



HAL
open science

L'image atmosphérique au cinéma. Poétique du flou naturel

Rosine O'Kelly

► **To cite this version:**

Rosine O'Kelly. L'image atmosphérique au cinéma. Poétique du flou naturel. Rodolphe Olcèse; Vincent Deville. L'Art tout contre la machine, Hermann Editions, 2021, 9791037010001. hal-03287837

HAL Id: hal-03287837

<https://hal.science/hal-03287837>

Submitted on 7 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'image atmosphérique au cinéma

Poétique du flou naturel

Par Rosine Bénard O'Kelly

«Travailler poétiquement le langage de l'image c'est faire sourdre, entre elle et nous, une dimension sensible, voire non visible, qui nous restitue au monde¹. »

Patrick Brun, *Poétique(s) du cinéma*

Les quatre éléments naturels (l'eau, l'air, la terre et le feu) ont été des points de départ pour la description et l'analyse du monde dès l'Antiquité. Les philosophes présocratiques, et plus particulièrement Aristote et Empédocle d'Agrigente, ont développé plusieurs théories² selon lesquelles tous les matériaux du monde – y compris les êtres humains – seraient composés d'un ou plusieurs des quatre éléments. Ainsi, Empédocle estime que « la pensée, comme le corps, provient du mélange des quatre éléments et que le degré d'intelligence dépend du degré de perfection de ce mélange³ ». Bien qu'aujourd'hui cette théorie soit obsolète d'un point de vue scientifique, l'importance symbolique des quatre éléments primordiaux se retrouve tout au long de l'histoire des arts et des civilisations.

Au sein du cinéma contemporain, certains films "contemplatifs" nous semblent réactualiser, d'une certaine manière, ces théories. Ces films, qualifiés parfois aussi de "films de la lenteur" (*slow cinéma* en anglais) ou encore "films de l'errance", entretiennent souvent une relation privilégiée avec la nature. Que ce soit chez Andreï Tarkovski, Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Theo Angelopoulos ou encore Lisandro Alonso, de nombreuses scènes échappent à la narration classique cinématographique : du fait d'un rapport singulier notamment à la temporalité (longs plans-séquences, montage fluide) et aux dialogues (quasi absents⁴), la mise en scène aménage des espaces-temps propices à la contemplation et à l'écoute de la nature. Plus encore, une figure stylistique visuelle, que nous nommons « image atmosphérique », nous semble cristalliser plusieurs caractéristiques de ces films, et plus particulièrement le lien intime qui se tisse entre être humain et éléments naturels.

¹ Patrick Brun, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 41.

² Pour une synthèse des différentes théories sur les quatre éléments, voir Alleau René, « Théories des ÉLÉMENTS », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 mai 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theories-des-elements/>

³ Jouanna Jacques, « Présence d'Empédocle dans la Collection Hippocratique », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°20, décembre 1961, p. 454.

⁴ À ce sujet, voir notamment Fiant Antony, « Persistance d'un cinéma primitif à travers le mutisme dans le cinéma contemporain », in Maxime Scheinfeigel (dir.), *Le Cinéma, et après ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 89-99.

Après avoir défini, dans un premier temps, les caractéristiques de cette figure plastique, nous tenterons d'explicitier comment celle-ci interroge la perception humaine et en quoi elle instaure un rapport particulier à la nature.

RENDRE L'AIR VISIBLE

Dans un article consacré au cinéma de Nuri Bilge Ceylan, l'universitaire Marie-Anne Lieb estime que le réalisateur turc élabore des récits qui relèvent souvent « du sensitif, comme si la nature se chargeait de réfléchir, dans les deux sens du terme, les mots et les actes que les êtres renferment⁵ ». Cette place visuelle, sonore, mais aussi symbolique et signifiante accordée à la nature est une caractéristique majeure des films contemplatifs. On remarquera d'ailleurs que les réalisateurs de ce type de films ont souvent recouru à l'utilisation du CinemaScope ou d'autres formats panoramiques qui permettent de laisser plus d'espace autour du personnage et de procurer aux décors naturels un "cadre" éminemment propice au surgissement de leur vitalité expressive. Cette importance de la nature se retrouve également dans la manière même qu'ont ces réalisateurs de mettre en place un certain effet esthétique relevant du flou.

