De l'image à l'espace, le regard du décorateur de cinéma.

Grégory Bled

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2053>

DOI : 10.4000/entrelacs.2053

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Grégory Bled, « De l'image à l'espace, le regard du décorateur de cinéma. », *Entrelacs* [En ligne], 13 | 2017, mis en ligne le 18 mai 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2053> ; DOI : 10.4000/entrelacs.2053

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

De l'image à l'espace, le regard du décorateur de cinéma.

Grégory Bled

« Tout Espace plastique croise des pas et rappelle
(ou parfois provoque) un danser, une suite
d'enjambées ; c'est un éloge de la distance, un
commentaire des intervalles qui épouse le
mouvant »¹

- 1 Le processus de création de l'espace plastique passe, transite par une image, un dessin, un croquis, un plan. Ces images appelées à devenir espaces sont des structures signifiantes, elles peuvent nous fournir un grand nombre d'informations, nous provoquer un grand nombre de sensations. Elles nous parlent « suivant leurs principes propres »². Au cinéma, cette *image source* devenue espace redeviendra à nouveau image, *image écran*. Nous sommes face à une ontogénèse à double sens.
- 2 Cette image documentation, cette image source d'information, cette iconographie, ces strates d'images qui nourrissent notre mémoire eidétique sont une matière première à notre réflexion sur l'espace plastique du décor. Chaque projet doit s'accompagner de ces images même si elles alimentent le hors cadre, même si ces images ne sont et seront dans la majorité des cas que des fondations, des parties immergées de l'espace. Ces schèmes sont de véritables ossatures de notre futur espace. Schèmes de compositions, de surfaces, de matière, de patines du lustre de la main³ et de couleur. Michel Vandestien, le décorateur de Leos Carax, me disait avoir convoqué les œuvres de l'artiste peintre Poliakoff pour les couleurs du film *Mauvais sang*. Voilà, convoquer en somme des traces de vie. Structures et traces forment l'espace. Penser le verbe, « former » au sens du grec ancien « plastikos », qui est relatif au modelage. L'espace se fait alors plastique.
- 3 Fellini qui était un fin dessinateur et caricaturiste réalisait au début de chaque film de nombreux dessins, « Je crois que c'est une façon de prendre des notes, de fixer des idées : il en est qui tracent rapidement des mots qui enregistrent une sensation ; moi, je dessine »⁴. Ces petites notes, véritable film avant le film « vont aboutir entre les mains de

mes collaborateurs ; le décorateur, l'auteur des costumes, le maquilleur s'en servent comme d'un modèle pour la mise en route de leur propre travail »⁵.

- 4 Le décorateur de Fellini aura donc pour mission d'analyser l'image, de la décrypter, d'en comprendre l'espace qu'elle emprisonne. Cette analyse lui permettra de créer un volume, une boîte à jouer, tout en respectant l'idée de Fellini.
- 5 L'image possède un grand nombre d'éléments qui nous renseignent sur cet espace. L'un de ces premiers éléments reste la présence d'un humain. Il faut noter que l'homme « échelle » fait son apparition dans l'optique médiévale avec Alhazen, comme une pige, un étalon important pour estimer les grandeurs et les distances. En présence de l'homme, il sera alors aisé d'estimer la hauteur, première dimension, la largeur, deuxième dimension, mais plus difficile d'estimer la profondeur « dimension de l'avancée virtuelle du corps entier »⁶.
- 6 Il est donc difficile d'estimer l'espace s'il nous est inconnu. En général, des espaces de paysages naturels sont difficiles à appréhender, à mettre en perspective puis en plan. C'est pour cela que le décorateur Jacques Saulnier a rajouté une maquette d'église dans le décor de bord de mer de *Smoking / No smoking*⁷ d'Alain Resnais, car l'échelle de l'église fournit une échelle humaine qui, elle, donnera une échelle à son paysage.

Illustration n° : Photographie de plateau, Jacques Saulnier devant son décor pour le film *Smoking no smoking*, il faut remarquer la petite église.

© PHOTOGRAPHIE DE BERNARD CHEVOJON.

- 7 Pour comprendre l'espace et son échelle de représentation, il existe les « règles de Léonard », ces règles simples qui nous permettent de signifier à l'œil la profondeur. « Les objets proches paraissent plus grands, leur texture apparente est plus grosse, leurs contours plus nets, leurs couleurs plus saturées »⁸.
- 8 A travers ces règles, on devine la notion de perspective atmosphérique, perspective d'évanouissement, et l'on peut penser à la remarque du psychologue Gibson

en 1950, sur le gradient de texture, le rôle essentiel des surfaces, et surtout de leur texture visuelle, dans la perception de l'espace tridimensionnel⁹.

