

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

# La femis

## Le regard et la caméra De la photogénie à l'incarnation

Mémoire de fin d'études

**Juliette Barrat**

Département image - promotion 2017



Juin 2017

Sous la direction de : Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn

## **Remerciements**

Jean-Jacques Bouhon

Pierre-William Glenn

Sabine Lancelin

Christophe Bousquet

Sébastien Courtain

Nicolas Éveilleau

Natali Tabareau

Mes camarades d'image :

Vadim, Céline, Negin, Mathieu & Pauline

Ainsi que Félix Rehm, Catherine et Jean-François Barrat

« Et voici que nous abordons à la terre promise, au pays de la grande merveille. La matière ici se modèle au creux et au relief d'une personnalité; toute la nature, tous les objets apparaissent comme un homme les songe ; le monde est fait comme vous croyez qu'il est ; doux, si vous le pensez doux ; dur, si vous le croyez dur. Le temps avance ou recule, ou s'arrête et vous attend. Une réalité nouvelle se découvre, réalité de fête, qui est fausse pour la réalité des jours ouvrables, comme celle-ci est fausse à son tour, pour les certitudes supérieures de la poésie. La face du monde peut paraître changée, puisque nous, quinze cent millions qui la peuplons, pouvons voir à travers des yeux ivres en même temps d'alcool, d'amour, de joie et de malheur; à travers les lentilles de toutes les folies : haine et tendresse ; puisque nous pouvons voir la chaîne claire des pensées et des rêves, ce qui aurait pu ou dû être, ce qui était, ce qui jamais ne fut ni ne pourra être, la forme secrète des sentiments, le visage effrayant de l'amour et de la beauté, l'âme enfin! "La Poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil."

La poésie qu'on pouvait croire n'être qu'artifice de parole, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref, quelque chose comme rien, reçoit ici *une incarnation éclatante*. "La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil."

Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du « surréel » comme aurait dit Apollinaire.

C'est pourquoi nous sommes quelques uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir. »

*Jean Epstein, De quelques conditions de la photogénie<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Tome 1, p. 141-142.

# SOMMAIRE

<b>Introduction</b> .....	5
<b>I – De la photogénie à l'incarnation</b> .....	7
1. Photogénie : une qualité mystérieuse et fugace de l'acteur.....	7
2. Incarnation : une expérience pénétrante du spectateur.....	10
<b>II – Des yeux au regard</b> .....	12
1. Physionomie et morphologie des yeux.....	12
2. Interventions artificielles sur le regard.....	15
a. Le maquillage .....	15
b. Lentilles et autres interventions sur les yeux.....	22
<b>III – Dégager le regard du visage</b> .....	25
1. Opération d'éclairage du regard.....	25
a. L'éclairage du regard dans le visage.....	26
b. Des reflets dans les yeux.....	30
c. Absence de reflets dans les yeux.....	41
d. Interventions en post-production .....	43
2. Opération de cadrage du regard.....	44
a. Axe et hauteur de la caméra.....	45
b. Valeur de cadre et regard.....	49
c. Disposition du regard dans le cadre.....	51
d. Mise au point et profondeur de champ.....	52
<b>VI – Cas limites, vers l'incarnation d'une présence trouble</b> .....	55
1. Le regard caméra.....	55
2. Larmes .....	59
3. Les yeux du monstre.....	62
4. Le regard animal.....	67
<b>Conclusion</b> .....	73
<b>Bibliographie</b> .....	75
<b>Filmographie</b> .....	77
<b>Annexe – À propos de mon film de fin d'étude : Fauves</b> .....	78

## Introduction

Si l'incarnation s'organise autour d'une figure - le corps et le visage d'un acteur - il semble que le regard est au centre de son mystère. Lorsqu'il élabore une image, l'opérateur-ice<sup>2</sup> fait travailler, peut-être, son désir de révéler une certaine *photogénie* du sujet, humain ou non. En ce qui concerne l'acteur-ice, sa photogénie résulte de différents paramètres dont deux sont particulièrement saillants : sa manière propre de se mouvoir, mais également l'harmonie globale de son visage. Les yeux, organe central du visage et relais du regard, jouent un rôle prépondérant dans l'existence de cette photogénie.

Le regard est, en outre, ce « lieu » du visage où se joue, pour grande part, l'expression d'un sujet, aussi infime soit-elle. Frontière entre intériorité et extériorité des émotions, le regard est une zone trouble où se confondent l'acteur et le personnage dans une tension vers l'incarnation. Ainsi apparaît-il comme un point d'affect majeur pour conduire l'empathie du spectateur.

Ce mémoire cherche à décrire *comment le travail sur le regard de l'acteur pousse les opérateurs, en quête d'incarnation de personnages de cinéma, à inventer*. Cette réflexion, ayant pour origine les intuitions premières qui saisissent tout directeur de la photographie devant le regard d'un acteur, vise à comprendre les stratégies dont il dispose pour y répondre.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur cette distinction entre photogénie et incarnation afin d'aborder notre réflexion en ayant éclairci ces concepts. Dans un deuxième temps, nous en viendrons aux yeux, organe de la vision et matière première du regard. Il s'agira d'évoquer les différentes interventions possibles sur les yeux afin d'affirmer leur expressivité. Ensuite, nous parlerons plus spécifiquement du travail de lumière et de cadre du directeur de la photographie afin de déterminer quelle est sa marge d'intervention sur le regard du comédien et sur l'émergence de l'incarnation d'un personnage à l'écran. Enfin, nous analyserons, à travers quelques films, des cas plus particuliers que nous nommerons « regards troubles ».

---

2 Pour faciliter la lecture, nous écrirons par la suite : « opérateur » pour « opérateur-ice », « directeur » pour « directeur-ice » de la photographie, « chef » pour « chef-fe » opérateur-ice, « acteur » pour « acteur-ice », « spectateur » pour « spectateur-ice » etc.

Le regard étant un motif central de l'histoire du cinéma et de l'histoire des arts, cette réflexion sera conduite de manière personnelle et non exhaustive. Intrinsèque à la mise en scène, cette problématique ne sera pas envisagée uniquement par le prisme du chef opérateur. Par ailleurs, nous n'aborderons pas le thème du point de vue, essentiel dans la pensée du cinéma mais qui ouvrirait un champ trop large à cette étude.

Le sujet de ce mémoire part d'un constat : le regard des comédiens est un lieu autour duquel, en tant qu'opérateurs, nous ne cessons de tourner sans toujours, pourtant, y prêter attention. Si il y a une sorte d'évidence à construire une image autour des figures qui l'habitent, ce sont surtout les regards des acteurs qui guident la naissance d'un plan et parfois la construction d'une lumière. Ce mémoire provient donc d'une intuition, devenue avec le temps une évidence : nous sommes traversés, tant sur un plateau que dans une salle de cinéma, par des regards qui nous saisissent.

## I- De la photogénie à l'incarnation

### 1. Photogénie : une qualité mystérieuse et fugace de l'acteur

La photogénie<sup>3</sup> est étymologiquement la manière par laquelle quelque chose est engendré par la lumière. Louis Delluc est le premier à dépasser ce caractère photosensible pour définir la photogénie comme « qualité poétique ou esthétique d'une personne ou d'un objet révélée et amplifiée par le cinéma ou la photographie grâce à cette suppression de l'art, qui dépasse l'art et qui est la vie »<sup>4</sup>. Il en appelle même à renommer l'art cinématographique « photogénie ». Jean Epstein, qui a été son assistant sur *Le tonnerre* en 1922, en fera, en quelque sorte, sa poétique :

« J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique, n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique. (...) Le cinéma doit chercher à devenir peu à peu et enfin uniquement cinématographique, c'est à dire à n'utiliser que des éléments photogéniques. La photogénie est l'expression la plus pure du cinéma. »<sup>5</sup>

Dans la perspective d'Epstein, qui oppose, dès les années vingt, l'industrie du cinéma à l'art cinématographique, ce dernier aurait pour horizon de révéler une qualité poétique ou esthétique, propre à certaines personnes ou objets, que l'image révélerait en l'amplifiant. La photogénie serait de l'ordre de ce qu'on pourrait appeler l'éclat du sujet, éclat uniquement restitué par la caméra.