Si le flou est en général synonyme d'un défaut technique que l'on cherche le plus souvent à éviter, afin de proposer une image la plus nette possible, il peut parfois être utilisé à des fins esthétiques. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Souriau définit le flou (cinématographique et photographique) comme « un effet esthétique caractérisé par l'effacement des lignes et contours, et plus généralement par un *estompage des formes* clairement délimitées, en faveur d'une *impression de voilé*⁶ ». Dans la plupart des cas, cet effet est obtenu soit en configurant les paramètres techniques de l'appareil de prise de vue (en jouant notamment sur la profondeur de champ), soit en rajoutant en post-production des effets plus ou moins accentués via des logiciels dédiés.

Or, le flou des films contemplatifs contemporains entretient, lui, un rapport direct avec la nature. Il nous semble, en effet, que la plupart des images floues, issues de ces films, sont composées directement à partir des propriétés intrinsèques des quatre éléments primordiaux. Ce seraient ainsi l'air, la terre, l'eau et le feu qui permettraient aux cinéastes de convoquer un "voile" qui répondrait à la définition du flou évoquée ci-dessus. L'« image atmosphérique » qui en résulte se définirait alors selon un critère principal : la présence au premier plan d'un élément (eau, terre, feu) qui, couplé à l'air, confère un caractère flou et vaporeux au plan (dans sa totalité ou en grande partie) et rend la vision des événements et des personnages imprécise. L'air étant par

⁵ Lieb Marie-Anne, « Le "huitième climat" ou l'ailleurs contemplatif dans le cinéma de Nuri Bilge Ceylan », in *Double jeu*, n° 6, 2009, p. 56.

⁶ Souriau Etienne, art. « Flou », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009, p. 751-752. Nous soulignons.

essence invisible, c'est sa rencontre avec un autre élément qui lui fait prendre vie à l'écran. Ainsi, les associations de l'air avec l'eau, la terre et le feu produisent des substances qui peuvent être mises au service d'un « effacement des lignes et des contours » à l'image :

- l'association de l'air avec l'eau crée la brume et le brouillard ;
- l'air couplé à la terre génère la poussière ;
- de la rencontre de l'air et du feu naît la fumée.

Brouillard, poussière et fumée seraient donc les combinaisons élémentaires sur lesquelles ces cinéastes s'appuient principalement afin de mettre en place le flou des « images atmosphériques ». La brume et le brouillard – nuages à la surface de la terre – sont parmi les formes physiques les plus récurrentes du cinéma contemplatif, notamment chez Tarkovski, Nuri Bilge Ceylan et Angelopoulos. Par exemple, l'épaisse brume qui entoure inexorablement les personnages des films *Paysage dans le brouillard* (1988) et *Le Regard d'Ulysse* (1995) de Theo Angelopoulos tend à rendre les contours des corps vaporeux, elle brouille les frontières et semble rendre possible une contamination réciproque entre l'être humain et son environnement. En annihilant la ligne qui sépare le sujet et le monde, elle estompe la séparation qui existe entre intérieur et extérieur. Cette récurrence du brouillard se retrouve également dans les nombreuses photographies réalisées par le cinéaste Andreï Tarkovski⁷ : les paysages et les corps englobés dans une même matière élémentaire suscitent une ambiguïté visuelle qui fait émerger des paysages semblant à la fois proches et lointains, familiers et étranges.

La poussière, elle, est particulièrement présente dans la filmographie de Kiarostami. Dans *Le Goût de la cerise* (1997), le personnage principal, M. Badii, qui projette de se suicider en s'enterrant vivant est, à plusieurs reprises, entouré par une poussière ocre qui provient des sols terreux iraniens qu'il parcourt en voiture. Ainsi, lorsqu'il s'arrête dans un chantier et qu'il observe de la terre s'écrouler dans un trou, ce sont tour à tour son corps et son ombre qui apparaissent à l'écran de manière floue, du fait de la présence au premier plan de la poussière issue des travaux. Tout en figurant le destin funeste du protagoniste, cette image atmosphérique fait écho au célèbre verset de la Bible, qui relie corps humain et matière élémentaire : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière⁸ » (Genèse 3 :19).

L'utilisation, plus rare, de la fumée et des étincelles issues du feu participe également de la construction du même effet, qui vise à réunir métaphoriquement corps et espace naturel. Ainsi, lorsque des feux de camp improvisés créent respectivement une fumée ténue dans *Au travers des*

⁷ Certaines photographies du cinéaste russe sont présentées dans l'ouvrage suivant : Tarkovski Andreï, *Lumière instantanée*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2004.

⁸ Nous soulignons.

oliviers (1994) de Kiarostami ou des étincelles qui embrasent le premier plan de l'image dans *Katalin Varga* (2008) de Peter Strickland, les corps des personnages semblent directement en proie à des flammes, comme s'ils se consumaient eux-mêmes en lieu et place de l'élément igné.