- 9 « La surface contient une information de tridimensionnalité particulièrement riche. Gibson y a vu une des principales sources d'information sur la perception de l'espace en profondeur. Il a donc analysé la structure des surfaces en tant que *stimuli* »¹⁰.
- 10 Pour l'architecte décorateur, cette notion de gradient de texture est importante. Elle est utilisée pour la lecture de la maquette en deux dimensions puis elle est utilisée pour recréer un espace, le plus généralement une anamorphose d'espace. Il s'agit d'abord d'un décryptage pour estimer la profondeur, profondeur qu'il faudra adapter à la taille du studio et du plateau sur lequel le décor sera implanté. Puis, en fonction de la surface utile, il faudra mettre en œuvre les gradients de texture pour recréer la profondeur. Le gradient de texture peut donc être une information sur l'espace, mais également un élément de la conception de l'illusion anamorphique.
- 11 La profondeur plus que le hors-champ intéresse le décorateur, dans la mesure où ce hors-champ peut par un simple mouvement de caméra devenir une chose cadrée et poser à nouveau le problème de sa profondeur.
- 12 Suite à l'analyse de l'image source, une mise en scène, une scénographie se constituent. Ce dernier terme est un emprunt à l'architecte romain Vitruve, qu'il opposait à « iconographie », le tracé à la règle et au compas du plan d'un édifice, et à « orthographie », c'est-à-dire, l'élévation. Cette scénographie, cette écriture de la scène pourrait se traduire par « la scène vue de... » On peut alors se poser cette question : la scène, de quel point de vue, et vue comment ?
 - a. Où : il y a un endroit dans cet agencement où le regard ou l'œil donnera sens à ce dispositif de la profondeur. Alors l'histoire intégrera sa géographie, le paysage et l'architecture prendront corps, à la fois comme « sens » en tant que direction et orientation, présence de sujet en déplacement, trajectoire, et comme « sens » du récit, fil conducteur pour la compréhension narrative de la scène fictive.
 - b. Comment : imaginons que le géant Argos de la mythologie grecque, se crève les quarante-vingt-dix-neuf yeux répartis sur sa tête et son corps. Yeux lui permettant d'avoir un regard panoptique sur l'espace environnant. Argos se retrouve alors avec un seul œil, le centième, un œil de chercheur de champs avec lequel il compose sa profondeur, joue avec les intervalles dessinant ainsi l'espace scénique.
- 13 Cet endroit-source a cette particularité d'être à l'origine l'œil de l'artiste. L'artiste devenu prince, son œil est le biais par lequel il lui faut regarder son œuvre. Le trou percé dans la *tavoletta* de Filippo Brunelleschi en est un acte de pouvoir, d'autorité. L'artiste impose sa vision, la perspective linéaire s'est construite en fonction de cet œil et de sa projection. L'œil de l'artiste est devenu l'œil du prince. « Placé en position de démiurge (il est le double métaphorique du décorateur concepteur de scènes), le prince est à l'endroit d'où toutes choses se donnent à voir dans leur perfection naturelle »¹¹.
- 14 L'espace de la scène du théâtre de la Renaissance italienne, comme l'espace du tableau, impose sa vision. Toute la construction spatiale de cette scène se fera autour de la place du prince et de son œil.

Illustration : Photogramme du film de Pier Paolo PASOLINI, *Le Décaméron*.

- 15 Pasolini, dans la peau de Giotto, invité à Naples pour réaliser une fresque se perd sur la place du marché au milieu des vendeurs de melons d'eau. Par ce geste des mains, il isole, coupe, cadre une scène, une « gueule », s'arrête sur le visage d'un notable achetant du raisin, il dissocie du mouvement général, autour de cette place du marché, des enfants jouant sur le toit d'une cabane. Il les enferme, les emprisonne dans son cadre. Pouvons-nous attribuer ce geste à Giotto ? En tout cas, il est évident que ce geste du peintre qui utilise la vision mono focale, qui vise, qui fait de son œil le sommet de cette pyramide extrudée par le contour du cadre, de la fenêtre, est à la source de la scène peinte, de la scène de théâtre et de la future scène de l'espace du décor cinématographique.
- 16 Ce faisant, Pasolini-Giotto, relie la peinture au cinéma. Cette liaison transitera par la scène du théâtre de la Renaissance italienne qui, par son esthétique de l'illusion, par l'application du trompe l'œil, par sa volonté de vraisemblance et grâce à la méthode et aux talents des feinteurs, des peintres, ordonne sur la scène, une imitation la plus proche possible de l'univers réel. Cette scène, à travers son cadre, et vue de la place du prince, est bien la plus comparable à celle de l'espace du décor cinématographique.
- 17 Cet espace nous révélera de nouveaux princes, un nouvel œil-outil, celui de la caméra au service de l'œil du réalisateur. Les nouveaux princes s'appelleront Pier Paolo Pasolini, Leos Carax, Alain Resnais...
- 18 Ainsi, l'artiste regarde, et, en véritable metteur en scène, organise sa vision. Il délimite, cadre le champ de son histoire, qu'il doit soumettre aux spectateurs. Il crée un lieu, un *locus* - le *locus* en archéologie est une scène délimitée contenant des traces d'occupation humaine. Cette notion de lieu est peut-être ce qui intéresse le décorateur. Celui-ci, dans la mise en forme de son lieu, utilisera les règles de la perspective, à la fois dans le décryptage du tableau, et dans la construction même de sa scène.
- 19 Pour l'architecte et mathématicien Antonio Manetti, la perspective est cette science :
 Qui rend avec proportion et rationalité les diminutions et les accroissements de tout ce qui, de près ou de loin- maisons, plaines, montagnes, pays de toutes sortes- apparaît aux yeux humains : ainsi, toute figure, toute chose semble de taille qui convient à telle ou telle distance¹².
- 20 Il faut reconnaître que cette façon de représenter l'espace dans la profondeur reste la plus proche, dans la création qu'elle opère de l'illusion, de celle restituée par la caméra, par l'œil caméra. Notre vision et l'application des règles de la perspective sont le résultat d'un

