand le chien court dans la neige la nuit, il faut le voir. Et on savait qu'on n'y arriverait pas en vraie nuit, et je crois qu'on aurait le même problème en numérique aujourd'hui. Ça ne changerait pas grand chose en fait. Peut être la source serait moins puissante, mais l'espace à éclairer était tellement grand qu'on aurait les mêmes problématiques. [...] Il y a un allègement du matériel et des puissances électriques qui fait qu'aujourd'hui tourner de nuit, ça devient beaucoup plus simple. Mais je garde la nuit américaine en tête parce que je trouve que c'est une expression créatrice qui est intéressante, qu'il ne faut pas négliger. Et puis alors, ce que j'aime par dessus tout, évidemment, c'est le crépuscule. C'est à dire tourner le master en crépuscule ou en aube suivant les horaires de tournage et de continuer en nuit. C'est ce qu'on a fait sur Himalaya sur quasiment toutes les séquences de nuit. On a tourné les plans larges au crépuscule et tous les plans serrés en vraie nuit, avec très peu de moyens d'éclairage. J'aime bien le faux raccord ça m'amuse. [...] Tout ça ce sont des techniques qui ne changent pas la philosophie de comment tu veux raconter ton histoire, Est ce que tu veux voir le paysage ou est ce que tu t'en fiches ? Il y a des metteurs en scène qui diront « mais c'est la nuit, moi je veux la nuit, on voit rien » Donc on tourne de nuit. C'est comme l'histoire de la voiture qui éclaire avec ses phares. Est ce que tu veux voir le paysage ou pas ? Dans Belle et Sébastien, le camion allemand qui monte dans la montagne, je vois pas l'intérêt de le tourner en pleine nuit avec juste deux lumières de phares dans le noir. Ce sont des plans qu'on a tourné en chien et loup en boostant les phares de manière à pouvoir commencer très tôt la séquence. Voilà donc les petites techniques comme ça, assez amusante. Mais il faut que le metteur en scène soit partie prenante, qu'il ait envie de jouer avec ça. Ce qui n'est pas toujours le cas.*

**LÉO :** *Petit point technique, je ne sais pas quelles émulsions vous utilisiez mais j'ai eu quelques surprises sur mon film. J'ai tourné les plans entre chien et loup en 500T non filtrée pour profiter du maximum de sensibilité. Il fallait s'y attendre, mais les noirs étaient vraiment complètement bleus sur le scan.*

**ERIC :** *Alors moi je prenais de la 250D. Les chiens et loups, pour éviter qu'il y ait trop de montée de bleu et pour ne pas mettre de 85 ni le 80EF car ce n'est pas la solution non plus,*

moi je tournais en daylight. Comme ça, les lumières chaudes des phares de voiture ou d'un feu montent très facilement en jaune et non pas en blanc. La température de couleur est très élevée en fin de journée, on est sur du onze mille degrés Kelvin. En daylight la couche de bleu n'est pas trop forte. Un jour fait l'expérience amusante de tourner une scène de nuit en mettant ton capteur numérique à 5500 ou à 5000. Si un jour tu fais une scène autour d'un feu par exemple. Tu vas voir, c'est super intéressant. Tout d'abord parce que le capteur numérique est beaucoup plus sensible et beaucoup plus qualitatif en lumière du jour, surtout chez Arri. Il y a toujours un problème dès que tu te mets à 3200, ça jaunit de partout. Alors que si tu restes à 5000, 5500, ton capteur va très bien encaisser, surtout en RAW, les couleurs chaudes et du coup tes couleurs vont monter très facilement. Et si tu as mis un peu de lumière du jour, et bah tu auras une auréole légèrement froide mais sans plus. Donc même en numérique, j'ai continué à travailler comme ça.

\*

\*       \*

Souvent, on choisit de consacrer un film à un paysage quand ce dernier est empreint d'une particularité, d'une aura magique qui le rend unique et mystérieux. C'est injuste pour les grandes étendues plates du Loiret mais il faut se rendre à l'évidence : on s'attarde sur un lieu lorsqu'il présente une certaine originalité. Parfois, cette dernière vient d'un phénomène particulier qui s'y produit, comme le Cap Corse et ses vents extrêmement violents, la côte basque et sa célèbre vague de Belharra. Ces curiosités sont une matière de choix pour un film : elles sont excitantes à filmer et à restituer. En fiction, elles peuvent permettre d'inscrire le récit dans un cadre énigmatique ou poétique qui va se mêler à la progression de l'histoire. On peut citer *Et au milieu coule une rivière* de Robert Redford, qui compte l'histoire d'une famille du Montana dont le destin est lié à la *Blackfoot River*. Chercher à représenter ces paysages, c'est se lancer dans une chasse à des événements rares qui vont nécessiter des dispositifs de prises de vue particuliers.

Dans *Le Rayon vert* d'Eric Rohmer, Delphine croise Vincent à la gare de Biarritz et ils décident d'aller ensemble à Saint-Jean de Luz. Alors qu'ils contemplent le coucher du soleil, ils aperçoivent le rare phénomène du rayon vert. Ce dernier se produit lorsque les dernières lueurs du soleil disparaissent derrière l'horizon. L'atmosphère réfracte la

lumière différemment selon la longueur d'onde : il s'agit du phénomène de dispersion. La lumière rouge est peu déviée, elle disparaît en premier lorsque l'astre se couche. Les grandes longueurs d'ondes sont très réfractées, mais également très sujettes au phénomène de diffusion atmosphérique qui prive l'étoile de sa composante bleue. Pendant un bref instant, seuls quelques rayons de lumière verte dépassent de l'horizon et provoquent un flash qui conclut le crépuscule. Cet événement se produit seulement lorsque de nombreux paramètres sont favorables : ciel dégagé, pression atmosphérique, etc. Au cours du tournage, l'équipe ne parvient pas à filmer le fameux rayon vert et Rohmer refuse de recourir à un trucage.



*Le fameux rayon vert de Rohmer, tourné sept mois après la fin du tournage de fiction*

Plusieurs opérateurs sont envoyés à posteriori pour tenter de capturer le phénomène, et ce sont finalement Philippe Demard et Florent Montcouquiol qui parviennent à rapporter le plan plus de sept mois après la fin du tournage. Postés sur une falaise chaque soir, ils tournent deux prises faites à dix jours d'intervalle. Néanmoins, même la meilleure des deux est décevante : la rayon n'apparaît que sur une vingtaine d'images. Un passage en *truca* est alors nécessaire pour allonger l'effet, en plus d'un étalonnage qui renforce la saturation du flash. Nous retrouvons les manipulations évoquées plus haut pour adapter les phénomènes naturels à la temporalité du cinéma : parfois trucage ou autre artifice sont nécessaires afin de restituer avec justesse des événements trop brefs ou trop longs. Philippe Demard est joliment crédité au générique du film sous la mention « coucher de soleil ».

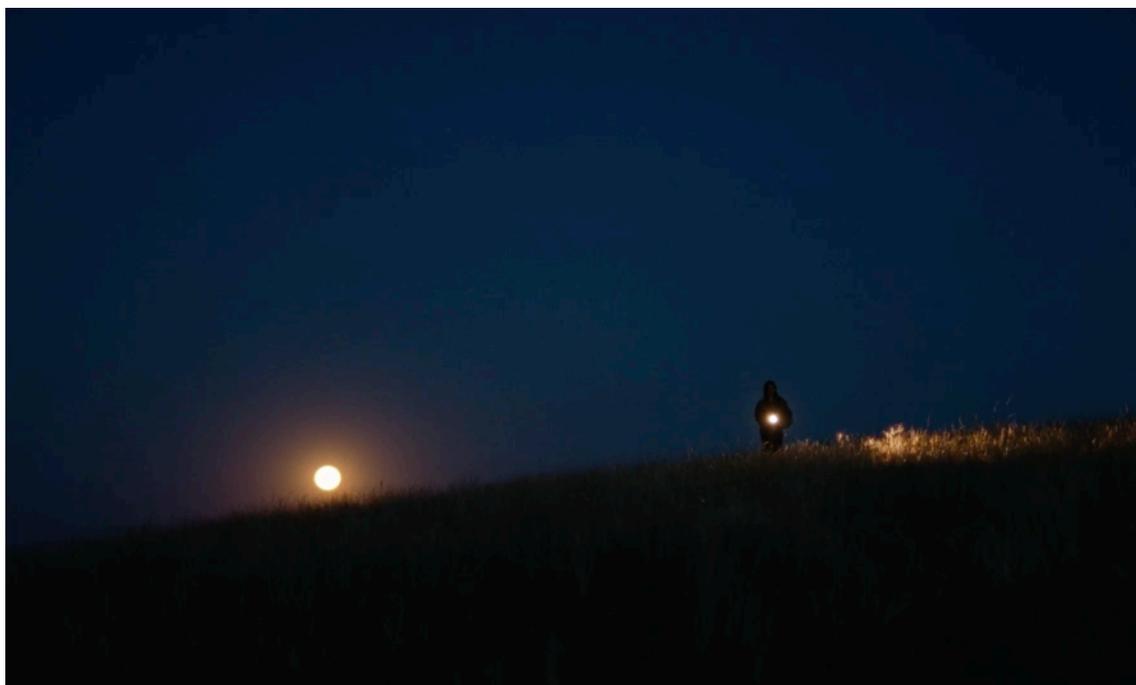
Parvenir à filmer les phénomènes rares, qu'ils soient lumineux ou atmosphériques, est un réel enjeu de la prise de vue paysagère. Aurores boréales, arc-en-ciel, arcs orageux, ces apparitions imprévisibles sont autant de manifestations visuelles à capter pour montrer les paysages sous une apparence exceptionnelle. Celles-ci présentent parfois de réels enjeux scénaristiques, jusqu'à donner leur titre à certains longs-métrages. Nous venons de parler du rayon vert, on pourrait aussi citer *Sils Maria* d'Olivier Assayas. Juliette Binoche y interprète le rôle de Maria, une comédienne qui s'installe dans un village des Alpes suisses au pied du Col de Majola pour y apprendre son rôle. Le col est réputé pour ces vents particuliers, et surtout pour le nuage long de plusieurs kilomètres qui se crée en automne et progresse entre les sommets. Celui-ci est baptisé *Serpent de Majola*, tout comme la pièce de théâtre dans laquelle joue Maria. « *I think it's turning into the snake !* » s'écrie-t-elle lorsque les nuages commencent à s'agglomérer au fond du vallon et former la longue nuée espérée.