Ces procédés à l'origine de l'image atmosphérique permettent ainsi une certaine matérialisation de l'air et président à une représentation sensible des éléments naturels : les plans se parent d'un relief qui offre la possibilité de figurer l'invisible, de le rendre sensible. Par ces propriétés ontologiques mêmes (l'émulsion chimique utilisée pour le développement des pellicules, le grain de l'image dû à cette même émulsion...), le cinéma semble d'ailleurs le plus à même de mettre au jour cette relation au monde : Etienne Souriau souligne cette spécificité du septième art en remarquant qu'« il y a dans l'univers filmique une sorte de merveilleux *atmosphérique* presque congénital⁹ ».

Enfin, nous considérons également que l'apparition d'un "rideau" de pluie au premier plan ou l'accumulation de gouttes d'eau sur l'objectif de la caméra peuvent être considérées comme des cas particuliers de l'image atmosphérique : en effet, s'il n'est plus vraiment question ici de rendre l'air visible, ces effets consistent tout de même en l'utilisation au premier plan d'un élément naturel (l'eau) qui crée des images imprécises, susceptibles de mettre en exergue cette singulière relation qui unit l'homme à la nature. Les "rideaux" de pluie qui strient le premier plan sont notamment récurrents au sein de la filmographie de Tarkovski : nous pensons à ceux qui détruisent insidieusement l'intérieur de la maison de Domenico dans *Nostalghia* (1983), à ceux qui semblent emprisonner les corps des protagonistes dans l'une des dernières scènes de *Stalker* (1979) ou encore à ceux qui noient la grange du protagoniste d'*Andreï Roublev* (1966). Comme l'ont remarqué András Bálint Kovács et Ákos Szilágyi, la pluie et « l'humidité accompagne[nt] l'atmosphère de la méditation mélancolique, de la contemplation résignée de la vie¹⁰ », qui caractérise la filmographie du cinéaste russe, et plus particulièrement celle qui s'inscrit dans sa « période » soviétique (*L'Enfance d'Ivan*, *Andreï Roublev*, *Solaris*, *Le Miroir* et *Stalker*). La pluie positionnée devant les yeux du spectateur, qui pourrait se révéler comme un obstacle à la vision se veut alors plutôt être une invitation à regarder à travers le prisme d'un "écran" naturel, qui ramènerait le spectateur, selon la théorie antique des éléments, à sa propre condition corporelle.

La présence de gouttes sur l'objectif ou sur l'écran – suivant que l'on considère les conditions de production ou de réception du film – dessine des tâches floues sur l'image. Ce procédé est le point de départ de la série photographique d'Abbas Kiarostami intitulée *Pluie et vent*

⁹ Souriau Etienne, « Filmologie et esthétique comparée », in *Revue internationale de Filmologie*, n°10, 1952, p. 149. Nous soulignons.

¹⁰ Kovács András Bálint et Szilágyi Ákos, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 167.

(2008)¹¹ : « ensemble de photographies prises par [le réalisateur iranien] derrière son volant, par temps d'orage, en fixant le foyer de sa lentille sur le pare-brise de l'auto sur lequel ruisselle la pluie¹² ». Il en résulte alors des images "filtrées" par l'eau présente sur la vitre, des images qui font émerger « un monde imprévisible, inattendu [...] dans lequel chaque spectateur est appelé à se perdre¹³ ». Kiarostami instaure avec ces photographies une succession de filtres, d'écrans : celui de la caméra, celui du pare-brise et celui de l'élément liquide. Le spectateur est alors invité à voir à travers la matière élémentaire, qui redoublerait l'écran de projection et soulignerait ainsi le dispositif cinématographique lui-même. Il en est de même lors de la séquence de l'enterrement (qui suit le prologue) dans *Antichrist* (2009) de Lars von Trier : les gouttes d'eau, qui rendent floue la vision des personnages, semblent être celles qui se sont déposées sur la vitre arrière du corbillard transportant le corps du petit garçon.

À partir de tous ces exemples, nous proposons donc de considérer que l'image atmosphérique du cinéma contemplatif émanerait de la mise en place d'un flou "naturel" – en opposition à celui qui ne répondrait qu'exclusivement à l'application de paramètres "techniques" – qui incarnerait un parangon du rapprochement instauré entre corps humain et éléments naturels dans ce type de films.