processus physique qui peut se reproduire. La chambre noire en est une reproduction technique, elle restitue des « simulacres se peignant sur le papier »¹³.

- 21 René Descartes, dans son livre *La Dioptrique*, nous explique que l'œil d'un homme fraîchement mort¹⁴ ou celui d'un bœuf peut reproduire en perspective les objets dressés devant cet œil physiologique.
- 22 Pour Roland Barthes, la *caméra obscura*, parfois utilisée comme dispositif de reproduction par ces artistes, est à l'origine d'arts de la scène. « La camera obscura, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la photographie et le diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène »¹⁵.
- 23 Cette *topoiétique*, cette scénographie du tableau qui doit nous amener à transformer le plat en plans¹⁶, se fera par le cadre, par la fenêtre, la fenêtre albertienne. La perspective s'appuyant entre autre sur le pavement, le carrelage, véritable support narratif, est une des clefs nous donnant accès à la mise en scène.
- 24 La perspective nous happe, nous attrape avec violence et nous plonge dans une aspiration vertigineuse ; nous glissons le long des parois de cette pyramide virtuelle ayant pour sommet le point de fuite et au passage, nous captons les acteurs du premier plan jusqu'aux figurants du lointain, et nous sommes les spectateurs du « *theatron* », de l'amphithéâtre ouvert sur l'histoire.
- 25 Il y a donc, en l'instant du regard à travers le cadre, un renversement du cône optique. Celui-ci a pour sommet l'œil, et sa base en est le champ de vision. Ce champ de vision est, dans la plupart des cas, supérieur au cadre du tableau, de la scène, ou de l'écran de cinéma. Il faut, pour que ce champ de vision soit inférieur ou égal à la surface encadrée, se rapprocher énormément de la surface contenue dans le cadre. Ce gros plan aura pour effet de nous déconnecter de la scène, il risque de nous plonger dans une zone de flou qui annulera le sens même de l'histoire. Donc généralement, la base de ce cône optique est supérieure au cadre. Une partie de ce cône, sa périphérie, se heurtera au mur sur lequel sont accrochées les images encadrées, il se fracassera contre le cadre de scène. L'autre subira cette extrusion et un changement perspectif.
- 26 Notre regard, cette projection de l'œil sur le plat contenu par le cadre ira chercher le point de fuite proposé par l'artiste, il y aura en quelque sorte une prise de relais, le passage du témoin. Le cône extrudé se transformera en pyramide dont la base sera le plat du tableau, de l'écran, ou du quatrième mur contenu dans le cadre de scène du théâtre et le sommet se trouve sur le point de fuite.
- 27 Dans les deux cas, l'œil – ou sa projection – en est le sommet, : celui du cône optique extrudé, celui de la pyramide projective.
- 28 Cette vision traversante¹⁷ du diorama dont parle Erwin Panofsky, est selon Michel Guérin « une configuration dynamique, façon de dire qui emporte pour les associer scéniquement espace, mouvement, image »¹⁸.
- 29 Lors de cette traversée du dispositif de notre espace, « clos illimité » de la scène théâtrale et du plateau de cinéma, nous survolerons structures et vides structures, un vide signifiant¹⁹.
- 30 Pour Eisenstein parlant du décor : « qu'il s'agisse de la composition des ensembles, de l'harmonie des masses juxtaposées, de l'ordonnance mélodique des formes ou du martèlement rythmique des détails, on se trouve en présence d'une "danse" »²⁰.