Ces définitions permettent difficilement d'éclaircir le mystère qui entoure le terme. Cependant, de la photogénie, nous en faisons régulièrement l'expérience dans la vie quotidienne au détour d'une photographie ou d'une vidéo, même amatrice. Telle ou telle personne serait plus photogénique qu'une autre. On ne saurait dire si cela réside en

---

3 Définition de la photogénie, en ligne, [URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/photog%C3%A9nie>], consulté le 29 avril 2017.

4 Louis Delluc, *Photogénie*, p. 9.

5 Jean Epstein, op. cit., p. 137.

ce que le sujet répondrait à un certain idéal canonique de beauté ou si un charme opérerait dans l'instant fugace du cliché. L'expérience d'être confronté à sa propre image nous dit combien le regard qu'exerce la caméra, son regard « machinique » étranger à celle de l'oeil révèle un insu du visage. Nous découvrons à travers l'image ce que notre visage dégage et parfois même, nous ne nous reconnaissons pas. Gilles Deleuze nous livre une anecdote à ce sujet dans *L'Image-Mouvement*. Il transcrit le témoignage d'Ingmar Bergman à propos de *Persona* (1966): « Nous mêmes en route la table de montage, et Liv a dit : tu as vu, Bibi est affreuse ! Et Bibi a dit à son tour : non, ce n'est pas moi, c'est toi... »<sup>6</sup>. L'image, pour Jacques Aumont, « lit le visage à neuf, le rend méconnaissable, et ce faisant, elle en délivre une vérité »<sup>7</sup>. C'est pourquoi nous interprétons notre trouble comme absence de photogénie. Alors, s'il n'y a que l'autre qui puisse être photogénique, c'est bien que l'image est affaire de désir, de fantasme, de projection. Pour qu'il y ait photogénie, il faut qu'il y ait médiation du regard ; celui du cinéaste, de l'opérateur puis du spectateur.

Pour l'opérateur au cinéma, cette fameuse photogénie est une véritable préoccupation. Dans la mise en place d'une troupe d'acteurs à l'occasion d'un film, il y a ce moment crucial autour des essais maquillages et caméra, ou encore lors du premier jour du tournage : celle-ci se révélera ou non. Car si l'on peut en avoir l'intuition, la photogénie se laisse difficilement saisir hors du champ de la caméra. Interrogée à ce propos par Michel Ciment dans son émission « Projection Privée »<sup>8</sup>, Caroline Champetier reste hésitante car il n'y a pas de réponse définitive à cette question :

« C'est un mystère la photogénie, un vrai mystère. C'est une répartition de la lumière sur le visage, c'est des lignes, c'est évidemment quelque chose qui se passe avec le regard. C'est un travail technique de voir quelles hauteurs, quels objectifs rendent le mieux compte d'un visage. Je peux avoir des intuitions sur la photogénie d'une jeune fille, d'un garçon, mais je l'éprouve vraiment derrière la caméra avec certains objectifs plus que d'autres et là ça devient le travail. »

---

6 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 147.

7 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, p. 89.

8 Émission Projection Privée, France Culture, 01/02/2014, en ligne, [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/projection-privée/caroline-champetier>], consulté le 30 avril 2017.

La photogénie serait donc bien une qualité qui se révélerait, ou non, empiriquement lorsque l'on déposerait son œil dans la visée d'une caméra. Une qualité provenant du regard de l'acteur, mais sur laquelle, cependant, nous pourrions intervenir, avec les moyens de la lumière et du cadre. Que dire de Jeanne Moreau déambulant dans la nuit de la ville au son de la trompette de Miles Davis<sup>9</sup> ? De sa démarche, de ses pauses, offrandes d'un instant à la caméra d'Henri Decae, et de la manière qu'elle a de se retirer à nous, juste après le don, dans l'ombre creusée entre deux lampadaires ? Photogénie de son corps en marche et de son regard toujours fuyant que nous aimerions, toujours, pouvoir attraper davantage.



Jean Epstein, prolongeant sa réflexion sur les conditions de la photogénie, la conçoit comme la « résultante de ses variations dans l'espace-temps »<sup>10</sup>. Elle ne serait donc perpétuelle et ne pourrait « concerner que les aspects mobiles du monde ». À propos de cette définition, Jacques Aumont en fait ce très beau commentaire :

« Elle loge dans l'inachevé, l'instable, dans ce qui tend vers un état, sans l'atteindre. Elle est essentiellement labile, fugitive, discontinue. Un plan de visage ne saurait être photogénique que par éclairs, à l'occasion de tel mouvement, de telle expression qui le zèbre comme un éclair zèbre le ciel. »<sup>11</sup>

---

9 *Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle, 1958.

10 Jean Epstein, op. cit., p. 141.

11 Jacques Aumont, op. cit., p. 48.

Ainsi, la photogénie n'a rien à voir avec l'apparence de la beauté, mais plutôt avec quelque chose du devenir d'un visage en mouvement ou de la disparition de ce « quelque chose ». Elle s'affirme comme émotion fugace traversant le visage de l'acteur dans le temps du film. Rattachée à une essence du visible, la photogénie est un concept que l'on peut convoquer pour témoigner d'une émanation non intentionnelle et non permanente de l'acteur. La photogénie échappe à l'acteur. Il s'agira pour nous de tenter de décrire cette faculté que pourront avoir un metteur en scène et son opérateur à mettre en place dans la mise en scène et la mise en image, les conditions nécessaires pour la faire émerger. Si le regard participe de façon inhérente à cette photogénie, il s'agit de s'y perdre un peu plus, pour faire se confondre en son lieu l'acteur et le personnage et atteindre, peut-être, ce point incandescent de l'incarnation.

## **2. Incarnation : une expérience pénétrante du spectateur**

Si la photogénie est de l'ordre de l'éclat émanant du sujet, on pourrait dire que l'incarnation serait un mouvement inverse, plus intime, de pénétration de la surface de la matière qui forme le corps de l'acteur. L'incarnation a bien entendu une acception mythologique et religieuse en tant que substantif désignant pour une divinité l'action de s'incarner, de prendre forme humaine ou animale. Comme pour la photogénie, nous sommes amenée à redéfinir l'incarnation dans le champ du cinéma pour se défaire, quelque part, de la charge de la mystique chrétienne que le terme véhicule. Ainsi, l'incarnation, pourrait être l'action d'incarner un personnage jusqu'à faire oublier l'acteur-interprète. Mais il n'y aurait incarnation sans spectateur. Pour George Didi-Huberman « Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent. Comme nos paupières quand elles clignent pour mieux voir, ici ou là, ce que les images s'ouvriraient ou se refermeraient à nos sens. »<sup>12</sup>. Ainsi les images susciteraient dans notre corps-même une expérience intérieure dans ces moments où notre cœur bat un peu plus vite à la mesure de l'émotion ou encore lorsque notre respiration se suspend devant quelque chose qui nous émeut. Cette possibilité de l'incarnation est le résultat d'un rapport de nos sens ou de notre intellect aux images permise par la médiation de notre regard.