Le premier plan ne pouvant que difficilement être distingué de l'arrière-plan, l'effet atmosphérique crée, dans le même temps, un aplatissement et un relief : positionner un élément naturel au premier plan réduit considérablement la perception de la profondeur du champ tout en conférant à l'image une certaine texture granuleuse. Parée du flou naturel, l'image cinématographique semble s'élancer vers le spectateur comme pour mieux l'inciter à se projeter, à son tour, au sein de ce monde fictif élémentaire qui le rappelle à lui-même. L'image atmosphérique révélerait ainsi une modalité visuelle permettant une certaine résolution de la dialectique du proche et du lointain, tout en soulignant l'impossibilité de notre perception à être complète.

UNE IMAGE INACHEVÉE

À la vision des images atmosphériques, le regard se trouble, il est comme perdu : le flou naturel se pose comme un frein à la pulsion scopique. Il nous semble alors que le pouvoir suggestif du cinéma s'en trouve décuplé puisque le spectateur ne peut plus se fier à son sens

¹¹ Voir Kiarostami Abbas, *Pluie et vent*, Paris, Gallimard, 2008.

¹² Habib André, « Sur quelques photographies d'Abbas Kiarostami : Photographie de la nature, nature de la photographie », in *Hors Champ* [en ligne], numéro de février 2012, consulté le 15 mai 2020. URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article473>

¹³ *Ibid.*

"majeur" et surtout à celui qu'il utilise habituellement pour "regarder" un film. Dans une conception plus large, cette vision brouillée pourrait donc présider à la suggestion et à l'imagination. Nous proposons de considérer que les images atmosphériques pourraient relever d'une « poétique de l'inachèvement » qui revendique explicitement la participation du spectateur, caractéristique majeure des films cités. En effet, bon nombre de ces films semblent se fonder sur la théorie de Gombrich selon laquelle il n'y aurait pas de regard "innocent" et que toute œuvre se construirait selon la « part (ou rôle) du spectateur¹⁴ » (*beholder's share*). Le réalisateur Abbas Kiarostami explicite d'ailleurs cette ambition en ces termes :

Je ne supporte pas le cinéma narratif, je quitte la salle. Le seul moyen d'envisager un nouveau cinéma c'est de considérer davantage le rôle du spectateur. Il faut envisager *un cinéma inachevé et incomplet* pour que *le spectateur puisse intervenir et combler les vides*, les manques. Au lieu de faire un film avec une structure solide et impeccable. Il faut affaiblir celle-ci – tout en ayant conscience qu'on ne doit pas faire fuir le spectateur ! La solution est peut-être d'inciter justement le spectateur à avoir une *présence active et constructive*. Je crois davantage à un art qui cherche à créer la différence. La divergence entre les gens plutôt que la convergence où tout le monde serait d'accord. De cette manière, il y a une diversité de pensée et de réaction. Chacun construit son propre film¹⁵.

L'inachèvement possède, en effet, un attrait artistique non négligeable dans la mesure où il laisse le soin au spectateur de chercher, de deviner et d'imaginer. Nietzsche considère que l'incomplet est en général plus efficace que le complet :

Parfois l'exposition incomplète, [...] d'une pensée, d'une philosophie tout entière, est plus efficace que l'explication complète : *on laisse plus à faire au spectateur, il est excité à continuer* [...], à achever la pensée, et à triompher lui-même de cet obstacle qui jusqu'alors s'opposait au dégagement complet de l'idée. [...] L'incomplet produit souvent plus d'effet que le complet, [...] on a besoin précisément d'une piquante lacune, comme d'un élément irrationnel, qui fait miroiter une mer devant l'imagination de l'auditeur et, *pareil à une brume*, couvre le rivage opposé, par conséquent *les bornes de l'objet* qu'il s'agit de louer¹⁶.

L'image atmosphérique répondrait alors de façon concrète et visuelle à ces assertions de Nietzsche. Elle deviendrait un effet esthétique qui figure et contient explicitement en elle-même une conception de l'œuvre d'art en tant que matériau inachevé dont la (re)construction nécessite une participation active du spectateur, une participation semblable à celle que pourrait effectuer

¹⁴ Voir Gombrich Ernst Hans, Chapitre 3 « Le rôle du spectateur », *L'Art et l'illusion* [1959], Paris, Phaidon, 2002, p. 155-244.

¹⁵ Ces propos d'Abbas Kiarostami sont issus d'un entretien réalisé par Jean-Luc Nancy pour son ouvrage : Nancy Jean-Luc, *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 67. Nous soulignons.