- 31 L'espace est bien plus que le contenant de la scène dansée, il est aussi un cavalier, un partenaire qui invite l'acteur à une chorégraphie, un ballet, un pas de deux, l'un interagissant sur l'autre, le forçant, le contraignant, l'accompagnant.
- 32 L'espace scénographique est un lieu fait d'articulations, de césures, où le vide est partie intégrante, notamment quand la scénographie suppose un dispositif perspectif, succession d'espaces traités à différentes échelles, fausses perspectives, perspectives forcées. Le vide-structure est une béquille au visible, et c'est bien la présence des deux éléments qui fait le tout. Il est impensable d'ignorer les deux, de séparer le visible de l'invisible :
- C'est précisément parce que l'Être et le Néant, le oui et le non, ne peuvent être mélangés comme deux ingrédients que, quand nous voyons l'être, le néant est aussitôt là, et non pas en marge, comme la zone de non-vision autour de notre champ de vision, mais sur toute l'étendue de ce que nous voyons, comme ce qui l'installe et le dispose devant nous en spectacle²¹ (Maurice Merleau-Ponty).
- 33 Chaque espace cadré doit faire l'objet d'une conception en creux, du près au lointain, entre la surface et le fond. La soustraction de l'invisible donc du vide constructif défait le lieu du décor, ce serait un retour à l'état antérieur de la structure, c'est-à-dire à l'objet non-support de l'histoire du lieu. La modélisation d'un paysage urbain ou champêtre ou de tout autre genre, dans un espace réduit comme une scène de théâtre ou un studio de cinéma, ne passe pas par une compression de ce paysage. Souvenons-nous : les compressions de César créent un élément qui n'a plus rien à voir avec la chose comprimée.
- 34 Il serait donc impossible de comprimer, de froisser ce paysage tout en conservant son identité. La solution mise en œuvre est bien l'utilisation de l'intervalle, de la perspective forcée, et la création de différents plans s'étalant dans la profondeur. Du théâtre de Sabbattini à la peinture de Gérard de Laresse, aux cinémas de Georges Méliès, de Jacques Tati, d'Alain Resnais, au décor des *Amants du pont neuf* de Leos Carax, l'espace s'est souvent, avec raison, traduit de la sorte : succession de plans, d'intervalles, de vides. Le vide est nécessaire à cette construction symbolique de l'espace. Ce vide est chargé de temps, de distance, d'air et de son. Mais il est surtout chargé d'imagination. Le vide est un réceptacle à une imagination constructrice, c'est un terreau d'imaginaire. Cette imagination est ce qui permet la prolongation de la chose construite, elle est ce qui permet de poursuivre dans le temps et l'espace ce chemin alors que celui-ci, un temps, échappe au regard... Elle est la canne de l'aveugle ! L'imagination est ce qui, au moment de ce troncage narratif, prolonge l'histoire. La partie vue du chemin est pour ainsi dire synecdoque du chemin, elle donne sens à la fois au tout du chemin et à l'invisible du chemin.
- 35 Le décorateur aura donc affaire à un espace clos qui, heureusement par jeux et astuces, se fera illimité. Pour Jacques Saulnier, décorateur d'Alain Resnais, c'est bien cet espace clos qui déterminera sa façon de faire. Il mettra son savoir-faire, sa technicité au service de l'espace, pour l'étirer, l'allonger vers des lointains nous rapprochant de cette ligne d'horizon, ce bout du monde.
- 36 Le « tout-espace », traité en une composition harmonieuse doit révéler la non homogénéité de l'espace. Tous les corps plongés dans cet espace n'ont pas la même structure, même pour deux corps identiques placés l'un au près et l'autre au lointain. Une zone à la fois physique de l'épaisseur de l'air et à la fois poétique, liée à la description de lieux remarquables, presque magiques, viendra s'intercaler entre ces deux corps

« combinaison, donc du récit merveilleux et de la technique des lointains bleutés, qui repose sur l'attribution de l'autonomie à la lumière. Conception, en somme, de la matérialité du vide »²².

- 37 Matérialité du vide qui, évidemment, intéresse le décorateur dans sa volonté de recréer l'espace. Vous êtes sous l'emprise d'un fantôme ou plutôt vous ressentez sa présence, son déplacement.
- 38 Cette « fantasmata n'est pas seulement aquatique, elle est encore atmosphérique, aérienne ».²³ Votre corps en mouvement, cette présence de la *fantasmata* qui vous accompagne, crée l'espace, « l'air devient la pâte même, le matériau élémentaire qui donne consistance au geste chorégraphique, dès lors que c'est à l'intérieur de ce lieu que le corps se meut »²⁴.
- 39 Diderot, dans son *additif à la Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*²⁵, nous révèle le phénomène de mademoiselle Mélanie de Salignac, privée de la vue presque en naissant : « elle jugeait, à l'impression de l'air, de l'état de l'atmosphère, si le temps était nébuleux ou serein ».
- 40 L'air laissait une empreinte, des traces sur le visage de Mélanie ; la peau du visage frôlée par l'air se fait alors vision. Le scénographe, face à ces remous, cette épaisseur de l'air, cette matérialité du vide, en accord avec le chef opérateur, pourra proposer l'utilisation d'artifices, jeux de lumières de matières, de voiles, qui auront cette particularité de donner de la structure à l'air. Cette épaisseur d'air aura pour effet cette dilution de la forme et de la matière. Forme et matière se nourriront de la couleur de l'air, celui-ci agira comme un filtre.