*Le Serpent de Majola dans Sils Maria d'Olivier Assayas*

Le fameux serpent avait déjà été capté en 1924 par le cinéaste et alpiniste Arnold Fanck dans le court-métrage en noir et blanc *Das Wolkenphänomen von Maloja*. Douze minutes de pellicule sont entièrement consacrées au phénomène : de longs plans fixes se succèdent pour célébrer le balais des nuées qui cheminent entre les lacs et les sommets. Le cinéaste, qui est également l'opérateur, fait fréquemment tourner sa caméra lentement pour hâter le mouvement des nuages. Il se place aussi en situation de plein contre-jour, laissant apparaître de très fortes brillances sur le lac et des sommets tranchants sous forme de silhouettes noires. Le film a aussi la particularité de présenter une variété de ratios, l'opérateur emploie différents caches et compose même plusieurs plans en hauteur.

Dans ces quelques exemples, on voit comment les spécificités d'un lieu peuvent s'inscrire dans la narration d'un film. Les espaces dans lesquels on tourne ne sont pas condamnés à ne servir que de décors : ils peuvent détenir la clé qui donne sa magie et sa poésie à un film. Les oeuvres citées ont été construites à partir de phénomènes chargés de mystères qui les dotent d'une aura toute particulière. C'est vrai en fiction comme en documentaire, mais la captation de ce type d'événement nécessite toujours d'accepter leur nature volatile et insaisissable, de laisser filer un peu de son désir de maîtrise pour s'abandonner au bon vouloir des paysages. Jamais je n'oublierai cette soirée de tournage au chien et loup sur les volcans d'Auvergne où, alors que nous posions le cadre, une énorme pleine lune brune a dépassé l'horizon pour s'inviter dans notre plan au moment opportun.



*Photogramme d'Agrios (hors-cursus réalisé par Adèle Krauze, 2022)*

**ERIC :** *Moi j'ai un principe : dans les films de montagne ou de paysages, j'ai un Kangoo dans lequel il y a tout le temps de quoi tourner. Je ne veux pas me faire coincer par un camion qui est trop lourd ou une route enneigée. Je demande à la production et à mon équipe d'avoir un véhicule très léger qui se déplace partout, dans lequel il y a le minimum pour tourner. C'est un principe. Et sur Belle et Sébastien, il y a quelques moments où les camions ont eu du mal à acheminer le matériel, mais nous on était prêt. Il faut avoir une équipe d'assistants que ça amuse aussi, qui joue le jeu. C'est comme pour les belles lumières. À l'heure du déjeuner, souvent on laisse la caméra pointée sur un paysage. Si on voit que ça bouge, on se lève de table et puis on va filmer. Il faut prendre du plaisir aussi.*

*Au mois de novembre, j'étais dans le Gard, il y a plein d'animaux qui passent sans arrêt, des oiseaux. Alors on laissait la caméra sur pied avec un gros zoom et puis on mangeait à côté. Et dès qu'on voyait quelque chose arriver, on se le chopait. C'était marrant.*

**LEO :** *Ça m'amuse énormément de tourner comme ça. Et là, je l'ai beaucoup fait pour le film, la fiction. Il y a beaucoup de plans volés faits entre deux prises, avant le PAT ou quoi. Sur le tournage, je trouvais que c'était juste de les faire mais en vrai je n'en savais rien. Puis j'ai vu qu'ils avaient presque tous été montés et j'étais heureux de voir que c'était réellement utile. C'est vrai que c'est tout un tas de choses qu'on ne met pas dans les plans de travail. Aussi parce qu'on manque d'expérience, on essaye toujours de faire rentrer des choses qui ne rentrent pas. Et là je pense vraiment que ça aurait été un film différent sans tous ces plans qui ont été faits sans rien dire à personne. Enfin quand même une petite discussion avec la scripte pour lui dire « j'ai fait ça et ça, tu crois qu'on manque d'autre chose ? ».*

**ERIC :** *C'est quelque chose qu'il faut avoir. Mais même en fiction pure, si on est dans une forêt. Des plans de nature comme ça, au montage ils sont contents de les avoir. Ça leur créé des tempos, des ruptures. Et puis bon, c'est amusant à faire, c'est pas une sinécure quoi.*

*Un beau métier.*

## CONCLUSION

À l'origine de ce travail de recherche, il y avait l'interrogation suivante : comment représenter le paysage au cinéma en tant que sujet vivant ? Et tout au long de notre réflexion, nous nous sommes questionné.e.s sur la perméabilité des genres du portrait et du paysage pour tenter de comprendre comment ces paysages pouvaient être restitués à l'écran de manière incarnée. Nous avons fait le constat suivant : un espace quelconque devient paysage dès lors qu'il est regardé par un être conscient qui, par sa position dans l'espace et sa subjectivité, apporte un point de vue. Ce paysage est propre à l'instant où il est observé : un même lieu vu depuis le même emplacement est susceptible d'aboutir à une multitude d'images différentes en fonction de l'horaire, la saison ou l'époque. Ils sont souvent délaissés par les cinéastes, relégués aux arrières-plans comme de simples décors inertes et dépourvus de caractère. Cette désaffection trouve sûrement son explication dans le fondement même de notre société : une vision du monde anthropocentrée où l'humain, être de culture, se serait démarqué de la nature et représenterait le seul sujet digne d'attention. Alors que le projet occidental aboutit triomphalement à l'effondrement de l'entièreté du monde vivant, il convient de se tourner vers de nouveaux imaginaires pour tenter, peut-être, d'amorcer un changement de paradigme. Là était le point de départ de ce travail : poser un regard attentif sur les paysages à l'agonie et apprendre à les filmer avec autant de soin que s'il s'agissait d'êtres aimés. Dans une phase de pessimisme profond, ce mémoire a failli s'intituler *Portraits post-mortem de paysages perdus*.

Les mots *portraits* et *paysages* sont revenus sans cesse, et peut-être qu'ils sont eux-aussi à questionner. Si le paysage est le produit du regard humain sur un espace, alors le terme est empreint de cet anthropocentrisme dont il faudrait réussir à se débarrasser. Peut-être devrait-on s'inscrire dans la lignée des penseurs du vivants et statuer que si la nature n'existe pas, alors les paysages non plus. Puisque leur contemplation poussent les occidentaux à bruler du pétrole pour se ressourcer en faisant du tourisme, débarrassons-nous définitivement de cette notion ridicule. Il aurait été néanmoins très acrobatique de rédiger ces pages sans jamais employer les termes *nature*, *environnement* ou *paysage*, alors tachons d'accepter cette hérésie idéologique.

Nos habitudes de prise de vues sont tellement pensées pour la figure humaine qu'un jeu d'adaptation des échelles spatiales et temporelles est nécessaire pour filmer les paysages. Qu'il s'agisse de restituer leur vastitude ou la lenteur des mouvements qui les animent, des rapports de réduction sont requis. Ces manipulations permettent notamment de sortir les paysages d'une immobilité qui a tendance à figer les images et nuire au rythme interne des plans. Aussi, une attention toute particulière doit être prêtée à la composition pour retrouver une expérience à la hauteur de l'observation directe. Le cerveau voit en relief, il analyse le paysage en profondeur, strate par strate. Dans une image photographique ou cinématographique, il faut parvenir à recréer cette troisième dimension. On peut s'aider des lignes directrices de l'image pour créer une dynamique, guider le regard du spectateur vers un infini qui crève la platitude de l'écran. Agir sur les perspectives par son placement et sa focale est une des clés pour construire un point de vue. Dans un paysage montagneux, on pourra tantôt donner au spectateur l'impression d'être sur le toit du monde et dominer les sommets environnants. Ou au contraire l'écraser sous des pics acérés filmés en contre-plongée. Ce sont les mêmes procédés que ceux employés en prise de vue traditionnelle, si ce n'est que ces partis pris impliquent parfois des déplacements de plusieurs kilomètres. Ce changement d'échelle peuvent nécessiter d'intégrer des références spatiales dans la composition : des points de repères qui aident le spectateur à prendre la mesure de l'immensité face à lui.