¹⁶ Nietzsche Friedrich, *Humain, trop humain*, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, t. 1, p. 171 et 178. Nous soulignons.

une personne tentant de reconstituer un puzzle dont les bords seraient mal définis. Le cinéma contemplatif réfuterait donc la conception d'un film « comme une œuvre finie (narrativement close sur elle-même)¹⁷ » et l'image atmosphérique en serait une illustration particulièrement probante.

La "quête" du spectateur rejoindrait alors, en quelque sorte, celle des personnages des films contemplatifs, et semble, en cela, n'avoir aucun point d'arrivée préétabli : elle est vouée à être inéluctablement incomplète. Le spectateur "erre" sans finalité précise, à l'instar des personnages de ces films, toujours à la recherche de « quelque chose qui n'est jamais exactement ici¹⁸ » : leur parcours initiatique respectif, au terme duquel ils acquerront une forme de savoir, tendrait à renouer avec une "présence au monde" quasi primitive. En étudiant *Solaris* de Tarkovski, Antoine de Baecque met en évidence ce retour vers « une profondeur originelle¹⁹ » qui motiverait les différents parcours des personnages :

Le mouvement semble constamment régir la *matière mystérieuse* : le tourbillon. Comme si un jeu de forces voulait entraîner le regard du héros, son âme, vers une profondeur originelle. [...] Cette spirale tournoyante indique sans doute une piste à poursuivre, retour sur soi-même, engloutissement progressif *en sa propre matière, redécouverte de son origine même, de son espace intérieur*²⁰.

Face au flou naturel, le spectateur doit donc réapprendre à regarder, comme pour mieux appréhender les liens qui unissent les éléments naturels aux personnages des films mais aussi et surtout à lui-même. La poétique de l'inachèvement et de l'incomplétude qui traverse la filmographie étudiée²¹ répondrait ainsi à cette quête illusoire qui semble motiver l'être humain.

¹⁷ « Ce fantasme de la complétude habite l'esthétique du cinéma classique, d'où sa tendance à concevoir le film comme une œuvre finie (narrativement close sur elle-même et ayant gommé toute trace du travail de production), remplie (figurativement obéissant à l'impératif du remplissage du champ et symboliquement pleine de sens), jointe (suscitant à travers le montage et une logique de raccords très stricte une impression de transparence et de continuité visuelle et narrative), unifiée (soumettant les divers régimes d'énonciation, de narration, de figuration... qui régissent son processus représentatif à un même principe d'intégration, d'homogénéisation, de hiérarchisation). » Moure José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 26.

¹⁸ Labé Benjamin, « Espace réaliste et poétique de l'espace chez Abbas Kiarostami », in Dürr Susanne et Steinlein Almut (dir.), *L'Espace dans le film*, Frankfurt, Peter Lang, 2002, p. 215.

¹⁹ De Baecque Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 74.

²⁰ *Ibid.* Nous soulignons.

²¹ Par exemple, les "lacunes" narratives du cinéma contemplatif pourraient être considérées comme un autre pan de cette poétique. Murielle Gagnebin remarque ainsi une certaine incomplétude dans l'œuvre d'Angelopoulos : « Ses films s'achèvent sur des questions ou sur des discours décalés, voire inachevés. » Gagnebin Murielle, *En deçà de la sublimation : L'Ego alter*, Paris, PUF, 2011, p. 205.

Or, pour que ce cheminement instauré par l'inachèvement puisse prendre place chez le spectateur, il demande un temps de réflexion et de contemplation conséquent, qui lui est justement proposé par le biais de la "lenteur" de l'action qui caractérise ce type de cinéma. En effet, les plans longs et le montage fluide que nous évoquions en introduction sont des éléments qui procurent à ces œuvres cinématographiques une certaine picturalité. De plus, le silence des personnages qui laisse une grande place aux bruits de la nature et du corps (respiration...) participe également de cette impression de "plan-tableau". Cette mise en scène crée ainsi des images qui semblent faites pour rester gravées dans les souvenirs du spectateur, la longueur du plan permettant une certaine persistance rétinienne et donc mémorielle. Plusieurs des cinéastes cités font d'ailleurs apparaître au sein de leurs films des tableaux qui ne se résument pas à de simples éléments de décoration mais sont parfois de subtiles métaphores des trames narratives et des sentiments des personnages : par exemple, *Les Chasseurs dans la neige* (1565) de Brueghel dans l'incipit de *Melancholia* (2011) de Lars von Trier, ou *L'Adoration des mages* (1481) de Léonard de Vinci au début du film *Le Sacrifice* (1986) de Tarkovski. Plus encore, cette relation entre films contemplatifs et peinture semble trouver une résonance particulière avec l'image atmosphérique, résonance que nous souhaitons maintenant expliciter de façon approfondie à partir des travaux de Léonard de Vinci.