Une topoiétique du tableau de Jan Van Eyck « La Vierge du chancelier Rolin », du tableau à l'espace scénique.²⁶

- 41 J'ai choisi, pour illustrer cette première partie, un tableau du XV^e siècle, proposé par un de ces *vidéastes* de la Renaissance. Il fallait entreprendre un voyage dans l'image, faire lieu. Mon choix s'est arrêté sur un petit panneau de bois de 66 cm x 62 cm peint par Jan Van Eyck, vers 1435, pour Nicolas Rolin et qui a pour titre : *La Vierge du chancelier Rolin*²⁷.

Illustration : Le Chancelier Rolin en prière devant la Vierge, dit la Vierge du chancelier Rolin

© 2009 MUSÉE DU LOUVRE/ ERICH LESSING.

- 42 Le tableau de Jan van Eyck possède une valeur iconographique, il est source de renseignements sur le détail architectural, vestimentaire, le mobilier, la chromatique, la géographie, il nous renseigne sur la flore, la faune, et j'en oublie.
- 43 « Les arts figuratifs constituent des sources tout aussi objectives pour l'historien que les écrits et que leurs gloses »²⁸. En oubliant le sens même du tableau, en nous plaçant comme techniciens, ce qui pourrait déplaire à Pierre Francastel²⁹ qui plaide pour une fin de l'âge des « connaisseurs », donc en simples techniciens, nous devons simplement retrouver le tracé perspectif originel, faire fi de toute « géométrie secrète »³⁰ qui exalte les sémiologues et les interprètes des œuvres, lesquels y voient parfois des signes, des tracés secrets, des rapports mathématiques.
- 44 Techniciens confrontés à une « image travail », nous considérons les contours des formes, ses aplats de couleur, et étudions, comme nous le conseille Alberti, la circonscription des choses.
- 45 Il fallait donc mettre en mesure(s) la scène du tableau. Le damier du sol, support à l'histoire, est de toute évidence notre grille de repaire spatial. Pour mettre en espace cette saynète de dévotion, pour « scénographier » ce tableau, il fallait donc donner une mesure à cette « unité-carreau ».
- 46 Plusieurs pistes sont possibles. La première consiste, comme nous le préconise Léon Battista Alberti, à s'appuyer sur la présence humaine et plus précisément sur la présence de Rolin. Donc, en se servant de l'homme comme référence, on pouvait trouver un multiple de l'unité-carreau en la personne de Rolin, encore fallait-il connaître la taille de l'homme au XV^e siècle. Selon Alberti, la longueur la plus commune du corps d'un homme est de trois bras³¹. Ces trois bras correspondent à la hauteur du Christ. La tradition lui accorde une taille d'environ 1,78 m. La taille du chancelier Rolin étant peu fiable, il

existait une deuxième solution en la présence du coffre ciselé sur lequel est assise la Madone. Je me suis alors rapproché de la conservatrice en chef du département Moyen Âge/ Renaissance du Musée des Arts Décoratifs de Paris. Après nos différents échanges, j'ai décidé de me baser sur une hauteur de coffre de 53 cm, j'ai alors commencé mes tracés, le tableau s'est recouvert d'un réseau de lignes droites ; une construction dynamique venait recouvrir ce tableau dans le seul but de retrouver le premier point posé sur la toile par Jan van Eyck. .

- 47 L'archéologue décorateur, après avoir à la suite de ses fouilles, restauré le point central, les différents points de fuite, la ligne de terre et l'échelle de représentation, après avoir déterminé les différents volumes, doit implanter ce nouvel espace dans le lieu clos du plateau de cinéma. Les dimensions de cet espace studio l'obligeront à un rythme d'intervalles, à un éclatement de la forme et à une fragmentation : l'espace du décor se dessine enfin.
- 48 Nous assistons à une métamorphose du tableau qui se fait boîte d'espace, boîte à son, le temps devient acteur, le jeu de la Vierge et du Chancelier Rolin peut y commencer.

Illustration : Espace fragmenté de la scène extraite de *La Vierge du chancelier Rolin*. Espace intérieur de la loggia.

Représentation 3D : G. Bled

Illustration : Espace fragmenté de la scène extraite de *La Vierge du chancelier Rolin*. Espace intérieur de la loggia mettent en évidence l'accélération de la perspective entre les colonnes du jardin et de la cour.