Enfin, l'opérateur doit apprivoiser la lumière naturelle pour capter l'identité lumineuse spécifique au paysage qu'il cherche à représenter. Comment s'exprimer en tant que directeur photo lorsque notre sujet est bien trop vaste pour être éclairé ? Le soleil est une source en mouvement, il permet de s'appuyer sur des axes lumières francs. Choisir précisément son heure de prise revient finalement à régler la hauteur et l'orientation de son projecteur. Les nuages sont autant de filtres qui permettront d'agir sur la dureté du flux et maîtriser le contraste de son plan. La météo est évidemment un paramètre difficile à maîtriser, mais la patience et l'observation permettent réellement d'éclairer un paysage selon l'esthétique souhaitée.

Ces paysages dont on essaye de fixer l'individualité sont parfois caractérisés par des phénomènes visuels rares. Une vague géante ou un rayon vert sur la côte basque, un nuage long comme un serpent dans les Alpes suisses; certains lieux sont marqués par un mystère porteur de poésie. Capturer ces événements insaisissables est un des en-

jeux de la prise vue paysagère. Y parvenir implique d'abord d'adapter le dispositif de tournage pour être prêt au bon moment. Et des interventions techniques peuvent être nécessaires pour rendre avec justesse des phénomènes trop fugaces et subtiles, qu'elles soient prévues au tournage ou pensées en post-production.

Enfin, si le portrait d'un paysage nécessite d'établir un point de vue en terme de composition et de cadrage, l'entreprise n'a aucun intérêt si les images sont dépourvues d'un point de vue au sens idéologique, d'un propos. En pointant sa caméra sur un glacier réduit à peau de chagrin ou sur une vallée drainée par un tunnel aberrant, on ne peut se contenter de célébrer la beauté des paysages pour en garder un joli souvenir. Ces lieux sont en proie à la dévastation, et pour les défendre certain.e.s exposent leur corps à la répression de l'État. L'époque est toute choisie pour conter l'histoire des paysages : le siècle en cours aboutira à leur perte totale ou à la victoire des acharné.e.s qui n'auront jamais abandonné la lutte. Au cours de la rédaction de ce mémoire, on m'a répété de nombreuses fois que les paysages ne mourraient pas, que si les humains courraient à leur perte, les montagnes, les falaises et les océans oublieraient aussitôt la présence de l'homme. Puisque nous nous dirigeons vers un monde où la température moyenne va augmenter d'au moins trois degrés d'ici 2100, j'invite ces optimistes à se renseigner sur l'allure qu'avait le continent européen lorsque la température moyenne mondiale était trois degrés plus faible que de nos jours. Ce renseignement offre une certaine perspective.

Filmé en 1974 sur le tournage des *Mille et Une Nuits*, Pier Paolo Pasolini arpente la ville de Sabaudia : « *Alors je pense ceci : le régime fasciste n'a été, pour résumer, qu'un groupe de criminels au pouvoir [...] qui n'est même pas arrivé à érafler, à entamer même de loin, la réalité italienne. [...] Aujourd'hui il arrive l'inverse. Le régime est démocratique. Mais cette acculturation, cette homologation que le fascisme n'est absolument pas arrivé à obtenir, le pouvoir de la société de consommation l'obtient parfaitement. En détruisant toutes les différentes réalités particulières, enlevant leurs originalités aux différentes façons d'être des hommes que l'Italie a produit historiquement. Cette acculturation est en train de détruire l'Italie. [...] Alors je peux affirmer qu'incontestablement le vrai fascisme, c'est en réalité le pouvoir de cette société de consommation qui est en train de détruire l'Italie. Et cela est arrivé tellement rapidement que l'on ne s'est même pas rendu compte. Ces dernières cinq, six, sept, dix années ont été un espèce de cauchemar pendant lequel on a vu l'Italie autour de nous se détruire et disparaître. Et maintenant, en se réveillant de ce cauchemar et en regardant autour de nous, on s'aperçoit que l'on ne peut plus rien faire.* »

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement Clara Nicolas pour cette merveilleuse collaboration tout au long de la fabrication de *Transalpin*. Nos échanges depuis 2021 ont été à l'origine des réflexions qui ont abouti à ce mémoire. Nous avons abordé ensemble chaque étape de ces quatre ans; ce projet en binôme a été la plus belle façon de conclure ma scolarité.

Un grand merci à Éric Guichard, avec qui la discussion a été extrêmement enrichissante pour mes recherches et ma pratique de l'image en général. L'exercice *lumière naturelle* auquel ma promotion image a participé sous sa supervision a grandement influencé mes goûts et envies de futur opérateur.

Je remercie Katell Djian et Mathieu Giombini pour leur suivi, leur aide et leurs précieux conseils tout au long de la fabrication du film et de l'élaboration du mémoire. C'est grâce à Katell si j'ai découvert le travail passionnant de l'opérateur en cinéma documentaire.

Je remercie Barbara Turquier pour l'attention portée à mon projet et les nombreuses suggestions qui m'ont permis de mieux avancer dans mes recherches.

Merci à Lucie Millon pour ces sessions de rédaction communes et cette amitié qui a égayé mes années à l'école.

Merci à Adèle Shaykhulova. Participer à chacun de ses films à l'école a été une immense fierté pour moi. Sa sensibilité a énormément influencé mes goûts et envies de cinéma. Grâce à son projet, cette année scolaire aura décidément été une année de montagne.

Je remercie particulièrement l'équipe de l'Abominable. Le Navire Argo et le cinéma qu'on y défend ont été des refuges pour moi cette année. L'intérêt porté par l'équipe à mon projet m'a touché.

Merci à Olivier et l'équipe du magasin caméra de la Fémis pour m'avoir accompagné patiemment pour *Transalpin*. Lorsqu'il a fallu une caméra film la plus légère possible pour monter en altitude, remettre en route l'Aaton A-Minima en leur compagnie a été une expérience très réjouissante. Merci à Antoine et Solène du magasin lumière de ne pas m'en avoir trop voulu de partir en tournage avec si peu d'électricité.

Merci à la famille Gatinot pour son soutien dans tous mes projets depuis vingt-quatre ans, celui-ci encore plus que les autres. Alice et Louise, soeurs, amies, conseillères et camarades dans les manifestations les plus mouvementées, tout ce à quoi je crois aujourd'hui vient de vous.

# RÉFÉRENCES

## **BIBLIOGRAPHIE**

- RECLUS Élysée, *Histoire d'une montagne. Histoire d'un Ruisseau*, Libertaria, 1875
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Galimard, 2005
- VOUYOUCAS Stratis, MÉVEL Quentin, *Dominique Marchais, le temps du regard*, Playlist Society, 2023
- Paysages photographies, la mission photographique de la DATAR, travaux en cours*, Hazan, 1985
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Presses Universitaires de France, 2013
- PIGNOCCHI Alessandro, *Recomposition des mondes*, Seuil, 2019
- DAVODEAU Étienne, *Le Droit du sol*, Futuropolis, 2021
- ADAMS Ansel, *The Camera*, Little Brown & co, Little, 1980
- ADAMS Ansel, *The Negative*, Little Brown & co, 1980
- ADAMS Ansel, *The Print*, Little Brown & co, 1950
- ADAMS Ansel, *Yosemite and the Range of Light*, Little Brown & co, 1950
- DEPARDON Raymond, NOUGARET Claudine, *Dégager l'écoute*, Points, 2020
- DEPARDON Raymond, *Rural*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020

## **FILMOGRAPHIE**

- MARCHAIS Dominique, *La Rivière*, 2023 (image : Martin Roux)
- MARCHAIS Dominique, *Le Temps des grâces*, 2009 (image : Sébastien Buchmann & Olivier Jaquin)
- GUZMÁN Patricio, *La Cordillère des Songes*, 2019 (image : Samuel Lahu)
- DEPARDON Raymond, NOUGARET Claudine, *Journal de France*, 2012 (image : Raymond Depardon)
- ASSAYAS Olivier, *Sils Maria*, 2014 (image : Yorick le Saux)
- ROHMER Eric, *Le Rayon Vert*, 1986 (image : Sophie Maintigneux)
- VALLI Eric, *Himalaya : l'enfance d'un chef*, 1999 (image : Eric Guichard)
- VANIER Nicolas, *Belle et Sébastien*, 2013 (image : Eric Guichard)
- NURIDSANY Claude, PÉRENNOU Marie, *Microcosmos : le Peuple de l'herbe*, 1996
- LEVY Eliza, *Composer les mondes*, 2021 (image : Eliza Levy)
- RAHIMI Atiq, *Terre et Cendres*, 2004 (image : Eric Guichard)