VOILE DE FUMÉE

Le travail de Léonard de Vinci était régi par un principe primordial : l'« étude constante, rigoureuse et amoureuse des choses de la nature²² » qui permet d'atteindre une restitution parfaite de « la valeur de sensualité et la puissance émotive des choses²³ ». C'est ainsi que dans ses différents écrits, l'artiste italien rappelle aux apprentis peintres que l'examen approfondi des choses de la nature est la première étape de leur travail. Il semble donc y avoir au sein des œuvres cinématographiques analysées ici, tout comme dans celles de Léonard de Vinci, une grande attention portée à l'acte d'observation. Car n'est-ce pas, comme nous l'avons évoqué *supra* avec la théorie de Gombrich, le regard qui crée véritablement l'œuvre ?

Le peintre florentin s'est longtemps passionné pour la représentation des phénomènes naturels. En s'inspirant des textes antiques, il a notamment réfléchi aux mouvements de l'air et de l'eau ainsi qu'à leur composition interne. Pour de Vinci, c'est l'expérience et l'observation qui

²² Valéry Paul, Préface à de Vinci Léonard, *Les Carnets*, édit. Edward McCurdy, Paris, Gallimard, 1992, t. 1, p. 9.

²³ *Ibid.*

permettent de rendre en images le « rythme du monde²⁴ ». Dans son *Traité de la peinture* et ses *Carnets*, de Vinci consacre de nombreuses pages à la description de l'air et de l'atmosphère qui entourent les corps et les objets du monde. D'après lui, l'air aurait un statut particulier dans la mesure où « il s'imprègne de la nature et de l'image des choses qui le touchent et qu'il a en face de lui²⁵ ». L'air se voit ainsi doté d'un caractère sensible indéniable, à l'image de la perception qu'en livre Stefan Zweig dans son ouvrage *Le Monde d'hier* : « l'air autour de nous n'est pas mort et vide, il porte en lui la vibration et le rythme de l'heure²⁶ ». Pour peindre n'importe quel objet, il faudrait donc, selon de Vinci, restituer l'intime relation qui existe entre celui-ci et l'élément aérien qui l'entoure. Cette interdépendance entre sujet et atmosphère semblerait alors être une possible influence pour l'image atmosphérique du cinéma contemplatif contemporain. De Vinci adresse d'ailleurs deux préconisations explicites aux jeunes peintres : « ô peintre, ne cerne pas tes corps d'un trait²⁷ » et « veille à ce que tes ombres et tes lumières se fondent sans traits ni lignes, comme une fumée²⁸ ». Ne pourrait-on alors pas considérer que cette interdépendance du corps humain et de la nature se matérialise le plus ostensiblement chez de Vinci par une atténuation des contours et des lignes qui prend la forme du célèbre *sfumato* ?

À une époque où le traitement pictural de la lumière a été particulièrement étudié et expérimenté par les peintres, Léonard invente ce procédé, étroitement lié à la technique du clair-obscur. Le *sfumato*, dérivé de l'italien *fumo* qui signifie « fumée », peut se définir comme « un modelé vaporeux faisant imperceptiblement passer le coloris ou le ton du clair à l'obscur²⁹ ». Par la superposition de plusieurs couches de glacis, un jeu subtil d'ombres et de lumières fait apparaître un voile de fumée sur la toile qui donne aux contours un aspect flou, imprécis. Ce procédé va être particulièrement utilisé à la Renaissance pour mettre en œuvre la perspective atmosphérique qui, en estompant les formes et en adoucissant les couleurs des objets éloignés, permettait de suggérer la profondeur. De Vinci va appliquer cette technique à plusieurs de ses œuvres : on retrouve ainsi le *sfumato* dans les perspectives atmosphériques des paysages situés à l'arrière-plan de ses tableaux, notamment son *Annonciation* (huile et détrempe sur bois, c. 1412, 98x217cm, Galerie des Offices, Florence) ou *La Joconde* (huile sur bois, 1503-1506, 77x53cm, Musée du Louvre, Paris).

²⁴ En référence au sous-titre de l'ouvrage de Daniel Arasse consacré à Léonard de Vinci : Arasse Daniel, *Léonard de Vinci : le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2011.

²⁵ De Vinci Léonard, *Les Carnets*, op. cit., t. 1, p. 406.