Représentation 3D : G. Bled

- 49 Le tableau est devenu décor, lieu du jeu des acteurs, interdit au spectateur.
- 50 Diderot, dans ses pensées détachées sur la peinture, nous parle du peintre Lairese³². Celui-ci prétend « qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène du tableau ». Diderot, qui n'en croit rien, poursuit ainsi : « Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre »³³. Cet acteur remettrait en cause le quatrième mur. L'admoniteur d'Alberti nous montrait l'endroit où il fallait regarder, mais ce n'était pas une invitation à entrer dans le tableau, nous restions sujet externe, passif. Diderot, prenant l'exemple du tableau *La chaste Suzanne*³⁴ peint par La Grenée, affirme que nous ne sommes même pas les témoins de la scène ; le témoin a déjà un rôle actif, il peut intervenir.
- 51 Suzanne, pour échapper aux deux vieillards, pour leur cacher sa nudité se tourne dans la direction du spectateur, témoignage flagrant de son absence : la chaste Suzanne ne dévoilerait pas ainsi sa nudité. Nous ne sommes pas là pour l'acteur.
- 52 Les artistes ont, grâce à cette perspective, tout fait pour que leur art soit art de la *mimésis*, le tableau devenait monde, un monde ouvert proposant une entrée au spectateur. Le pavement comme le tapis de sol d'un autre tableau de Jan Van Eyck *La Madone du chanoine van der Paele*³⁵, sont des artifices qui semblent se dérouler sous nos pieds, ils sont une invitation. Mais tout comme les chaussures déposées à l'entrée des maisons nippones, il faut y laisser notre chair. L'esprit, et notre imagination y voyagent, nous pouvons ressentir l'air, le souffle du vent des tableaux de Léonard de Vinci, mais jamais nous n'aurons nos cheveux mis en bataille par ce courant d'air.
- 53 Puisque la technique nous le permet, entrons dans le tableau de Jan van Eyck, devenu espace scénique, déambulons sur le plateau, dans le studio. Allons prendre réellement possession de cette profondeur.
- 54 Selon Merleau-Ponty :
- La profondeur est en réalité une juxtaposition de points comparables à la largeur. Simplement, je suis mal placé pour la voir. Je la verrais si j'étais à la place d'un

spectateur latéral, qui peut embrasser du regard la série des objets disposés devant moi, tandis que pour moi ils se cachent l'un l'autre.

- 55 Suivons les conseils de Merleau-Ponty, pour une compréhension de la profondeur. Choisissons un regard latéral³⁶ pour embrasser l'ensemble de cette boîte d'espace.
- 56 Cette position nous renseigne sur la profondeur, elle nous raconte une histoire sur la plastique du décor, comme un making off, un accès au backstage, zone interdite à juste titre aux spectateurs. Ce point « panoptique technique » nous donne un contrôle sur l'ensemble du dispositif, sur la structure de l'agencement, mais ce n'est pas ce point que je nomme « panoptique du sens » car cette position n'a aucun sens lié à l'histoire, elle ne me raconte pas l'histoire de *La Vierge et du chancelier Rolin* telle que le voulait son réalisateur.

Illustration : Espace fragmenté de la boîte d'espace de la scène extraite de *La Vierge du chancelier Rolin*.

NOTES

1. GUÉRIN Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles : Éditions La part de l'œil, 2008, p. 11.
2. FRANCASTEL Pierre, *L'image la vision et l'imagination : l'objet filmique et l'objet plastique*, Paris : Éd Denoël Gonthier, 1983, p. 22. « En montrant une chose on fournit des informations aussi bien abstraites que sensibles d'une précision au moins égale, mais sur d'autres plans, aux informations du discours. La mise en combinaison artificielle d'éléments matériels servant de support à des perceptions visuelles ou sonores n'est pas moins signifiante que l'ordre combinatoire des mots ».
3. JUNICHIRÔ TanizaKi, *Eloge de l'ombre*, Traduit du japonais par René Sieffert, Lagrasse : Éditions Verdier, 2011, p. 33. « Les chinois ont un mot pour cela, « le lustre de la main » ; les japonais disent « l'usure » : le contact des mains au cours d'un long usage, leur frottement, toujours appliqué aux mêmes endroits, produit avec le temps une imprégnation grasse ; en d'autres termes, ce lustre est donc bien la crasse des mains »