---

<sup>12</sup> George Didi-Huberman, *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, p. 25.

Mais pour que les « images s'ouvrent et se ferment, comme nos corps qui les regardent », Didi-Huberman explique que celles-ci sont créées à notre image et qu'il s'agit d'un phénomène anthropologique d'imitation. L'incarnation ne se limiterait pas à une doctrine de la religion chrétienne mais serait « un fantasma bien plus vaste culturellement, un fantasma exploratoire quant aux limites de l'imitation : limites franchies dans la fiction d'une image animée, tactile, désirante et qui ouvre son corps au corps du spectateur »<sup>13</sup>. Cette limite de l'imitation serait cet instant où le corps de l'acteur se donne complètement dans la confusion avec le personnage. Et ce mouvement d'ouverture du corps ouvrirait le corps du spectateur à la sensation ou à la signification de quelque chose en suscitant en lui une émotion. Ce mouvement d'ouverture, nous dit combien le spectateur crée lui aussi le personnage : l'ouverture de l'image permettrait l'accès à l'intériorité spirituelle supposée de l'être à l'écran. C'est pourquoi nous pouvons dès lors penser que les yeux constitués en regard, peuvent être le point d'affect principal, celui qui permet l'empathie. Les yeux sont essentiels car c'est ce qui travaille tant chez l'acteur que chez le spectateur, installé dans son fauteuil, qui joue littéralement des yeux durant un film. Cette théorie va à l'encontre de la représentation, peut-être héritière du mythe de Méduse, du spectateur comme immobile et passif. Selon Didi-Huberman, les regards des acteurs ne pétrifient pas, ils mobilisent, au contraire, les corps des spectateurs. Nombreux ont vu dans l'expérience spectatorielle une similitude avec l'expérience de l'induction hypnotique. Le spectateur, loin d'être endormi, serait plongé dans ce qu'on appelle un état de veille paradoxale au cours de laquelle ses sens et son imagination seraient libérés d'une pensée purement rationnelle. Cet imaginaire au travail participe de la création du personnage de cinéma.

Comment alors rechercher l'incarnation des personnages par le travail sur le regard dans l'image cinématographique ? Serait-ce par une anticipation de la réception du spectateur ? Telle est la question à laquelle tentera de répondre ce mémoire.

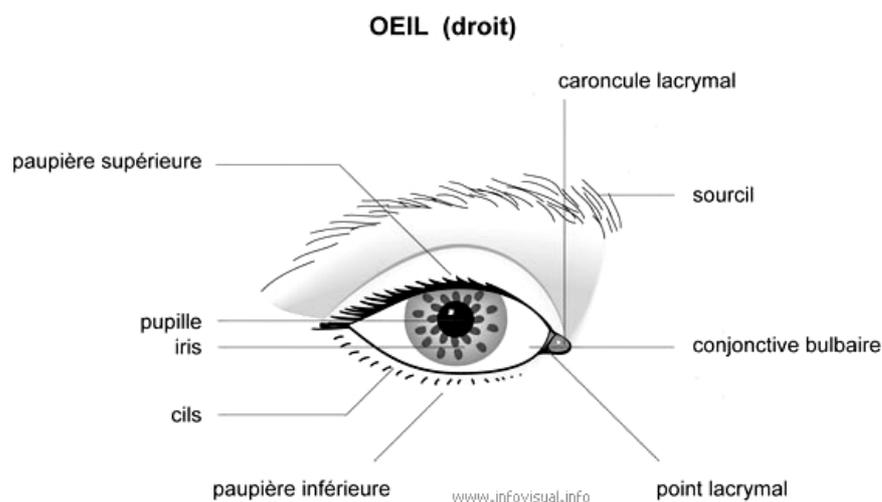
---

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 31.

## II – Des yeux au regard

### 1. Physionomie et morphologie des yeux

Pour comprendre ce qu'est un regard, revenons dans un premier temps à la physiologie des yeux. Il s'agit de déterminer par le rappel de leur constitution ce qui fait la singularité morphologique de chaque sujet.



On appelle tunique sclérotique<sup>14</sup> la partie externe du globe oculaire en relation avec l'environnement extérieur. Cette tunique est constituée de la pupille, trou circulaire au centre de l'iris, réactive aux conditions de lumière. La pupille s'ouvre en condition d'obscurité et se referme sous la lumière vive, à la manière du diaphragme des objectifs qui ont été construits à son image. Ce phénomène d'augmentation du diamètre de la pupille se nomme «mydriase» et sa diminution «myosis». Cette modification de diamètre est également soumise aux stimuli émotionnels. Il est commun d'observer une dilatation de la pupille lorsque le sujet ressent du plaisir par exemple.

L'iris, entourant la pupille, a la particularité de présenter une infinité de coloris en fonction des individus. La couleur de l'iris est déterminée par un pigment appelé la mélanine. Si celle-ci est abondante, les yeux paraîtront bruns voire noirs alors que si elle

<sup>14</sup> Claire König, *Anatomie et physiologie de l'oeil*, 13/10/2015, en ligne, [URL : [www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-oeil-vision-dela-vision-667/page/4/](http://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-oeil-vision-dela-vision-667/page/4/)], consulté le 5 mai 2017.

est très peu présente, les yeux paraîtront bleus. La couleur des yeux est liée à la génétique de l'individu. Une différence de couleur de l'iris entre les deux yeux ou à l'intérieur du même iris est appelée hétérochromie, ou yeux vairons dans le langage courant. Une multiplicité de couleurs bien délimitée à l'intérieur de l'iris s'appellera « yeux dragon ». Enfin, le blanc entourant l'iris et la pupille est une membrane fibreuse très fine appelée conjonctive. La partie antérieure de l'œil est recouverte par la cornée, premier élément réfractif du dioptré oculaire, couche de cellules transparentes qui protège l'iris et la pupille des agressions de l'environnement. C'est l'existence du blanc cernant l'iris qui permet de déterminer la direction du regard. Contrairement aux autres primates, dont la partie visible de l'œil est assez homogène, notre globe oculaire présente un fort contraste entre l'ensemble iris-pupille et le pourtour blanc de la sclérotique, rendant l'orientation du regard humain facilement lisible.

L'orbite est cette cavité pyramidale à parois osseuses dans laquelle l'œil est logé. Des structures de protection entourent le globe oculaire : les paupières inférieures et supérieures sont des replis de peau qui peuvent se fermer à tout instant pour protéger les yeux des agressions extérieures. Les paupières se referment pour permettre l'humidification de l'œil par les glandes lacrymales. Ces paupières sont ornées de cils, franges de poils courts permettant de faire écran aux poussières et autres matières étrangères à l'environnement de l'œil.

L'agencement de ces différents éléments donne au regard sa singularité. Les yeux auront l'air tombants lorsque l'on remarquera un pli caché sous celui naturel de la paupière et que le dessin même des yeux tendra vers le bas. Les yeux ronds se distingueront des yeux en amande par la présence de blanc de l'œil autour de l'iris. Le rapprochement des yeux, leur place en relation avec les autres éléments du visage, leur retrait ou non sous l'arcade sourcilière influencent ainsi plus ou moins consciemment le choix d'un comédien plus qu'un autre pour un rôle, la manière de l'éclairer et de le filmer.