REDFORD Robert, *Et au milieu coule une rivière*, 1992 (image : Philippe Rousselot)

RINLAND Jessica Sarah, *Blackpond*, 2018 (image : Jessica Sarah Rinland)

FRANCK Arnold, *Das Wolkenphänomen von Maloja*, 1924 (image : Arnold Franck)

## **SITES INTERNET**

- DEMARD Philippe, *La vraie histoire du « Rayon vert »*, Libération [ [https://www.liberation.fr/cinema/1998/03/14/la-vraie-histoire-du-rayon-vert\\_230139/](https://www.liberation.fr/cinema/1998/03/14/la-vraie-histoire-du-rayon-vert_230139/) ]
- *La caméra de « Microcosmos » rejoint les collections de la cinémathèques*, Cinémathèque [ <https://www.cinematheque.fr/article/976.html> ]
- THOMAS Pierre, *Le rayon vert (et même le rayon bleu), un phénomène atmosphérique réel que l'on peut photographier*, Culture Sciences Physique, 2017 [ <https://culturesciencesphysique.ens-lyon.fr/ressource/Rayon-vert-Thomas.xml> ]
- *Sils Maria d'Olivier Assayas : le mystère du serpent de Maloja*, CG, 2018 [ <https://www.cgcinema.eu/articles/article-5> ]

## **ANNEXE : ENTRETIEN AVEC ERIC GUICHARD**

(Juin 2024)

**LÉO :** *Pour commencer, un peu large. J'ai vu que tu avais dit dans un interview avec Sony qu'au départ, tu avais un goût pour le cinéma américain et le western, et que ça avait un peu guidé ton envie de films avec des décors naturels et des paysages. Je me demandais si ça avait été quelque chose qui a prédominé dans ta carrière et dans tes choix de films.*

**ERIC :** *Disons que ce qui a prédominé au départ, c'est plutôt le fait d'avoir tourné avec Tony Gatlif et des non-comédiens, c'est à dire des gens qui jouaient pour la caméra mais qui n'étaient pas acteurs de formation. Et donc c'est ce cheminement là qui m'a emmené sur Himalaya. Et d'Himalaya, effectivement on est venu me chercher pour des prises de vue d'aventures, d'extérieurs, des films de paysages. J'avais plutôt bien réussi Himalaya et je pense que les gens m'ont associé à un opérateur de terrain. Et puis un peu roots, parce que les films de Tony ou Himalaya ont été des films roots, quand même durs à fabriquer. Et ça aussi, peut être que ça a influé dans l'idée que j'étais un peu tout terrain, que ce soit à l'étranger ou en France. J'étais capable de m'adapter un petit peu à toutes les situations. On met souvent les opérateurs dans des cases. Je pense que ça n'a pas changé. Moi, ça me convenait dans la mesure où j'aimais bien les films roots et j'aimais bien voyager. J'étais le bon outil pour un certain type de film qu'on fait moins aujourd'hui, parce que ça coûte très cher mine de rien, de tourner en extérieur. C'est du temps et c'est des moyens. Il y en a encore beaucoup, mais disons que cette catégorie de films que j'ai fait, je trouve qu'il y en a un petit peu moins en ce moment.*

**LÉO :** *Et quand tu dis roots par exemple pour Himalaya, je ne me rends pas compte de quelle genre d'équipe image ça nécessite. Parce qu'il y a un peu de mouvement, mais pas tant. Je crois qu'on voit de la machinerie quand même. J'imagine qu'il y a beaucoup de plans où vous avez dû être quand même légers ?*

**ERIC :** *Tu t'en es rendu compte en tournant toi-même à neuf. Nous sur Himalaya on était quatorze. C'était un film où il y avait un chef électro et un chef machiniste et les gens qui aidaient, c'étaient des gens locaux, des sherpas à qui on a appris à caler un travelling, porter un pied, installer une caméra, gueuser... Toutes les petites techniques qu'on pouvait leur apprendre et sur lesquelles ils étaient super contents de venir nous aider. Les seuls outils compliqués qu'on avait, c'était un rail de travelling avec un plateau et puis un tout petit bras qui permettait de faire quand même quelques petits mouvements. Et en électri-*

*cité, une toile de quatre par quatre, et un 1600 à la face quand on pouvait, ce qui était rare. Le groupe n'était pas insonorisé et rendait tout compliqué, donc beaucoup de réflecteurs, beaucoup de toiles, beaucoup de draps blancs plutôt que des projecteurs éclairants. À l'époque, il n'y avait pas tous ces systèmes de batterie qu'on a aujourd'hui, il n'y avait pas les LED. La source la moins lourde électriquement parlant, c'était un KinoFlo. Et puis c'est un film qui a très peu d'outils de machinerie. D'où la difficulté de ton sujet : arriver à trouver une perspective, un relief simplement avec une caméra et quelques objectifs.*

**LÉO :** *Mais justement, c'est une question que j'avais un peu gardé pour la fin. Mais parlons en maintenant. L'expérience de tournage pour mon TFE était purement documentaire. Il n'y avait pas l'enjeu de faire venir des comédiens. C'est assez différent, on était juste une ingénieure du son et moi et on co-réalisait, donc on avait une liberté de mouvement totale. On a fait énormément d'allers-retours sur les lieux, voir où était le soleil, comment était la lumière en fonction des heures. Finalement, je me suis dit que de placer un projecteur, ce n'était pas si différent que de revenir trois fois sur place et d'attendre le bon positionnement du soleil. Dans mon mémoire, j'aimerais approfondir l'idée qu'on finit par faire de la lumière d'une manière ou d'une autre quand on est là à attendre que le soleil soit à sa place. Je me demande si tu es d'accord avec ça ou si tu trouves ce travail là vraiment extrêmement différent.*

**ERIC :** *Je pense que les opérateurs ne sont pas à l'aise en général avec la lumière naturelle parce que justement, la question de l'orientation du soleil, la question de la météo, la question de la continuité photographique, la question des moyens techniques fait qu'un opérateur, s'il peut maîtriser sa lumière, et il aura tendance à aller vers ce choix là. Donc tourner en extérieur, disons avec des moyens de lumière a minima, ça plaît pas forcément à tous les opérateurs. Aussi parce que il va falloir convaincre le metteur en scène de ne pas forcément tourner dans l'ordre des plans, mais plutôt dans l'ordre des axes lumière, ce qui est toujours une question compliquée pour les metteurs en scène. Tu vas aussi être amené à faire des faux champ contre-champ parce que l'orientation de lumière va te le permettre de le faire. Ce sont des choses qui sont compliquées mentalement à faire admettre. Et expliquer qu'on ne va pas tourner entre 11h et 15h parce que le soleil est vertical, c'est aussi une discussion que l'opérateur doit avoir avec la production. La régie, la logistique, tout doit suivre. Donc oui, moi je comprends tout à fait les opérateurs qui ne sont pas à l'aise avec ça. Toi tu es venu deux ou trois fois sur ton décor. Ça veut dire des repérages supplémentaires en termes de production. Revenir plusieurs fois sur les mêmes lieux quand il s'agit d'être à 2500 et 3000, voire plus, c'est compliqué. Mais si tu peux préparer et convaincre le metteur en scène de l'ordre de ses plans et de sa mise en scène, c'est génial.*

*Et si tu n'y parviens pas, je pense par exemple à un comédien ou une comédienne qui dirait « moi je veux tourner en continuité », là tu rentres dans un autre schéma d'éclairage, de toiles, de préparation différente. La liberté que t'as eu sur ton film, je l'avais sur Himalaya d'une certaine manière. Parce que sur Himalaya on commençait très tôt mais on n'avait pas d'horaire. L'avantage c'est qu'à 18h il faisait nuit, donc on savait qu'on irait jamais très loin dans la soirée. Mais le matin on arrivait sur le plateau à 5h30 au plus tard. J'avais une comédienne qui connaissait un peu le cinéma, qui avait tourné un peu avec Anaud, mais les autres c'était leur territoire, c'était leur vie. Donc ce n'était pas un problème pour eux qu'on s'arrête pendant deux heures. Ils mangeaient, ils allaient faire une sieste, ils étaient ravis. Les conditions de fabrication ont permis ça.*

**LÉO :** *Dans Himalaya et surtout dans Belle et Sébastien, il y a tout un enjeu de saison. J'ai l'impression que cela évolue énormément au cours du film et j'imagine que c'est la même chose : des repérages, des enjeux de production, c'est quelque chose qui est évidemment pensé. Comment tu procèdes pour réussir à avoir cette progression ?*