4. PERNOT Hervé, *L'atelier Fellini, une expression du doute*, Paris : Éditions l'Harmattan, 2003, p. 101.
5. *Ibid.*
6. AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris : Nouvelles Éditions Séguié, 1995, p. 139.
7. RESNAIS Alain, *Smoking / No Smoking*, 298 mm, Productions: Camera One, France 2 Cinéma, Alia Films, 1993.
8. AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris : Nouvelles Éditions Séguié, 1995, p. 139.
9. DELORME André, FLÜCKIGER Michelangelo, *Perception et réalité, une introduction à la psychologie des perceptions*, Bruxelles (Belgique) : Éditions groupe De Boeck, 2003, pp. 280-281, p. 28. « La texture visible d'une surface représente le corrélat visuel de la texture tactile. Elle se définit optiquement comme un ensemble de microvariations de luminance et de couleur. Lorsqu'une surface est vue dans le plan frontal, ses éléments de texture sont généralement égaux et répartis de façon très régulière dans leur projection rétinienne. Cependant l'observation d'une surface frontale ne représente qu'un cas particulier. Le sol nous apparaît le plus souvent en perspective et il va de même des murs et des plafonds des habitations. La projection optique d'une surface vue en perspective prend la forme de ce que Gibson appelle un « gradient de texture ». S'il s'agit de la projection de la surface du sol, les éléments de texture y diminuent de grosseur tout en augmentant en densité de bas en haut ».
10. DELORME André, *Psychologie de la perception*, Montréal : Vige, By Éditions Etudes Vivantes, 1982, p. 132.
11. MARCIAK Dorothée, *La place du prince, Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Paris : Éditions Champion, 2005, p. 194.
12. MANETTI Antonio, *La démonstration de la perspective*, In, HAMOU Philippe, *La vision perspective (1435-1740)*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 57.
13. CHONÉ Paulette, *Le P. Levrechon et l'image cinétique* « représenter en une chambre close tout ce qui se passe dehors », in, WUNENBURGER Jean-Jacques, (Sous la direction), *La renaissance ou l'invention d'un espace*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, collection figures libres, 2000, p. 261.
14. HAVELANGE Carl, *De l'œil et du monde, une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1998, p. 331. Carl Havelange nous cite des passages du livre *Dioptrique* de René Descartes : Descartes, dans la *Dioptrique*, première illustration du discours de la méthode, écrite d'ailleurs avant le Discours lui-même, reprend bien entendu à son compte le modèle de l'image rétinienne et sans rien y apporter de neuf qui soit vraiment fondamental. A propos des « images qui se forment sur le fond de l'œil », Descartes évoque ceux-là qui s'en sont « désia tres-ingenieusement expliqué, par la comparaison de celles qui paroissent dans une chambre, lors que l'ayant toute fermée, réservé un seul trou, & ayant mis au devant de ce trou un verre en forme de lentille, on estend derriere, à certaine distance, un linge blanc, sur qui la lumiere, qui vient des objets du dehors, forme ces images. Car ils disent que cette chambre représente l'œil ; ce trou, la prunelle ; ce verre, l'humeur cristalline, ou plustost toutes celles des parties de l'œil qui causent quelque refraction ; & ce linge, la peau intérieure, qui est composée des extremités du nerf optique » (page 35) Mieux encore, en s'aidant de l'œil d'un « homme fraîchement mort », ou, « au default, celui d'un bœuf », on pourra, après une adéquate préparation anatomique, faire apparaître « non peust-estre sans admiration, & plaisir, une peinture, qui représentera fort naïvement en perspective tous les objets » (page 37) .
15. BARTHES Roland, *La Chambre claire*, in, *Œuvres complètes*, Tome V, textes 1977-1980, Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 813. « La camera obscura, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la photographie et le diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène. »
16. GUÉRIN Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles : Éditions La part de l'œil, 2008, p. 94.
17. PANOFISKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, préface de Marisa Dalai Emiliani, Paris : Les éditions de minuit, 1975, p. 37. « Item perspectiva est mot latin signifiant vision traversante »

18. GUÉRIN Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles : Éditions La part de l'œil, 2008, p. 12.
19. Henry Maldiney, extrait de l'émission de France culture bon plaisir du 18 mai 1998, in, France culture. Hors champ, invité François Cheng, octobre 2012. « il faut que ce vide soit actif pour qu'il soit signifiant »
20. BARSACQ Léon, *Le Décor de Film*, Préface de René Clair, Paris : Éditions Seghers, 1970, p. 185. Léon Barsacq cite S. M. Eisenstein in « UNE MUSIQUE PETRIFIEE » : « Mon expérience d'architecte, puis de décorateur de théâtre fut assez brève, mais dura suffisamment pour que le trait fondamental du processus de la création des volumes dans l'espace, me fût révélé. Ce n'est pas sans raison que l'on appelle l'architecture : « la musique pétrifiée ». Qu'il s'agisse de la composition des ensembles, de l'harmonie des masses juxtaposées, de l'ordonnance mélodique des formes ou du martèlement rythmique des détails, on se trouve en présence d'une « danse ». C'est la même « danse » qui est à l'origine des créations musicales ou picturales, c'est encore elle qui préside au « montage » cinématographique. Les volumes et les vides, les césures, ménagés entre eux, les taches de lumière et les trous d'ombre, les accumulations de masses, et les détails se répandent en trilles, précèdent, sous forme d'ébauche sur le papier, de taches, de lignes, d'intersections, cette envolée de visions dans l'espace qui est destinée à être réalisée, en matériaux durables ou éphémères. » *Œuvres choisies*, Edition en russe, Moscou, 1966.
21. MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris : Éditions Gallimard, 1964, p. 93.
22. FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu*, Paris : Éditions Gallimard, 1967, p. 231.
23. PRÉVOST Bertrand, Préface de Georges Didi-Huberman, *La peinture en actes, Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles : Éditions Actes Sud, 2007, p. 45.
24. *Ibid.*, p. 46.
25. <http://psychanalyse.com/pdf/DIDEROT%20BIBLIO%20LETTRE%20SUR%20LES%20AVEUGLES%2032%20PAGES.pdf> Addition à la lettre précédente, p. 29.
26. BLED Grégory, *Le vide structure. Enquête sur la structure plastique du décor de cinéma à travers ses racines et sa poétique*. Thèse soutenue le 2 juillet 2015 Université de Toulouse, p. 233.
27. EYCK Jan van, *La Vierge du chancelier Rolin*, 1435, Musée du Louvre, Paris (France).
28. FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu*, Paris : Éditions Gallimard, 1967, p. 28.
29. *Ibid.*, p. 29. « Il se trouve, assurément, quelques rares spectateurs, des peintres surtout, pour voir dans la peinture autre chose. Certains poussent la déformation jusqu'à négliger le sens et à considérer un tableau comme un système de contours ou de plages colorées générateur de sensations d'un ordre particulier. Mais ce ne sont que des techniciens. Lorsqu'on va choisir au magasin un objet quelconque, on sait bien que, si l'on se trouve avec un spécialiste, il vous découvrira aussitôt un nombre infini de menus détails qui, en dernière analyse, vous gâtent ordinairement le plaisir. N'allez jamais choisir un meuble avec un expert, ni un tissu, ni surtout une robe. La peinture n'est pas faite pour les peintres, mais pour le public. Fini l'âge des "connaisseurs" ».
30. ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris : Éditions Denoël, 2000, p. 38. « L'esprit de géométrie règne plus souvent chez l'interprète que chez l'artiste. »
31. ALBERTI Léon Battista, *De la Peinture, De Pictura* (1435) Traduction Jean Louis Schefer, préface Jean Louis Schefer, introduction Sylvie Deswarte-Rosa, Collection « La Littérature Artistique », Paris : Éditions Macula Dédale, 1992, L1, \$119, p. 113-115 : je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. Je divise la hauteur de cet homme en trois parties et ces parties sont pour moi proportionnelles à cette mesure qu'on nomme vulgairement bras. Car, comme on le voit par la symétrie (rapport harmonieux de parties, voir note page 107, *De la Peinture, De Pictura*) des membres de l'homme, la longueur la plus commune du corps d'un homme est de trois bras.
32. Gérard de Lairese, par sa façon de procéder dans la construction spatiale de son tableau, qu'il considérait proche de l'agencement d'espace théâtral, pouvait penser à inviter le spectateur à entrer dans sa peinture. Mais même sur une scène, le spectateur n'est pas le bienvenu in HÉNIN