Des études de neuroscience<sup>15</sup> ont démontré que lorsque nous regardons un visage, c'est la région oculaire que nous explorons en premier, et le plus longtemps. Il y

---

15 Angela Sirigu, *Le regard au fondement de la vie sociale*, le Monde Sciences, 10/03/2014, en ligne, [URL : [http://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/03/10/le-regard-au-fondement-de-la-vie-sociale\\_4379363\\_1650684.html](http://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/03/10/le-regard-au-fondement-de-la-vie-sociale_4379363_1650684.html)], consulté le 25 mai 2017.

est possible d'y déceler une partie des activités cérébrales de l'individu car nous contrôlons mal ce que nos yeux communiquent, les signaux émis échappant en grande partie au contrôle conscient. Lorsqu'un individu regarde le visage d'un autre, des neurones situés dans les régions du cortex temporal supérieur sont activés à la vue des yeux en tant qu'objets alors que d'autres neurones encodent la direction du regard. La reconnaissance immédiate de l'identité faciale d'un individu est également liée à ces neurones. Les yeux floutés, dans les reportages d'investigation télévisuelles par souci d'anonymat, nous disent combien ceux-ci nous permettent la reconnaissance immédiate d'un individu.

Le battement des paupières a également une importance considérable dans notre réception du regard et des émotions. Nos paupières battent en moyenne dix fois par minute. Soumises à des stimuli d'ordre psychologique, en cas d'anxiété par exemple, la fréquence peut augmenter de façon conséquente. Celle-ci est donc un signe de communication non verbale qui peut participer de l'incarnation d'un personnage. Par ailleurs, il arrive qu'un metteur en scène amène un acteur à jouer sans cligner des yeux pour diverses raisons. Sabine Lancelin, directrice de la photographie, nous explique par exemple que Laurent Achard, pour son film *Dernières Séances* (2010), demandait à Pascal Servo qui interprète le rôle principal de ne jamais cligner des yeux. Cela provoque un trouble inconscient dans notre perception du personnage qu'il incarne, celui d'un meurtrier tuant ses victimes la nuit comme un somnambule. Le regard est rendu fixe et le visage semble se vider de toutes pensées. Le personnage agit de façon primaire, sans réfléchir à l'acte qu'il est en train de commettre. On pourrait voir également dans l'interprétation de Pascal Servo une filiation du regard fixe aux yeux exorbités de Peter Lorre dans *M le Maudit* de Fritz Lang (1931).



Walter Murch, dans son livre *En un clin d'œil*, théorise cette relation entre les battements des paupières et les pensées. Selon lui, lorsqu'une idée en chasse une autre dans notre esprit, nous clignons des yeux. Cette ponctuation de nos pensées aide, selon ses dires, Murch à monter, à décider des durées de plans et des coupes. Il explique, à ce propos, qu'il se sert fréquemment du clignement des paupières comme point de raccord pour passer à un autre plan. Il assimile ainsi le clin d'œil à un raccord naturel qui peut expliquer notre prédisposition à la discontinuité visuelle et temporelle d'un film.

Nous avons pu voir comment les yeux des comédiens forment la matière première du regard. Leur morphologie, leurs mouvements livrent un nombre conséquent d'informations qui échappent à notre appréciation rationnelle du personnage. Par la connaissance pragmatique de cette matière première, nous pouvons jouer avec les différents paramètres pour modifier la perception du spectateur.

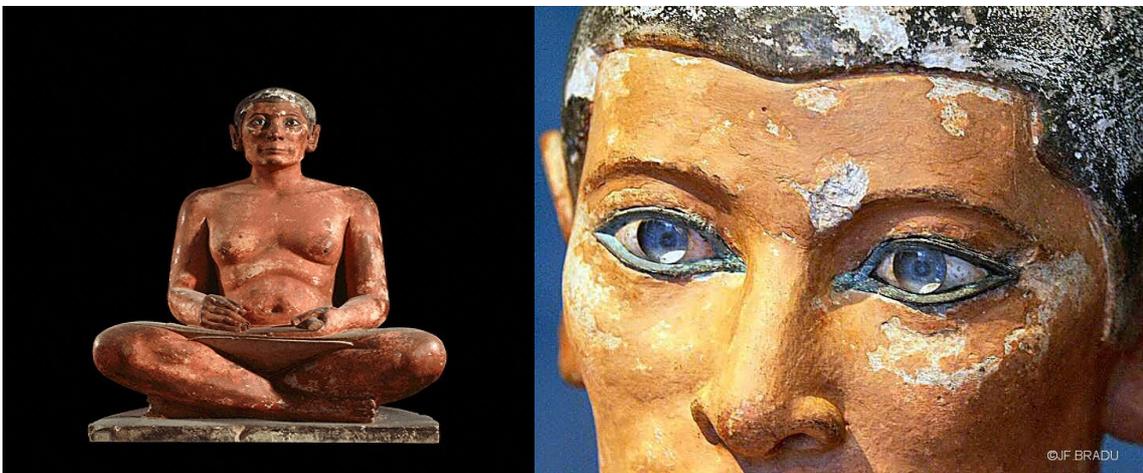
## **2. Interventions artificielles sur le regard**

Les interventions sur le regard sont courantes au cinéma pour soutenir l'acteur dans l'incarnation d'un personnage. Le maquillage, l'utilisation de lentilles ou de prothèses ainsi que d'accessoires permettent de transcender l'apparence d'un être, parfois en s'éloignant du naturel. Ces interventions, aussi artificielles qu'elles puissent être, peuvent aider l'acteur à se « glisser dans la peau » ou ici nous pourrions dire « dans le regard » du personnage.

### *a. Le maquillage*

Le maquillage intervient aux portes du plateau de cinéma. Dans le meilleur des cas, il est le fruit d'une discussion entre le chef maquilleur et le directeur de la photographie. Recours millénaire pour modifier le regard, le maquillage participe de la fabrication ou de la révélation de l'identité du personnage.

Dans l'Égypte antique, on possédait déjà une véritable maîtrise de la cosmétique comme en témoignent les papyrus Ebers, véritables traités médicaux. Le maquillage, au-delà de sa dimension culturelle, avait des vertus à la fois esthétique et thérapeutique. On en retrouve des traces notamment en sculpture comme chez *le Scribe Accroupi* (-2700/-2200 avant J.-C) de la vallée de Saqqarah, visible au Louvre, et dont le regard est frappant d'expressivité. Ses yeux tranchent avec l'ocre rouge utilisée pour la carnation, par leur réalisme anatomique. Ils sont composés d'un bloc de magnésite blanche veinée de rouge où le sculpteur a introduit un disque de cristal de roche poli pour décrire l'iris. On observe une perforation de quelques millimètres de profondeur et légèrement décentrée à l'intérieur du disque formant la pupille. Le décentrement de la pupille rend ce sentiment de mobilité de l'œil. Deux traits de cuivres soutiennent les yeux de la statue tout en dessinant le regard à la manière de l'œil d'Horus, l'« Oudjat » protecteur, symbole de l'intégrité physique, de l'abondance et de la fertilité, de la lumière et de la connaissance. Les yeux du scribe sont avant l'heure des prothèses oculaires dans lesquels « notre regard erre en lui » selon Merleau-Ponty<sup>16</sup>. Ou plutôt « nous voyons selon ou avec lui, plutôt que nous le voyons », révélant ainsi la qualité d'identification produit par le regard.



En Égypte antique, on utilisait un fard à paupière appelé « mesdemet » (signifiant littéralement « rendre les yeux parlants, expressifs »), aujourd'hui nommé Khôl<sup>17</sup>. Il servait notamment à protéger les yeux des infections conjonctives grâce à ses

16 Maurice Merleau-Ponty, cité dans *Le Scribe de Saqqarah : le mystère d'un regard*, en ligne, [URL : <http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosart/decouv/scribe/definition.html>], consulté le 30 avril 2017.