**ERIC :** *Sur Belle et Sébastien, c'était écrit comme ça. Et pour Nicolas, avec qui c'était ma première collaboration, c'était non-négociable : il y aurait les quatre saisons. Quand le projet est arrivé en production, c'était quand même Gaumont donc pas non plus une petite production indépendante. Mais même avec le directeur de production qui était aguerri et que je connaissais bien, ça a pris du temps pour faire comprendre qu'on n'allait pas faire un seul film mais l'équivalent de quatre. Enfin trois, parce qu'on a réussi à grouper printemps et été. En réalité on a construit trois films et ce qui était encore plus compliqué à expliquer, c'est que chaque saison amène son lot de problèmes différents, rien qu'en termes d'équipements. Pour tourner en plein été en montagne il faut de l'eau, il faut de la sécurité parce qu'il y a des éboulements, il faut faire attention à pas ne se faire piquer, etc. Mais en plein hiver, les chemins que tu as repérés ne sont plus accessibles. Il y a le froid, les conditions météo, l'acheminement du matériel. Et pour la production, remettre le couvert à chaque nouvelle partie, c'était refaire des essais caméra, refaire des repérages, remettre une logistique différente en place. Et ça a été très lourd pour eux, ils s'y attendaient pas. C'était très difficile de mettre en place les bons outils au bon moment suivant les saisons. Nicolas avait beaucoup d'expérience, mais côté fiction totale il avait moins d'expertise. Du découpage, des répétitions, des mises en place, c'étaient des choses qu'il avait moins l'habitude de faire quand il avait tourné ses films précédents.*

**LÉO :** *Et très concrètement, pour les repérages en fonction des saisons, comment on se rend compte de tous ces enjeux dont tu parles ? Vous avez randonné Nicolas et toi jusqu'à trouver les endroits ? Comment ça s'est passé ?*

**ERIC :** *Alors ça s'est passé en plusieurs étapes. D'abord on se connaissait pas dans le travail, donc il a fallu appréhender chacun nos point de vue. Par exemple, en extérieur je travaille beaucoup à contre-jour.*

**LÉO :** *Oui j'avais noté de parler de ça avec toi !*

**ERIC :** *Voilà. Et ça, Nicolas était très très sceptique au début. Il n'avait pas cette habitude là, Il aimait bien les lumières trois quarts. Il ne comprenait pas très bien là où je voulais l'emmener, même s'il me faisait confiance. Mais c'était quelque chose qui n'allait pas instinctivement dans son sens. Et d'ailleurs c'est assez marrant parce que comme il y a eu beaucoup de difficultés avec sa production sur la première partie, il y avait eu des tensions avec la production qui avait dit « il faut que tu te sépares d'Eric, il devient intransigeant sur un certain nombre de choses, on ne peut pas, etc. ». La pression a été forte sur Nicolas, il a laissé passer du temps, il a été au montage, il a commencé à assembler quelques scènes. Et un jour on a déjeuné au restaurant, je savais bien qu'il allait me parler de cette question là. Et il m'a dit « la production voulait que je change d'opérateur. J'ai vu les rushes et non seulement je ne vais pas changer d'opérateur, mais je n'ai jamais fait un aussi beau travail d'image qu'avec toi ». Donc la question était réglée. Mais si tu veux, j'ai senti le fer chaud passer pas loin. Et je pense que c'est ça qui a fait qu'après on a continué à travailler ensemble. Moi je n'essaye pas d'imposer les choses, j'essaye juste d'exprimer ce que ce que je ressens du paysage et de toute la mise en relief, tout le travail d'image que je trouve intéressant vis à vis de ses films qui sont des films de nature. Il y a eu des vrais échanges et je pense que j'ai aidé Nicolas à appréhender les paysages d'une autre manière que celle qu'il avait employée jusqu'à maintenant.*

**LÉO :** *Mais alors justement, pour la question du contre jour, je me souviens que tu en avais déjà parlé pendant l'exercice de lumière naturelle. Et c'est aussi quelque chose que j'ai beaucoup fait sur les deux films cette année. Dans Himalaya, c'est très marquant dès les premiers plans, on s'en rend compte très nettement dans les champs d'orge. Ça brille comme de l'or. Alors je suis curieux d'entendre ton goût pour le contre jour, notamment en paysage. Savoir ce qui t'a amené à ça et si t'as dû le questionner parfois.*

**ERIC :** *J'ai plutôt appris ça avec Tony Gatlif, parce que Tony, il lui faut beaucoup de liberté avec la caméra et il était très impatient, comme beaucoup de metteurs en scène. Et donc le raccord météo, ce n'est pas qu'il s'en fout, c'est pas le mot, mais disons que ce n'est pas ça qui va être déterminant au moment de tourner la prise. Or, quand tu travailles en contre jour, si la météo bouge, ton contraste n'est finalement pas aussi attaqué que si tu passais d'une zone très ensoleillée avec un lumière trois quarts face à une zone où il n'y a plus de contraste et où tu perds le bleu du ciel et le soleil. Travailler en contre jour, c'est d'abord pour cette raison là. Surtout en pellicule, ça rigolait pas. Faut pas oublier qu'à cette époque là les outils numériques d'aujourd'hui n'existaient pas. Sur Donne moi des ailes qu'on a fait avec Nicolas en Norvège, on a eu beaucoup de soucis de météo. Il avait bien compris qu'en travaillant en contre jour, on arriverait quand même à raccorder certaines séquences où le soleil était moins présent. L'autre chose que j'aime dans le contre-jour, c'est la brillance. On parle des champs de blés, mais on parle aussi du feuillage, on parle de la montagne, des hautes lumières. C'est vrai que moi j'aime la brillance, peut-être un peu trop d'ailleurs. Si tu veux faire briller de l'herbe, il n'y a qu'à contre-jour que tu arriveras à le faire. Si tu es trois quarts face ou même latéral, ça sera beau aussi, mais ça ne sera pas la même brillance. Ce ne sera pas la même texture que tu obtiens quand tu arrives à attraper la lumière à contre.*

**LÉO :** *Je vois très bien. Mon expérience est très limitée mais c'est quelque chose que j'ai énormément fait cette année. Les deux films dont je te parlais ont été tourné dans des paysages extraordinaires, mais il y avait quand même certaines heures où ça pouvait devenir très plat. La montagne aux heures zénithales ou éclairée de face perdait très facilement son côté impressionnant. Alors ça a pas été mon petit jeu d'essayer de toujours tourner aux heures où le soleil était en face. Toutes les surfaces enneigées et les lacs gelés se mettaient à briller. Ça donnait un vrai effet de profondeur qu'on pouvait complètement perdre à d'autres heures.*

**ERIC :** *L'autre chose aussi, c'est par rapport aux comédiens. Travailler à contre jour, je trouve ça intéressant parce que tu as juste à ramener un petit peu de fillight soit avec des toiles, soit avec un petit réflecteur. Ça amène aussi une légèreté. Par contre il faut bien maîtriser son exposition, que ce soit en numérique ou en film, pour avoir de la matière dans les hautes lumières. J'aime bien ça aussi, parce que les lumières de trois quarts face, il faut toujours les maîtriser. C'est très beau, mais dans le cadre des films que j'ai fait, c'était beaucoup plus simple d'arriver avec un bout de poli sur mes comédiens. Très vite, sans lourdeur. Là, pour le coup, Nicolas l'a très vite compris : plus la lumière est en contre, plus c'est facile d'éclairer les visages.*

**LÉO :** *On l'avait bien expérimenté pendant l'exercice. C'est un de mes souvenirs les plus marquants de l'école. J'ai oublié de prévenir, la fiction est tournée en numérique. Mais par contre, le documentaire qu'on a fait à deux est en Super 16 et pour moi c'était la première fois. C'était bien de se poser toutes ces questions de paysages et d'exposition en se reposant uniquement sur la cellule.*

**ERIC :** *Tu vas voir, ce qui est génial, c'est qu'avec la pellicule, tu poses ton image et ça roule. J'ai encore lu un article sur les films tournés en 35 qui étaient à Cannes. L'opérateur disait « on pose une lumière et puis 80 % est là, après c'est juste s'amuser, savoir où on met les quelques fenêtres, pour redonner un peu plus de puissance ».*

**LÉO :** *Par rapport à ça, je me suis justement posé une vraie question que je n'avais pas anticipée avant. À la Fémis on bosse à la cellule, mais jamais je ne m'étais retrouvé à devoir exposer des plans de paysages et d'endroits au loin où la lumière était différente de celle que j'avais sur moi. Il y a des exemples typiques dans Belle et Sébastien, par exemple une montagne neigeuse qui continue à recevoir le soleil, donc des hautes lumières très fortes sur le sommet, alors que nous on commence à être à l'ombre de la nuit. Et là, on a le spotmètre, soit, mais comment bien choisir sa pose à distance ? Est-ce que toi tu avais des techniques particulières ?*