²⁶ Zweig Stefan, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, Paris, Belfond, 1982, p. 233.

²⁷ De Vinci Léonard, *Les Carnets*, op. cit., t. 2, p. 284.

²⁸ *Ibid.*, t. 2, p. 217-218.

²⁹ Conti Flavio, *Connaitre l'art*, Paris, Comptoir du Livre, 1998, p. 287.

Mais, ce qui nous semble faire la particularité de certains tableaux de l'artiste c'est l'utilisation du *sfumato* pour les portraits : la brume quitte alors l'arrière-plan pour envahir l'intégralité de la toile et donner aux visages et aux corps humains un aspect flottant, flou, voire fantomatique. Il semblerait que ce soit, en partie, cette technique qui confère aux portraits de *La Joconde* et de *Saint Jean-Baptiste* (huile sur bois, 1513-1516, 69x57cm, Musée du Louvre, Paris) un caractère si unique, voire étrange. Et c'est précisément cette utilisation systématique du *sfumato* qui nous semble pouvoir être considérée comme une influence majeure pour l'image atmosphérique : en effet, ne pourrait-on pas considérer que des cinéastes tels qu'Andreï Tarkovski, Theo Angelopoulos ou Abbas Kiarostami se soient inspirés de la recommandation que le peintre italien adresse à ces homologues : « tu exécuteras ton portrait à la tombée du soir, quand il y a [...] de la brume, car *cet air-là est parfait*³⁰ » ? Pour de Vinci, le voile de fumée du *sfumato* ne doit donc pas inéluctablement se restreindre à sa simple fonction de restitution de l'impression de profondeur, il peut contaminer l'entièreté de l'image – de la même façon que le flou naturel du cinéma contemplatif fait prendre au fond (le décor, la nature) la place de la figure en l'invitant au premier plan.

C'est ainsi que l'utilisation du *sfumato* au premier plan par Léonard et de l'image atmosphérique par les cinéastes étudiés se présenteraient selon nous, toutes deux, et ce à plusieurs siècles d'écart, comme un moyen d'ouvrir « à la possibilité d'une relation avec l'infini, qui est [selon Andreï Tarkovski] la vraie fonction de l'image artistique, dans son sens le plus élevé, nous découvrir l'infini... vers lequel s'élançant en hâte joyeuse et passionnée la raison et les sentiments³¹ ». Ces deux effets esthétiques auraient alors la faculté de cristalliser les théories présocratiques sur les quatre éléments (notamment celle d'Empédocle) que nous évoquions en introduction. La redécouverte des textes antiques à la Renaissance a d'ailleurs sans doute joué un rôle primordial dans les recherches et les réflexions de Léonard sur l'air, l'eau, la terre et le feu. L'artiste énonce, en effet, dans ses *Carnets* que « les images des objets se trouvent, partie et tout, dans le tout et dans chaque partie de l'atmosphère qui est en face d'eux ; et la *substance atmosphérique* est reflétée dans le tout et dans chaque partie de leur surface³² ». Le *sfumato* a permis ainsi à Léonard de matérialiser cette conception du monde qui relie inlassablement microcosme et macrocosme. L'image atmosphérique au cinéma participe elle aussi de ce rendu sensible de l'ineffable corrélation qui existe entre êtres humains et éléments naturels. Andreï Tarkovski semble d'ailleurs actualiser cette conception antique :

³⁰ De Vinci Léonard, *Les Carnets*, *op. cit.*, t. 2, p. 242. Nous soulignons.

³¹ Tarkovski Andreï, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2004, p. 127.

³² De Vinci Léonard, *Les Carnets*, *op. cit.*, t. 1, p. 396.

Je suis parfois traversé d'un sentiment de bonheur éclatant, qui ébranle toute mon âme, et dans ces minutes d'harmonie, le monde qui m'entoure revêt son aspect véritable – équilibré et nécessaire, et ma structure intérieure, spirituelle, correspond à la structure extérieure des choses, au milieu, à l'univers – et inversement³³.

UNION ET DISSOLUTION

Le flou naturel des images atmosphériques serait alors à même de créer chez le spectateur une expérience, à plusieurs titres, émouvante et bouleversante, en quelque sorte un état modifié de conscience qui permettrait de s'éprouver Un avec le Tout, ce que Freud décrit comme « un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel³⁴ ». L'image atmosphérique tendrait alors à représenter cet irrépressible mouvement du discontinu au continu.