17 Annie Mollard-Desfour, *Le langage des fards en Égypte antique*, en ligne, [[http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe\\_lang\\_fards.html](http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_lang_fards.html)], consulté le 30 avril 2017.

propriétés désinfectantes. Le fard noir soulignait la forme des yeux, accentuant la forme en amande. Le noir symbolise dans la culture égyptienne pharaonique, la vie, la fécondité ou la renaissance, valeurs personnifiées par les divinités à chair noire comme Horus, représenté avec une tête de faucon. La cosmétique égyptienne réunissait donc en seul trait technique et symbolique, thérapeutique et sacré.



*Cléopâtre*, Joseph L. Mankiewicz (1963) - Liz Taylor

Cette idée du trait d'union se retrouve dans notre question de l'acteur et de ce qu'il incarne. Le trait, au sens propre, pourrait être celui du maquillage des yeux, qui réunirait l'acteur et le personnage à l'instar des masques grecs au théâtre dont le comédien se pare pour devenir personnage. Cependant, le maquillage au cinéma sert la plupart du temps à embellir et participe à ce « processus de divinisation » de la star qu'évoque Edgar Morin<sup>18</sup>. Le maquillage aurait pour fonction d'embellir sans en marquer l'intervention, donnant pour impression que la beauté de la star est inaltérable dans n'importe quelle situation. Le maquillage est rendu invisible au sein même de sa sophistication. Ainsi on ne remarquera plus le trait parfait d'eye-liner chez Audrey Hepburn ou l'infini arrondi des cils de Marlene Dietrich répondant à la courbe fine de ses sourcils. Ces traits là participent d'un star-system fabriquant une beauté reconnaissable d'un film à l'autre, une beauté naturelle et mythique. Le maquillage, au regard des coutumes égyptiennes, trouve ici dans sa modernité, une autre fonction culturelle de divinisation.

---

<sup>18</sup> Edgard Morin, *Les stars*, p. 56.



Il y a dans cette fonction du maquillage chez la star une « spectacularisation » du visage. Le maquillage se veut authentique, mais son application même transforme le visage en simulacre. Le vrai visage est soit souligné, soit effacé au profit d'un second engendré par le maquillage. L'identité même du visage devient trouble. À qui appartient-il encore ? Est-ce l'acteur ou le personnage ? Dans *Le peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire évoque cette tension entre vérité et apparence à travers son *Éloge du maquillage*<sup>19</sup>.

« Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ».

Le maquillage ouvrirait donc, malgré son artifice, la vérité d'un visage. L'œil fardé devient le cadre d'un monde intérieur et secret. Pourtant, on observe une tendance actuelle, du moins dans le cinéma français, à un certain naturel de l'acteur. Comme si le maquillage, cherchait à se faire oublier.

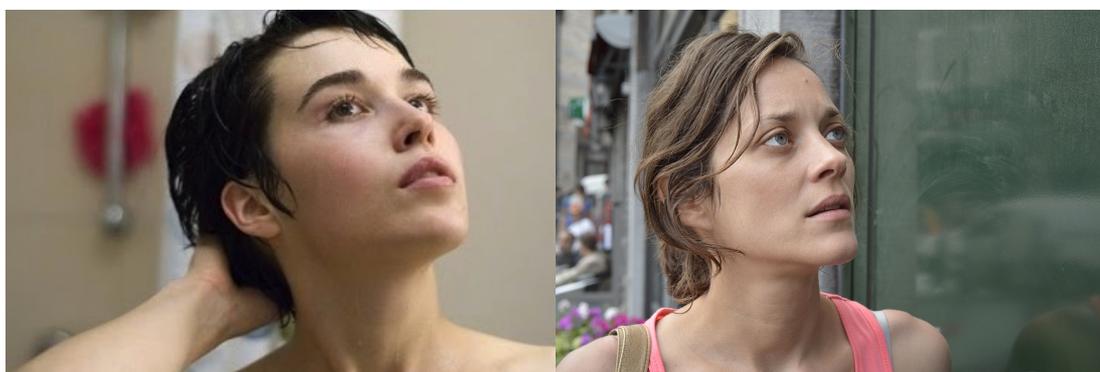
---

19 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne*, en ligne, [URL : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67123/mod\\_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20Le%20peintre%20de%20la%20vie%20moderne.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67123/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20Le%20peintre%20de%20la%20vie%20moderne.pdf)], consulté le 5 mai 2017.

Natali Tabareau<sup>20</sup>, chef maquilleuse, est parfois appelée par des cinéastes ayant une certaine aversion pour le maquillage. Ainsi, elle a travaillé avec les frères Dardennes, Bruno Dumont ou encore Emmanuel Finkiel. Elle explique tout d'abord, étape par étape, son intervention minimale pour un maquillage naturel :

- Pose d'une base de fond de teint comme voile unifiant la peau du visage.
- Correction des imperfections locales (fard vert pour cacher les rougeurs par exemple).
- Ombrage autour des cils sauf si cela est présent naturellement.
- Application au cas par cas d'un mascara en accord avec la couleur naturelle des cils. Ou teinture de ces derniers pour qu'ils gardent leur couleur plusieurs semaines. L'avantage de cette dernière technique est d'éviter les coulures de maquillage (scène de larmes par exemple).
- Les sourcils, enfin, sont la plupart du temps maquillés. Ils sont unifiés à l'aide d'un fard de la couleur des poils pour limiter les endroits clairsemés. Une attention particulière est prêtée à l'épilation, parfois objet d'une discussion avant le tournage. Les sourcils peuvent en effet transformer radicalement le regard, par exemple par l'abandon de la courbe d'implantation naturelle des sourcils.

Au sujet de cette aversion pour le maquillage, Natali me raconte que pour *Le Silence de Lorna* des Frères Dardennes (2008), la volonté des cinéastes était de ne pas maquiller les acteurs et notamment Arta Dobroshi, la comédienne principale. Des essais maquillage et caméra ont permis de déterminer que pour faire ressortir ses yeux, il suffisait simplement de maquiller le nez, les joues, le menton, unifier le visage pour enlever les imperfections qui pourraient attirer l'attention. La comédienne, d'origine albanaise, avait déjà comme un petit halo naturel autour des yeux. L'ombrage n'a donc pas été nécessaire car les yeux semblaient déjà maquillés.



<sup>20</sup> Entretien réalisé le 22 mai 2017.

De la même manière, pour *Deux jours, une nuit* (2014), film porté par Marion Cotillard et dont la publicité a été faite notamment sur son visage « mis à nu » sans maquillage, l'intervention de Natali était pourtant nécessaire. Marion Cotillard est très cernée naturellement, c'est pourquoi son travail consistait à appliquer un anti-cerne, non pas pour les faire disparaître mais pour permettre leur unité au long du film. Celui-ci se déroulant en continuité, le travail de la maquilleuse était celui de la précision du raccord, notamment de colorimétrie qui est un souci pour le chef-opérateur et dont la maîtrise évite des interventions supplémentaires au moment de l'étalonnage.

Il est intéressant de constater que pour faire ressortir le regard d'une actrice ou d'un acteur, il s'agit parfois de maquiller le reste du visage et non les yeux comme il était de coutume à la Renaissance. On rencontre le regard projectile de la Bella, peinte en 1536 et conservé au Palazzo Pitti à Florence, parce que le Titien concentre notre attention sur le haut du corps et le visage, siège de la pensée. Les mains, qui pourraient rivaliser avec les yeux, se perdent dans le drapé du tissu et l'ornementation de la robe. Les sourcils et les cheveux implantés en haut du front sont épilés pour laisser dégagés les yeux qui ne sont pas fardés. Seules les joues, légèrement rosées en accord avec la carnation naturelle des paupières rehaussent les yeux légèrement tombants. Les lèvres restent vierges pour ne pas concurrencer les astres. Le Titien glisse deux petits éclats sur l'iris que l'on retrouve à la surface des boucles d'oreille, comme chez Vermeer et sa *Jeune fille à la Perle* (vers 1665). Les bijoux permettent d'accentuer la présence des yeux par rappel de motif de lumière.