**ERIC :** *Moi je regardais comment était mon négatif, je parlais beaucoup du coin sensito. Je regardais jusqu'où je pouvais aller dans les hautes lumières et j'allais toujours le plus loin possible. Je profitais de la courbe des hautes lumières en me disant « la montagne, elle sortira quoi qu'il arrive ». Et j'allais chercher dans la zone d'ombre, voir jusqu'où je pouvais aller pour conserver du détail. Et puis avec Nicolas Vanier ou avec Eric Valli ou avec tous les metteurs en scène, j'expliquais qu'on était presque en ombre chinoise, mais que ça donnerait du relief. En règle générale, c'était accepté. Après est arrivé le scan du négatif grâce auquel on récupérait encore plus de souplesse. Et pareil, je faisais aussi des tests avec une charte pour voir jusqu'où j'allais pouvoir récupérer. J'ai toujours fait des essais, je n'ai jamais cru Kodak qui me disait comment prendre la pellicule. Tout dépendait du labo, du développement, du numéro de stock. Avec mes assistants, on a toujours suivi cette méthodologie là. Mais encore une fois, moi c'est surtout mon œil. Si ton œil est pas content, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas de toute manière. J'avais fait beaucoup de documentaires tout seul comme opérateur, sans assistant. Donc j'ai toujours exposé à l'œil parce que j'avais même pas le temps de sortir ma cellule. C'était un exercice, et ça reste le même en numérique d'ailleurs. Ça ne change pas grand chose : si ton œil n'est*

*pas content de ce qu'il voit il faut faire un truc, il faut trouver autre chose. Ça s'est toujours vérifié : quand t'es pas content et que tu vas aux rushes...*

**LÉO :** *Il y a rarement de bonnes surprises dans ce cas là.*

**ERIC :** *La cellule, c'est un bon outil en extérieur, même en numérique. Si tu commences à sortir un oscilloscope en pleine campagne, on va te regarder un peu de travers. Donc la cellule et le spotmètre restent quand même des outils de référence.*

**LÉO :** *À propos du numérique et de l'argentique, il y a toute une série de questions sur le paysage de nuit que je me pose et je voulais savoir quelle était ton expérience avec ça. Je crois qu'il y a beaucoup de nuit américaine, notamment dans Himalaya. À quel point tu as pu faire de la vraie nuit en lumière naturelle avant le numérique ? Je suis curieux de savoir un peu comment tu vois ça.*

**ERIC :** *Est-ce que ça change en numérique ? Le principe reste le même. Sur Belle et Sébastien, la nuit américaine se prêtait parce que c'est un conte pour enfant. Quand le chien qui court dans la neige la nuit, il faut le voir. Et on savait qu'on n'y arriverait pas en vraie nuit, et je crois qu'on aurait le même problème en numérique aujourd'hui. Ça ne changerait pas grand chose en fait. Peut être la source serait moins puissante, mais l'espace à éclairer était tellement grand qu'on aurait les mêmes problématiques. Par contre, les scènes des loups étaient plus difficiles à faire en nuit américaine parce qu'on avait des ciels blancs derrière eux. Ça n'aurait jamais fonctionné en photochimique. En numérique on peut se poser la question, voir jusqu'à quel point on pourrait tourner en nuit américaine et faire vraiment un effet nuit. En tout cas, ça serait plus facile aujourd'hui, avec les sensibilités des caméras, de tourner en vraie nuit avec moins d'éclairage et avec des sources certainement aussi lumineuses. Par exemple, les nouveaux ballons à LED qu'on branche sur seize ampères, c'est extraordinaire. On avait des ballons de huit kilos, il fallait un groupe et l'amener dans la montagne, c'était une tannée. Donc oui, il y a un allègement du matériel et des puissances électriques qui fait qu'aujourd'hui tourner de nuit, ça devient beaucoup plus simple. Mais je garde la nuit américaine en tête parce que je trouve que c'est une expression créatrice qui est intéressante, qu'il ne faut pas négliger. Et puis alors, ce que j'aime par dessus tout, évidemment, c'est le crépuscule. C'est à dire tourner le master en crépuscule ou en aube suivant les horaires de tournage et de continuer en nuit. C'est ce qu'on a fait sur Himalaya sur quasiment toutes les séquences de nuit. On a tourné les plans larges au crépuscule et tous les plans serrés en vraie nuit, avec très peu de moyens d'éclairage. J'aime bien le faux raccord ça m'amuse. En général, c'est contraignant pour le*

metteur en scène parce qu'évidemment en chien et loup, on peut faire maximum deux valeurs. Pour être à l'heure, on attend parfois une demi-heure ou plus avant que la lumière soit la bonne. Ce qui a parfois le don d'énerver les metteurs en scène qui sont toujours dans l'impatience. Tout ça ce sont des techniques qui ne changent pas la philosophie de comment tu veux raconter ton histoire, Est ce que tu veux voir le paysage ou est ce que tu t'en fiches ? Il y a des metteurs en scène qui diront « mais c'est la nuit, moi je veux la nuit, on voit rien » Donc on tourne de nuit. C'est comme l'histoire de la voiture qui éclaire avec ses phares. Est-ce que tu veux voir le paysage ou pas ? Dans Belle et Sébastien, le camion allemand qui monte dans la montagne, je vois pas l'intérêt de le tourner en pleine nuit avec de juste deux lumières de phares dans le noir. Ce sont des plans qu'on a tourné en chien et loup en boostant les phares de manière à pouvoir commencer très tôt la séquence. Voilà donc les petites techniques comme ça, assez amusantes. Mais il faut que le metteur en scène soit partie prenante, qu'il ait envie de jouer avec ça. Ce qui n'est pas toujours le cas.

**LÉO :** Petit point technique, je ne sais pas quelles émulsions vous utilisiez mais j'ai eu quelques surprises sur mon film. J'ai tourné les plans entre chien et loup en 500T non filtrée pour profiter du maximum de sensibilité. Il fallait s'y attendre, mais les noirs étaient vraiment complètement bleus sur le scan.

**ERIC :** Alors moi je prenais de la 250D. Les chiens et loups, pour éviter qu'il y ait trop de montée de bleu et pour ne pas mettre de 85 ni le 80EF car ce n'est pas la solution non plus, moi je tournais en daylight. Comme ça, les lumières chaudes des phares de voiture ou d'un feu montent très facilement en jaune et non pas en blanc. La température de couleur est très élevée en fin de journée, on est sur du onze mille degrés Kelvin. En daylight la couche de bleu n'est pas trop forte.

**LÉO :** D'accord, il mieux vaut privilégier un peu moins de sensibilité et rester à 250 plutôt que de gagner uniquement du bleu sur de la 500.

**ERIC :** Un jour fais l'expérience amusante de tourner une scène de nuit en mettant ton capteur numérique à 5500 ou à 5000. Si un jour tu fais une scène autour d'un feu par exemple. Tu vas voir, c'est super intéressant. Tout d'abord parce que le capteur numérique est beaucoup plus sensible et beaucoup plus qualitatif en lumière du jour, surtout chez Arri. Il y a toujours un problème dès que tu te mets à 3200, ça jaunit de partout. Alors que si tu restes à 5000, 5500, ton capteur va très bien encaisser, surtout en RAW, les couleurs chaudes et du coup tes couleurs vont monter très facilement. Et si tu as mis un peu de lu-

mière du jour, et bah tu auras une auréole légèrement froide mais sans plus. Donc même en numérique, j'ai continué à travailler comme ça. C'est une bonne technique que tu peux continuer à utiliser en extérieur, et même en intérieur, en studio. J'ai continué à travailler comme ça en studio.

**LÉO :** Dans *Belle et Sébastien* et *Himalaya*, il y a cette idée de restituer l'altitude. Et c'est traité de manière très différente j'ai l'impression. Il y a énormément de mouvement et de prise de vue aérienne dans *Belle et Sébastien*, bien plus de fixité dans *Himalaya*. C'est une question que je me suis beaucoup posée et je me demandais si tu l'avais abordée avec Nicolas ou avec les metteurs en scène. Il y a une ascension dans les deux films et il faut qu'on le sente à l'image. Et est ce que cela s'est traduit par des questions esthétiques particulières ?

**ERIC :** La première question qui s'est posée, c'était que Nicolas comme Eric Valli voulaient tourner en format scope. La montagne en format scope, c'est compliqué : pour aller voir le haut des cimes, soit tu te mets un peu en contre plongée, soit tu élargis. La question du ratio d'image en montagne, elle n'est pas simple. Beaucoup de films tournés avec des alpinistes, ce qu'on appelle les films de montagne, sont tournés en 1:85 ou sur des ratios un peu hauts pour récupérer à la fois le vide et la hauteur des montagnes. Je n'ai pas trop de réponse à ça, ce que je recherche, c'est du relief. Mon principe, c'est de me demander comment je vais fabriquer du relief dans un paysage. Évidemment, on a des outils comme la lumière, l'orientation du soleil, le contraste, les optiques, la profondeur de champ et les amorces. Ce sont des notions qui me semblent importantes. Et récemment, il y avait une émission de radio où ils parlaient du regard que le cerveau pose sur un paysage, en le comparant avec une image photographique. La chercheuse expliquait que le cerveau, quand il voyait une image large d'un paysage, était tellement puissant qu'il était capable de tout analyser simultanément. Il voit en relief, ce qui est déjà formidable, mais il a en plus la capacité d'analyser tout ce qui l'entoure. Il sait que la montagne est loin, que l'arbre est au premier plan. L'image, elle ne peut pas faire ça. Quand tu poses une caméra, le spectateur regarde une image et n'a plus cette notion d'espace qui lui est offerte quand c'est la réalité. Dans l'image que tu fabriques, il faut qu'il y ait un point de fuite sur lequel puisse se concentrer le cerveau. Et ça c'est vraiment intéressant. Je n'avais jamais concrétisé cette question que je me posais toujours par rapport à la manière de filmer un paysage. Quand tu vas fabriquer ton image, il faut qu'avec ta caméra, tu cherches le point de fuite, le point de perspective qui va faire que le spectateur va s'accrocher à ton point de vue. Je trouve ça passionnant. Ça remet en perspective tout le travail que j'ai fait jusque là de manière instinctive. La difficulté quand tu filmes un paysage, c'est de savoir qu'est-ce