Émmanuelle, « La scène encadrée : une scène tableau », in HAQUETTE Jean-Louis, HÉNIN Émmanuelle, *Etudes réunies*, et travaux du groupe CLAM de l'Université de Jussieu Paris 7. La scène comme tableau, Poitiers : La licorne, UFR de Langues et Littératures, 2004, p. 27 : « Gérard de Lairese, qui conçoit la perspective des plans du tableau comme une addition d'écrans successifs, placés à différentes distances du spectateur- comme au théâtre. »

33. DIDEROT, *Œuvres Esthétiques, notes et introduction* de Paul Vernière, Paris : Éditions Garnier Frères, 1959, p. 792.

34. LAGRENÉE dit L'AÎNÉ, Louis-Jean-François, *La chaste Suzanne* (version de 1749).

35. EYCK Jan van, *Madone du chanoine van der Paele*, 1436, Musée Groeninge, Bruges, (Belgique).

36. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Éditions Gallimard, 1945, pp. 295-296.

RÉSUMÉS

Le plasticien décorateur de cinéma, dans son processus de création de l'espace, voyage en des aller-retour entre le plat de l'image iconographique, écranique, et les différents plans disposés dans le creux de l'espace scénique. Ce dispositif est régi par une perspective particulière que l'on pourrait désigner comme perspective du spectacle.

Cet article questionne les obsessions du décorateur de cinéma dans sa volonté de matérialiser un espace, un réceptacle à jeux. Dans un deuxième temps, il voudrait révéler comment à partir d'une image de travail, le décorateur peut extraire l'espace qu'elle contient. Cette boîte d'espace devra ensuite s'adapter, se mouler à la structure du studio de cinéma, un espace de tous les possibles.

Plastician, Film decormaker, when he creating space, goes and comes between the dish of the iconographic and screen image, and the different planes arranged in the hollow of the stage space. This device is governed by a particular perspective that could be reffered as the perspective of the show.

This article questions the obsessions of the filmmaker in his desire to materialize a space, a receptacle with games. In a second step, it would reveal how the film decormaker can extract the space from a working image. This box of space will then have to adapt, mold itself to the structure of the studio of cinema, a space of all possibilities.

INDEX

Mots-clés : Décorateur, décor, boîte d'espace, image, scène, espace, perspective

Schlüsselwörter : Décorateur, décor, boîte d'espace, image, scène, espace, perspective

Palabras claves : Décorateur, décor, boîte d'espace, image, scène, espace, perspective

Keywords : Décorateur, décor, boîte d'espace, image, scène, espace, perspective

AUTEUR

GRÉGORY BLED

Décorateur, Docteur en Cinéma, Professeur associé à l'ESAV, chercheur au LARA-SEPPIA,
Université de Toulouse Jean Jaurès, France