L'absence de maquillage se retrouve également dans le film *Camille Claudel 1915* de Bruno Dumont (2013), où l'image de Juliette Binoche est également vendue « au naturel ». Ici encore, le maquillage n'est pas le bienvenu. La peau de Juliette Binoche, d'après Natali, était si exceptionnelle, qu'elle n'avait rien à faire d'autre que d'appliquer une crème hydratante écran total pour la protéger du soleil. Le travail sur les cernes, me confie-t-elle « se fait parfois davantage par la lumière car l'on peut creuser facilement le visage des comédiens, surtout les moins jeunes. ». On retrouve cette idée propre au romantisme du visage dévastée par les émotions. En effet, au 19<sup>ème</sup> siècle, les femmes ne se maquillaient pas et en venaient même à ne plus dormir ou à boire du vinaigre pour creuser leur visage blafard de cernes profondes. Le regard se voulait infini jusqu'à l'abîme. Effectivement, dans *Camille Claudel 1915*, le chef opérateur Guillaume Deffontaines rattrape rarement le visage de l'actrice à la face, laissant les ombres naturelles de l'arcade sourcilière cerner l'œil. Notons enfin que pour donner l'air fatigué, il est possible d'appliquer un fard rosé ou rouge, mais l'on peut également faire confiance aux émotions du comédien pour contracter les rougeurs.



Le maquillage est donc une première intervention, même invisible, essentielle pour assurer la continuité du visage du comédien au long du film, faire ressortir son regard et accompagner son interprétation. La relation entre le maquilleur et le directeur de la photographie, en préparation et au tournage nous apparaît essentielle pour que le maquillage joue en faveur de l'histoire racontée.

### *b. Lentilles et autres interventions sur les yeux*

Il est également possible d'intervenir sur le rendu même de l'œil du comédien en recourant à l'utilisation de lentilles spécifiques. Celles-ci peuvent être de simples lentilles de couleur pour changer la couleur naturelle de l'iris du comédien. Natali expliquait que pour le film d'Emmanuel Finkiel, *La Douleur* (en post-production), des lentilles ont été utilisées pour la comédienne principale Mélanie Thierry. Le film est une adaptation du roman autobiographique de Marguerite Duras. « On ne sait pas très bien quelle couleur avaient les yeux de Duras, mais ils étaient plus sombres que les yeux bleus de Mélanie. Alors nous avons fait des essais de lentilles fabriquées sur mesure par un laboratoire spécialisé dans la reconstruction des yeux<sup>21</sup>. Les lentilles marrons qui ont été choisies en accord avec les cheveux qui ont également été assombris. ». Ici, les lentilles servent peut-être au souhait du réalisateur qu'un comédien incarne son personnage en cohérence avec le personnage historique qu'il représente.



Les lentilles peuvent également servir pour des effets particuliers. Par exemple, dans *Victoria* de Justine Triet (2016), le personnage principal, une avocate, interprétée par Virginie Efira, porte des lentilles donnant à ses yeux un air congestionné dans une séquence où elle se retrouve à l'hôpital après avoir perdu connaissance lors de l'audience pour sa mise à pied du barreau. Nicolas Eveilleau<sup>22</sup>, assistant opérateur sur le film, nous expliquait que le choix des lentilles étaient une alternative avantageuse pour rendre le blanc de l'œil rougi par les vaisseaux sanguins sans avoir recours à une méthode naturelle plus désagréable qui consisterait, par exemple, à souffler de la menthe dans les

---

21 Lentille de reconstruction oculaire pour cacher le voile blanc des yeux des personnes atteintes de cécité.

22 Entretien réalisé le 15 mai 2017.

yeux de la comédienne. Dans le cas de *Victoria*, les lentilles, utilisées ponctuellement, permettent de protéger les yeux des problèmes de continuité au tournage, si à la scène suivante le regard ne doit pas avoir l'air fatigué, tout en participant à rendre crédible l'état physique du personnage.

Le maquilleur peut également intervenir dans le cas de scènes de larmes qui posent des difficultés de raccords. Un stick au menthol sous forme de cristaux, inoffensif pour les yeux, peut être nécessaire pour aider les glandes lacrymales à générer les larmes. Les oignons ou la fumée de cigarette peuvent également faire l'affaire. Pour former des larmes stables à la surface de la peau, il est également possible d'utiliser un produit à base de glycérine, plus dense que le liquide physiologique qui sèche très vite au contact de l'air.

Des lentilles peuvent être également utilisées pour changer radicalement le regard d'un comédien. *Holy Motors* de Leos Carax (2012) est intéressant à cet égard. Du petit matin à la nuit, Oscar est un personnage-acteur qui change de rôle pour incarner tour à tour un grand patron, un meurtrier, un père de famille etc. Dans une de ses transformations, Oscar se déguise en M. Merde (personnage déjà présent dans le court-métrage *Merde* de Carax (2008)). Denis Lavant porte, entre autre, une prothèse oculaire à l'œil droit qui participe pleinement à sa transfiguration. « La Belle et la Bête » comme le dit l'assistante du photographe du shooting de mode lorsqu'Oscar capture le top-modèle (Eva Mendes) et l'emmène dans les égouts. L'un de ses deux yeux est blanc, comme évidé, ce qui provoque immédiatement un sentiment de malaise. L'œil est la partie la plus fragile du corps humain : dès qu'on attente à son aspect dans un film, un malaise, une peur souterraine de perdre la vue surviennent immédiatement. Dans *Un chien Andalou* (1929), Luis Buñuel est même allé jusqu'à trancher en deux ce précieux organe. Ce geste radical fait doublement violence au spectateur : il s'agit d'un plan gore tant plastiquement que symboliquement. Le réalisateur s'attaque à la pulsion scopique qui est au cœur du processus cinématographique. S'attaquer à l'œil met à mal le plaisir de regarder : le regard du spectateur est littéralement heurté, blessé. Le personnage d'Oscar dérange à bien des égards, mais son œil est le premier signe évident de déviance par rapport à la norme.



Nous pourrions encore évoquer les différents accessoires comme les lunettes de soleil des espions, les chapeaux portés par les détectives dans les films noirs ou encore les masques des super-héros où les yeux persistent à nous rappeler l'existence du corps fragile dans la métamorphose. Ces artifices permettent également d'accompagner l'incarnation. Si la plupart du temps ces interventions sur le regard se font discrètes, c'est que l'expressivité du regard est également prise en en charge par l'interprétation des acteurs et le travail du directeur de la photographie.

### **III - Dégager le regard du visage**

Après s'être concentrée sur les yeux qui constituent la base physique du regard et les interventions que l'on peut leur consacrer, nous souhaitons réfléchir aux opérations extérieures propres au directeur de la photographie, à savoir, dans un premier temps, le travail d'éclairage du regard puis, dans un second temps, le travail du cadre. Nous verrons quels sont les moyens à sa disposition pour dégager ou dérober le regard pour accompagner une intention narrative et émotive de la mise en scène.