que le spectateur va regarder. Est-ce qu'il va regarder la montagne ? Est-ce qu'il va regarder le premier plan ? Quand tu filmes en extérieur, si tu arrives à donner un point de fuite, tu es gagnant. Sur Himalaya par exemple, ce qui était compliqué, c'était qu'il fallait toujours donner l'impression qu'on était sur le toit du monde. Qu'on était quasiment au-dessus des montagnes. Or nous étions en dessous. C'est simplement la perspective, du fait que les montagnes étaient loins, qui nous donnaient l'impression d'être à la même hauteur qu'elles. Ça a été notre combat permanent avec mon cadreur Luc. Si tu es en légère contre-plongée sur des montagnes, le spectateur saura tout de suite que tu es plus bas. Alors évidemment, aujourd'hui il y a le drone. On peut l'utiliser fixe, pas forcément mobile, il te donne accès à ce que nous on arrivait pas à faire à l'époque avec un pied. Mais il ne faut pas en abuser non plus. Je trouve que parmi toutes les images de drones que je vois, rares sont celles où j'ai du relief. J'ai un point de vue, une perspective, un beau décor, mais la plupart du temps je n'ai pas de relief. Alors c'est aussi dû au fait que les caméras embarquées sur les drones sont beaucoup moins précises et beaucoup moins puissantes que celles qu'on utilise sur pied. Mais ce n'est pas que ça. La notion de vide par exemple, ça c'est vraiment important dans un paysage. Si tu peux avoir cette notion de vide, ça t'amène de la profondeur, du relief. Imagine-toi sur un monticule, derrière ton personnage se dessine les montagnes. Si d'un seul coup tu arrives à monter légèrement la caméra et dévoiler la vallée qui s'étend en bas, tu vas donner l'impression que ton personnage est au sommets de ces montagnes, même s'il n'est en fait qu'à 3000 ou 4000 mètres. C'est un exercice assez amusant, cette recherche permanente de relief que tu dois recréer avec la caméra.

**LÉO :** C'est quelque chose que j'ai trouvé vraiment marquant dans les deux films. Se pose en paysage la question de la profondeur de champ. On se retrouve quand même très souvent avec les différents plans aussi nets, privé de la possibilité qu'on peut avoir en portrait de détacher un visage d'un arrière plan plus flou. Et j'ai trouvé que dans les deux films, il y avait vraiment une solution qui avait été trouvée à ça. C'est exactement ce dont tu es en train de parler, j'ai ressenti une vraie dissociation entre les couches d'images. C'est quelque chose que je n'ai peut-être pas trouvé sur mon film. Les films que tu m'as montré parviennent vraiment à créer ce relief qu'on peut perdre à cause de la profondeur de champ infinie.

**ERIC :** En tout cas, merci, mais il y a aussi un phénomène de mode dans la profondeur de champ en ce moment. Je vois beaucoup de choses vraiment magnifiques ce n'est pas du tout un point de vue négatif, bien au contraire, mais les arrière-plans sont flous quoi. Mais vraiment flous. Et autant parfois ça m'amuse, j'y vois une écriture, un style, autant

sur les extérieurs... Quand je vois des extérieurs flous avec un personnage très net au premier plan et derrière, je me dis qu'on pourrait être n'importe où. On crée un faux relief. Belle et Sebastien ou Himalaya ? Ce sont des films où le paysage est le personnage principal et où nos personnages à nous nous aident avec des effets d'échelle. Par leur taille humaine, on comprend que derrière eux c'est une immensité. Je ne cherchais pas du tout à réduire la profondeur de champ. Au contraire je cherchais plutôt l'échelle de valeur, c'est à dire ce que représente ce petit personnage avec les chaînes himalayennes derrière. Donc il fallait à la fois que j'ai le plan net sur le comédien, mais que derrière on ait cette architecture qui apparaisse immédiatement. Sur Himalaya, on est entre 5.6 et 8. Je ne travaillais jamais au-dessus de 8 car les optiques commençaient à être moins bonnes. Mais à 5.6 ou 8, on a ces reliefs quoi. Je crois que pour donner du relief à une image en extérieur, il ne faut pas trop réduire la profondeur de champ, sauf si c'est très onirique. J'ai vu des choses magnifiques au bord de la mer par exemple. La mer c'est une infinie plate, tu ne peux pas donner de relief à part s'il y a vraiment du mouvement dans l'eau ou s'il y a des ciels très chargés. Apporter du flou, ça donne un autre type de matière que je trouve onirique, assez belle. Très différente d'une image de montagne ou d'une image d'altitude. La mer, c'est un challenge à chaque fois. Il n'y a pas beaucoup de films de mer qui soient intéressants.

**LÉO :** Et est-ce que tu as l'impression que la question du choix de la focale se pose différemment quand ce sont des espaces aussi grands qu'il faut représenter ?

**ERIC :** En tous cas, il ne faut pas croire que la courte focale agrandit le paysage. Je pense que c'est peut-être même le contraire, plus tu travailles dans des focales 35, 40, 50 plus tu as ce rapport entre la taille de ton personnage et le fond qui est derrière. Je ne suis pas un grand fan des courtes focales, surtout à l'époque le film était en super 35, donc le super 35 c'est un tout petit négatif. Eric, lui, était un grand fan des courtes, donc il y avait un compromis à trouver suivant les plans. Mais avec Luc Drion, mon cadreur, les gros plans on les faisait au 50 voire 85 pour ne pas perdre le paysage derrière. Éviter que d'un seul coup les fonds s'estompent par rapport à ton plan master au 35. On avait donc tendance à être près des comédiens pour éviter d'avoir des focales trop longues. On tournait à deux caméras, parfois il fallait faire des compromis. Mais dans l'ensemble, on n'essayait de ne pas trop allonger les focales. Le plus long qu'on avait c'était le 150, et peut-être un doubleur qu'on a jamais utilisé parce que ceux de l'époque étaient mauvais.

**LÉO :** D'accord. Je me demandais si tu ressentais un besoin d'augmenter l'amplitude des focales face à des paysages si grands, mais tu viens donc de dire que non. Là où la passage du 35 au 50 se ressentirait énormément sur un visage, ça peut être beaucoup moins

*flagrant quand on filme l'immensité. Là je parle de situation où on n'a pas de figure humaine dans le plan.*

**ERIC :** *Sur Belle et Sébastien, on avait des gros zoom Angénieux donc on a été beaucoup plus loin en focale, mais aussi parce que le récit le permettait. Quand ils courent dans la neige par exemple, c'est de la longue focale parce qu'ils partent de loin et il faut quand même qu'ils soient assez présents. C'est aussi parce qu'on ne voulait pas abîmer le terrain. Si tu filmes de trop près, le terrain n'est plus vierge. Mais la priorité c'est la comédie. Le paysage ça compte, il faut le rendre absolument magique parce que c'est ça qui va permettre au spectateur de se retrouver dans un univers. Mais la comédie, c'est le plus important. L'objectif c'est plutôt d'utiliser des techniques qui permettent à la comédie de se faire le mieux possible tout en préservant le décor pour les plans larges.*

**LÉO :** *Et le mouvement dans Belle et Sébastien, ça venait de Nicolas Vanier ? En regardant à la suite Himalaya et Belle et Sébastien, c'est très marquant à quel point la caméra bouge.*

**ERIC :** *Bien-sûr, c'est Nicolas. D'ailleurs, c'est assez amusant parce que si tu regardes les trois parties, tu vas voir que petit à petit il y a de moins en moins de machinerie. Sur la première partie on a eu de la grue, on a eu de l'hélicoptère, on a eu des choses comme ça qui permettent de recréer la troisième dimension. Et puis sur l'hiver, on est caméra à l'épaule et avec un petit rail de travelling. On a laissé tomber tous les outils mécaniques, d'abord parce que c'était lourd et compliqué. Et puis ce n'était plus l'écriture qu'il cherchait quoi. Il y a un film que je te conseille si jamais à l'occasion, c'est Terre et Cendres. Ça se passe entièrement dans le désert d'Afghanistan et c'est un film qui est tourné en vrai scope, contrairement à Belle et Sébastien et Himalaya. Il y a beaucoup de paysages et on a énormément travaillé avec Atiq qui avait un sens immédiat du relief. On avait une toute petite grue qui faisait 3m50 de haut mais il s'en est servi de manière absolument extraordinaire. C'est là où tu vois un metteur en scène qui a déjà la troisième dimension dans sa tête pour son premier film. On a tourné ça en même pas six semaines donc il fallait bombarder. Ce n'est pas un film où il y a beaucoup de plans, mais c'est un film que je trouve très intéressant sur le rapport à l'espace. C'est un père qui attend son fils qui est certainement mort et il part à sa recherche. Un film très simple, mais en termes de paysages, on en a fait vraiment des choses intéressantes et avec zéro moyen pour le coup. Pardon j'ai perdu le fil de ta question.*

**LÉO :** Non, non c'est simplement que je n'avais pas beaucoup abordé le mouvement dans mes recherches jusque là. Et là, en voyant le film, je me disais que moi, par goût purement personnel, j'ai presque l'impression de mieux ressentir la montagne dans les plans fixes d'Himalaya. L'effet de troisième dimension qu'apporte parfois le mouvement, peut-être qu'il accélère un peu la façon dont on regarde le plan. Peut-être qu'il y a moins de temps pour observer quand la perspective bouge avec le mouvement d'un hélicoptère. Et je me posais cette question : d'où était venue l'envie de mouvement très forte dans Belle et Sébastien ?