Mais il semblerait, paradoxalement, que le désir de l'unité avec les éléments naturels ne pourrait se voir pleinement assouvi que par le biais d'une dissolution de l'être car, comme le souligne Jean Starobinski, « toute plénitude est reliée au manque, et tout manque est source d'une "extase" paroxystique³⁵ ». Le passage du discontinu au continu, de la dyade à la monade, du Un au Tout, ne serait donc réalisable que s'il coïncide avec une dissolution du moi, un effacement. La brume, le brouillard, la fumée, la pluie et la poussière permettent, en effet, d'instaurer de véritables *scenarii* d'effacement qui conduisent les personnages (et le spectateur) vers une disparition ultime. Dans *Les Climats* (2006) de Nuri Bilge Ceylan, la scène finale où le visage de Bahar disparaît progressivement sous le flot continu des flocons de neige témoigne de ce phénomène d'effacement, par absorption. De même, la fin du film *Nostalghia* de Tarkovski démontre que la fusion avec les éléments ne serait possible qu'à la condition d'une disparition, qui prend ici la forme de la mort. Andreï, le protagoniste principal, décide de traverser le bassin de *Bagno Vignoni* avec une bougie allumée entre ses mains. La réussite de ce parcours le conduira à périr, tout comme le personnage de Dominique qui s'est donné la mort en s'immolant par le feu dans la scène précédente. Les images atmosphériques pourraient alors devenir une possible résolution visuelle de la nostalgie d'une unité et d'un idéal perdus, qui seraient retrouvés à l'aune de la mort. Le flou naturel ferait sourdre l'étrange et l'informe relatifs à l'originel, tout en figurant cet « espace hostile, qui bloque ou englue toute tentative de mouvement, et qui devient de la sorte le complément externe de la pesanteur interne³⁶ ».

³³ Tarkovski Andreï, *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 306.

³⁴ Freud Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, p. 6-7.

³⁵ Starobinski Jean, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1997, p. 72.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

L'image atmosphérique semble contenir en elle-même cette ambivalence entre protection et inquiétude, car comme le remarque de Vinci : « l'air même sera effrayant, à cause des sinistres ténèbres faites de poussière, de brumes et de nuages épais³⁷ ». Cette conception d'une nature à la fois *locus amoenus* et *locus terribilis* qui prend vie par le biais du flou naturel deviendrait alors, en dernier lieu, le reflet d'un sentiment récurrent au sein des films contemplatifs : une sorte de mélancolie nostalgique, actualisation moderne de certains traits du mouvement Romantique. À l'origine, ou tout du moins du XIII^e au XV^e siècle, le mot "flou" signifiait "faible", "fatigué", "fluet"³⁸. Ce frémissement nébuleux des contours ne serait-il pas alors la conséquence d'un regard fatigué sur le monde ? Ou bien, la vision subjective d'un réalisateur ou de personnages mélancoliques au regard embué par la contemplation en larmes, par les « humides brouillards qui nagent dans ses yeux³⁹ » ? N'est-ce pas d'ailleurs ce que pourraient figurer métaphoriquement les scènes citées *supra* où des gouttes d'eau, se retrouvant au premier plan, brouillent notre champ de vision ? Il nous semble que, par le biais des images atmosphériques, le spectateur serait directement invité à faire sienne cette mélancolie, une mélancolie qui découlerait d'une « connaissance substantielle⁴⁰ » de la nature, « cette intuition des choses qui surgit quand nous nous trouvons unis au tout » selon Kenneth White, et qui prend la forme de l'expérience d'une incertitude, d'une inquiétude primordiale liée à l'être-au-monde.

³⁷ De Vinci Léonard, cité in Pâini Dominique, *L'Attrait des nuages*, Crisnée, Yellow Now, 2010, p. 23.

³⁸ Selon la définition de la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], consulté le 4 août 2013. URL : <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>.

³⁹ Baudelaire Charles, « La géante », in *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 33.

⁴⁰ Pour définir la connaissance substantielle, Kenneth White utilise une citation de Thoreau : « cette intuition des choses qui surgit quand nous nous trouvons unis au tout ». Voir White Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, LGF, 2008, p. 140.

Notice biographique

Rosine Bénard O'Kelly est maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles au sein du département SATIS de l'Université Aix-Marseille, où elle enseigne plus particulièrement le montage et la post-production. Ses travaux de recherche, privilégiant des approches esthétiques et philosophiques, s'articulent principalement autour de deux axes : les fonctions narratives, plastiques et idéologiques de la nature dans les arts visuels (cinéma, installations, jeux vidéo, peinture, photographie...) et les évolutions de la sollicitation spectatorielle mise en place par les œuvres et dispositifs artistiques.