#### **1. Opération d'éclairage du regard**

Éclairer le regard, c'est se demander si celui-ci doit ou non ressortir du visage. Ce questionnement accompagne nécessairement celui de la visibilité du comédien dans l'espace de la scène. L'éclairage des yeux est subordonné à la construction de l'image même, à savoir les rapports de contrastes, les directions de la lumière, son intensité, sa douceur ou sa dureté ou encore les tonalités de couleur. Très simplement, le regard ne ressort pas de la même manière lorsque le personnage évolue sous un soleil de plomb ou lorsqu'il est plongé dans l'obscurité. Exposer une image avec pour volonté de transmettre un sentiment d'éblouissement ou de pénombre a une conséquence réelle sur les comédiens qui réagissent en fonction, cherchant une zone d'ombre ou une lueur pour apaiser leurs pupilles. Nous sommes confrontés à négocier avec les yeux du comédien sur le plateau comme avec ceux du spectateur lorsqu'il s'agit d'exposer une image et de penser leur enchaînement d'une scène à une autre. Penser l'intensité ou le contraste revient aussi à penser à la réception physiologique de la lumière par le comédien et le spectateur.

Pour en revenir au comédien, nous remarquons que celui-ci n'a pas seulement des qualités d'interprétation mais peut avoir, de manière acquise ou innée, un savoir relatif à sa propre photogénie. Nous en revenons à cette définition première : comment sommes-nous engendrés par la lumière.

« Face à la caméra, l'acteur se sent regardé (c'est son métier), il conditionne son jeu en fonction de la machine, en fonction d'un regard ; il joue de même dans et avec la lumière qui l'habille. Il peut chercher à oublier ce regard, à n'être qu'à lui-même, et nier l'omniprésence de ce spectateur mécanique; la caméra est un critique muet et insensible qui lui renvoie une image plus vraie que le plus fidèle des miroirs. Il faut tricher avec l'objectivité de la machine, oublier toute critique, montrer de la bienveillance, une attention constante. Être le spectateur idéal »<sup>23</sup>

Le chef opérateur, Philippe Rousselot, nous confirme cette intuition de porter une attention particulière à la manière dont l'acteur se saisit de l'environnement lumineux mis en place. Se connaissant très bien lui-même, il sait mieux que quiconque quel angle il vaut mieux éviter, quel profil il faut privilégier, ou quel endroit précis de son visage il convient de mettre à la lumière pour obtenir un effet plus avantageux de sa personne. Il s'agit donc de négocier en conscience de cette prédisposition du comédien, et savoir le guider tout en ne court-circuitant pas le metteur en scène. « Regarder le visage de l'acteur, c'est regarder quelqu'un qui ne vous regarde pas, qui ne peut vous voir. Ceci confère un pouvoir, mais également oblige »<sup>24</sup>.

#### *a. L'éclairage du regard dans le visage*

Il y a cette anecdote datant de 1922. Un jeune « clap boy » à Hollywood, James Wong Howe<sup>25</sup> faisait des photographies de stars pour gagner un peu d'argent à côté de son travail. Un jour, il va faire le portrait d'une jeune star : Miss Mary Miles Minter.

« Elle est arrivée avec de magnifiques cheveux blonds et des yeux bleus pâles. J'ai demandé : “Miss Minter, me feriez-vous l'honneur de faire une photo de vous ? “. Elle a répondu : “Oui Jimmy, où voulez-vous que je me place ?“. J'ai pris trois ou quatre photos d'elle, je les ai agrandies et je lui ai données. Elle s'est exclamée : “Quelles merveilleuses photos de moi ! Pourriez-vous me montrer ainsi dans un film ?“. J'ai dit oui ! »

---

23 Philippe Rousselot, *La Sagesse du Chef opérateur*, p. 82.

24 *ibid*, p. 83.

25 Archive audio, discussion avec James Wong Howe au San Francisco Film Festival en 1974, en ligne, [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZVCRpjOQTCQ>], consulté le 25 mai 2017.

James Wong Howe fût ensuite appelé au bureau de la direction du studio et apprit qu'il était promu chef opérateur de Mary Miles Minter et que celle-ci l'attendait. Il la rejoignit dans sa loge – elle avait accroché les photos sur le mur – et elle lui expliqua que si elle les aimait tant c'est parce qu'il avait réussi à assombrir ses yeux bleus. En effet à cette époque, les pellicules orthochromatiques étaient très sensibles au bleu si bien qu'il était difficile de percevoir la différence entre le blanc de l'œil et l'iris (c'était également une difficulté pour faire ressortir les nuages du ciel qui apparaissaient alors uniformément blancs). James Wong Howe n'avait aucune idée de comment il avait réussi à rendre plus sombres les yeux bleus de l'actrice. Il se rendit sur le lieu où il avait pris les photographies et s'aperçut soudain qu'il y avait un grand morceau de velours noir tendu derrière lui que l'on utilisait pour les effets de surimpression à la prise de vue. « J'ai pensé : les yeux sont comme des miroirs qui réfléchissent la couleur. Si il fait sombre, ils seront sombres. ». Il fabriqua alors un grand cadre de velours noir qu'il plaça devant la caméra. Il perça un trou au milieu pour laisser passer l'optique. C'est ainsi qu'il filma tous les gros plans de la star. Hollywood, en ce temps là, était comme un petit village : « Le mot circulait dans les soirées que Mary Miles Minter avait ramené avec elle un opérateur oriental, qui se cachait derrière un rideau et qui assombrissait comme par magie le bleu de ses yeux. Après ça, je n'ai jamais arrêté de travaillé. ». La pellicule orthochromatique fût remplacée par le film panchromatique noir et blanc en 1926, sensible à toutes les couleurs du spectre et offrant alors une graduation des ombres plus subtile et la couleur de la peau plus naturelle sans recours au maquillage. James Wong Howe, lui, deviendra un directeur de la photographie mythique, travaillant notamment avec Fritz Lang, Sternberg ou Raoul Walsh, grâce au regard d'une actrice.

Dans l'histoire du cinéma, on constate ainsi que les reflets dans les yeux participent pleinement du travail particulier de lumière dont bénéficie la star. Le visage doit bénéficier de la lumière la plus sophistiquée et de l'eye-light le plus élaboré, particulièrement dans l'usage des gros plans. Le gros plan participe de ce processus de divinisation que nous avons évoqué plus tôt. Les acteurs qui ont moins d'importance dans le récit ou sont ennemis de l'héroïne ou du héros garderont les yeux éteints. On reconnaît ainsi immédiatement les personnages principaux, d'un seul « coup d'œil ». Les stars féminines, notamment durant l'âge d'or hollywoodien, ont bien souvent leur chef-opérateur d'élection. William H. Daniels pour Greta Garbo, Lee Garmes pour Marlene Dietrich etc. Le cas de l'actrice Merle Oberon, victime d'un accident de voiture en 1937

est intéressant à ce propos. Lucien Ballard, qui était son mari, a conçu pour elle un projecteur nommé « Obie » (en hommage au surnom d'Oberon), qu'il fixait sur la caméra. Ce système permettait par l'ajout d'une source à la face, dans l'axe de la caméra de lisser la peau et faire disparaître ses cicatrices. L'« Obie » est peut-être le premier projecteur différencié pour éclairer spécifiquement le visage et les yeux.