**ERIC :** Alors sur Belle et Sébastien, l'hélicoptère a surtout été nécessaire sur les scènes de chasse et de battue où les distances sont grandes. Avec Nicolas, on s'est beaucoup posé la question, parce que l'hélicoptère c'est extrêmement cher. Il fallait une tête de gyrostabilisée, un hélicoptère quatre rotors à cause de la sécurité. Et puis il y a la météo, enfin l'orientation de la montagne. Mais on n'a pas trouvé d'autre solution qui nous permettait d'avoir cette dimension de distance. Après il y a quelques prises de vues où il l'a utilisé, par exemple au début du film avec la falaise et le petit garçon qui est suspendu. Ce sont des plans très difficiles à faire avec des petits moyens. Là où sur Himalaya, j'avais du temps pour installer une plateforme en déport, par exemple au lac. Sur Belle et Sébastien, c'était impossible. Ça nécessite une semaine de travail à trois grimpeurs. C'était donc plutôt des choix techniques, il fallait aller vite. Sinon Nicolas, il sait qu'avec un travelling et une caméra, on arrive à faire des choses très bien. Ce que Nicolas aime bien, c'est sentir le vide. Ça c'est important pour lui. La grue avec une tête 3D permet de créer ces bascules et pertes d'équilibre. Alors qu'Himalaya n'a pas besoin de ça. Mais si on recommençait Himalaya aujourd'hui ? C'est évident que la scène où les yacks longent la rivière à pic on l'aurait faite au drone.

**LÉO :** Mais c'est quelque chose que j'aime bien dans la scène. Elle est très impressionnante malgré le fait qu'elle n'est pas tournée avec des moyens qui soulignent ça. Et pourtant ça marche très bien.

**ERIC :** J'avais présenté cet extrait aux États-Unis dans un festival d'images qui rassemblent beaucoup d'opérateurs et les gens étaient assez scotchés en me demandant comment j'avais fait. Tu parlais de préparation, sur le lac il y a eu une première tentative de tournage qui a échoué. Et puis il y a eu de nouveau des repérages et un gros travail de préparation pour arriver à ce résultat. On a dû partir tourner d'autres séquences pour que les machinos puissent construire la plateforme. Tout ça est un équilibre entre le temps que t'as et l'argent.

**LÉO :** *Et tourner en conditions de tempête, comment ça s'appréhende ?*

**ERIC :** *Il faut juste être précis sur comment on protège le matériel et les hommes. Sur Himalaya, on a tourné une demi-journée avec une vraie tempête, on a pu faire des plans volés, entre autre les plans larges. Faut dire aussi que la tempête pour les populations locales, c'était de la rigolade. Avec de la neige dans la figure toute la journée, t'aurais peut être pas pu faire ça avec des comédiens (rires). Et puis après on a beaucoup triché. On tournait à l'ombre, et comme on était en hiver le soleil sortait à peu près vers 11h et passait de l'autre côté des montagnes à 14h30. On avait trouvé un flanc de montagne bien orienté et on tournait de 6h du matin à 11h et après on reprenait à 14h30 jusqu'à 17h30. Je maîtrisais mon contraste puisque j'étais tout le temps à l'ombre. Après on envoyait du brouillard, de la neige, On avait des ventilateurs, tu sais, des machines pour souffler l'herbe. On soufflait la neige avec ça, c'était du bricolage de chez bricolage. Et sur Belle et Sébastien, on avait des machines beaucoup plus puissantes, il y avait des gros ventilateurs d'avion et une équipe d'effets spéciaux professionnelle. J'ai demandé à tourner à l'ombre. On avait plus de moyens et d'argent.*

**LÉO :** *Notamment pour l'avalanche, j'imagine. Elle est provoquée, j'imagine que vous ne l'avez pas attendue ?*

**ERIC :** *L'avalanche, c'est un stock shot qu'on a acheté pour le début de la séquence. Et après on a eu une chance. Nicolas avait repéré un endroit où on pouvait créer une avalanche, mais c'était très dangereux, très difficile d'accès. Et puis c'est un couloir très large. La production n'était pas partante du tout évidemment. Et puis un week end, il s'est baladé et il a entendu dire qu'il y avait eu une avalanche. Ça, c'est l'étoile de Nicolas qui l'accompagne dans tous ses films. Donc il a été sur le lieu. Et là tout était simple, tout était accessible, l'avalanche était magnifique, à la bonne dimension en terme d'échelle humaine. On a donc trouvé ces stock shots qui étaient plutôt bien faits et on a tourné la deuxième partie avec les comédiens et des effets spéciaux mécaniques pour tous les effets très serrés d'avalanche.*

**LÉO :** *J'ai une dernière question : dans quelle mesure dans les films dans des lieux un peu inhabituels, tu prévois au plan de travail un ou plusieurs créneaux de purs plans documentaires ? Des plans sans personnages qui seraient utilisés au montage quand le monteur ou le réal les trouve utiles.*

**ERIC :** C'est vraiment une question importante parce que c'est jamais au plan de travail. C'est ce qu'on appelle nous des plans volés. Nicolas, il adore ça. Là dessus, on se rejoint un peu trop. On demande si on peut avoir la caméra un quart d'heure plutôt que le PAT et on vole un plan. Parfois aussi on l'organise avec l'assistant quand il nous faut absolument des paysages. Après c'est la chance : un oiseau qui passe, je suis équipé d'un gros zoom et c'est pas prévu, on va le filmer. Parfois avec Nicolas ou Eric, on gardait une caméra sous la main et on allait faire un ou deux plans supplémentaires le week end. C'est vraiment quelque chose que je préconise toujours. Moi j'ai un principe : dans les films de montagne ou de paysages, j'ai un Kangoo dans lequel il y a de quoi tourner tout le temps. Je ne veux pas me faire coincer par un camion qui est trop lourd ou une route enneigée. Je demande à la production et à mon équipe d'avoir un véhicule très léger qui se déplace partout, dans lequel il y a le minimum pour tourner. C'est un principe. Et sur Belle et Sébastien, il y a quelques moments où les camions ont eu du mal à acheminer le matériel, mais nous on était prêt. Il faut avoir une équipe d'assistants que ça amuse aussi, qui joue le jeu. C'est comme pour les belles lumières. À l'heure du déjeuner, souvent on laisse la caméra sur un paysage et puis voilà. Si on voit que ça bouge, on se lève de table et puis on va filmer. Il faut prendre du plaisir aussi. Au mois de novembre, j'étais dans le Gard, il y a plein d'animaux qui passent sans arrêt, des oiseaux, alors on laissait la caméra sur pied avec un gros zoom et puis on bouffait à côté. Et puis dès qu'on voyait un truc qui commençait à arriver, on se le chopait. C'était marrant.

**LÉO :** Moi c'est un truc qui m'amuse énormément de tourner comme ça. Et là, je l'ai beaucoup fait pour le film, la fiction. Il y a beaucoup de plans volés fait entre deux prises, avant le PAT ou quoi. Sur le tournage, je trouvais que c'était juste de les faire mais en vrai j'en savais rien. Puis j'ai vu qu'ils étaient presque tous montés et j'étais content de voir que c'était vraiment utile. C'est vrai que c'est tout un tas de choses qu'on ne met pas dans les plans de travail. Aussi parce qu'on manque d'expérience, on essaye toujours de faire rentrer des choses qui rentrent pas. Et là je pense vraiment que ça aurait été un film différent sans tous ces plans qui ont été faits sans rien dire à personne. Enfin quand même une petite discussion avec la scripte pour lui dire « j'ai fait ça et ça, tu crois qu'on manque d'autre chose ? ».

**ERIC :** C'est quelque chose qu'il faut avoir. Mais même en fiction pure, on est dans une forêt. Des plans nature comme ça, des plans au montage, ils sont contents de les avoir. Ça leur crée des tempos, des ruptures Et puis bon, c'est amusant à faire. Enfin tu vois, c'est pas une sinécure quoi.

*Un beau métier.*