Henri Alekan, dans son livre *Des Lumières et des Ombres* consacre un chapitre à la relation entre la lumière et l'acteur et explique que « le comédien entre, comme les lieux où il se meut, dans un “complexe lumino-spatial“ qui va s'accorder à son expression verbale corporelle, pour affirmer et exalter des sentiments dont la lumière est l'élément propagateur »<sup>26</sup>. Il revient sur la règle développée par les cinéastes américains : « La lumière doit d'abord souligner l'aspect physique des acteurs, quels que soient le lieu et l'action, afin de les montrer sous le jour le plus avantageux possible »<sup>27</sup>. Cette règle renvoie immédiatement au *star system* pour lequel la lumière est conçue en priorité pour la mise en valeur du visage. Alekan est très critique de ces méthodes de hiérarchisation de l'éclairage : pour lui, l'acteur perd une part importante de l'émanation de son expressivité si on l'éclaire de cette manière : « Dissocier l'acteur par un éclairage qui le privilégie au détriment d'un tout est un non-sens, c'est quelquefois une nécessité, mais on ne peut en faire une règle ». Pour Alekan, la hiérarchie de la lumière n'a un intérêt que dans la mise en ordre des éclairages qui « doivent entrer dans le grand jeu des lumières et des ombres avec leurs significations plastiques et psychologiques propres ». Ainsi, Alekan ne remet pas en cause l'éclairage particulier dont peut bénéficier un acteur, lui-même se servant de l'analyse de la construction de la lumière des maîtres de la peinture pour éclairer les visages<sup>28</sup>. Il considère que ces éclairages, peuvent être différenciés, mais doivent trouver leur nécessité dans la mise en place globale de l'éclairage d'un décor.

---

26 Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, p. 232-234.

27 *ibid* p. 235.

28 Ci-dessous, *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau et *L'infante Marie-Thérèse*, de Velasquez, Musée du Louvre, Paris, en comparaison en noir et blanc dans *Des Lumières et des Ombres*, p. 182-183.



Qu'en est-il en pratique dans le cinéma contemporain ? Prend t-on encore le temps d'éclairer avec un soin particulier le visages des acteurs ? En discutant avec Sébastien Courtain, chef électricien et collaborateur d'Yves Capes, Denis Lenoir et plus récemment d'Antoine Sanier, on se rend compte que l'éclairage du regard est quelque chose d'induit mais qui n'est pas forcément l'objet d'une réflexion préalable des opérateurs. Le premier m'expliquait que le moment où l'on peut se poser la question de la direction que prendra la lumière du film à ce sujet est celui des essais caméra et maquillage. On prend le temps de déterminer en fonction de la morphologie du visage du comédien quelles seront les directions de lumière, les hauteurs et douceur des projecteurs, les axes caméra à privilégier.

« Sur le plateau, ensuite, il s'agira toujours de “pré-lighter“ le décor pour créer l'atmosphère souhaitée pour la scène avant l'arrivée des comédiens. Le regard se travaillera lorsqu'ils se seront emparés du lieu. On cherche et propose alors plan par plan, avec l'opérateur à la caméra, à placer une ardoise pour réfléchir un peu de lumière ou quelque chose d'autre spécifiquement pour raviver les yeux. Ce travail d'éclairage du regard se pose surtout dans des décors intérieurs où l'on construit la lumière car en extérieur, dans la rue ou la nature, les yeux réfléchissent naturellement de nombreux reflets venant du soleil éclairant le décor autour du comédien. »<sup>29</sup>

Ainsi, Sébastien a toujours avec lui différentes « ardoises » réfléchissantes de différentes tonalités de couleurs et matières dont il a le secret, ainsi que différents floppy

---

<sup>29</sup> Entretien avec Sébastien Courtain réalisé le 24 mai 2017.

en toile (unbleached, gris, bleu clair...) pour réfléchir la lumière en fonction des conditions d'éclairage de la scène (lumière venant du ciel, d'une lampe etc.). Ces ardoises permettent d'adoucir les ombres peu flatteuses pour la peau. Il explique qu'il joue également avec les objets réfléchissants du décor, qui se trouvent devant le regard du comédien et qui peuvent très simplement créer un reflet dans les yeux.

Pour Sébastien, la problématique des éclats cornéens est sensible surtout dans des scènes d'obscurité. Les éclats deviennent essentiels car ils permettent de repérer le visage dans le noir. Ils sont les marqueurs pour notre cerveau pour distinguer la forme humaine d'une autre, comme nous l'avons vu précédemment. Comme le keylight est souvent une source en backlight, lorsque l'on cherche à rattraper le visage, l'attention devient plus grande car il s'agit d'obtenir des brillances sans dé-contraster complètement le visage et perdre la sensation d'obscurité. Il en va de même pour le contre-jour où le visage est plus sombre que la lumière venant d'une fenêtre, par exemple. Le rattrapage du visage en réflexion, où l'on peut facilement intervenir sur le niveau de lumière, permet de garder la sensation de contraste tout en permettant de lire le regard du comédien.

La maîtrise de l'eye-light devient primordiale pour les très gros plans du visage. On va alors travailler la source, mettre un borniol autour d'un cadre par lequel est diffusée la lumière, choisir le projecteur le plus adapté en fonction de ce qui doit se lire dans l'oeil ou éclairer dans l'espace devant le regard du comédien tel ou tel objet ou sujet qui doit s'y réfléchir.

#### *b. Des reflets dans les yeux*

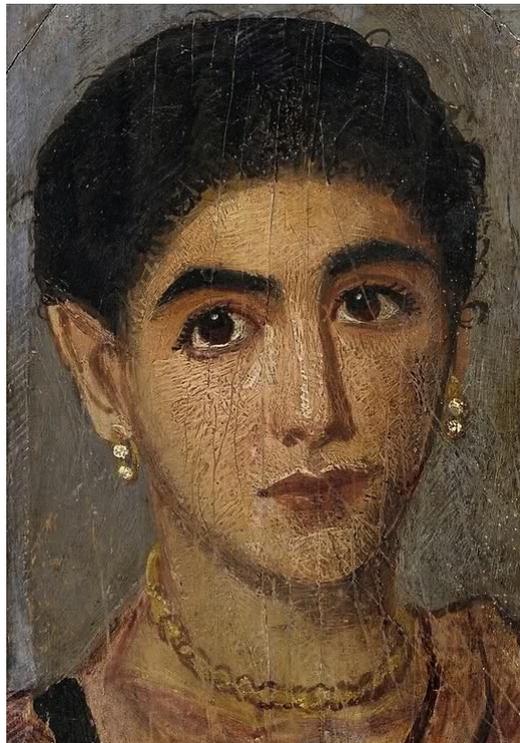
« Modèle. L'étincelle attrapée dans sa prunelle donne signification à toute sa personne. »<sup>30</sup>

Cette étincelle qu'évoque Robert Bresson pourrait être prosaïquement une de ces brillances résultantes de lumière qui se forment à la surface de l'œil et que nous pouvons provoquer par le placement de nos sources de lumière. Il existe dans l'histoire des

---

30 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 92.

techniques toute une généalogie de procédés, héritiers de l'« Obie » de Lucien Ballard, permettant de créer points, traits, brillances dans les yeux. L'« eye -light » est une source différenciée des autres sources, venant révéler la qualité réfléchissante de l'œil. Il s'agit toujours d'un choix, car il provoque par sa présence ou son absence, une perception bien différente du regard du comédien. L'histoire de la peinture est intéressante à cet égard. Les premières utilisations de reflets dans les yeux remontent aux « portraits du Fayoum<sup>31</sup> », au 1er siècle après J.-C, masques funéraires représentant le visage et le buste de face des défunts, usage des romains dans la tradition de l'art Egyptien des sarcophages. Ces portraits, réalisés sur bois à l'encaustique (à base de cire d'abeille), étaient insérés dans les bandelettes de la momie au niveau du visage. L'éclat dans les yeux donnent l'impression d'une flamme encore vibrante dans la profondeur du regard du défunt, poursuivant la conviction d'une survivance après la mort.

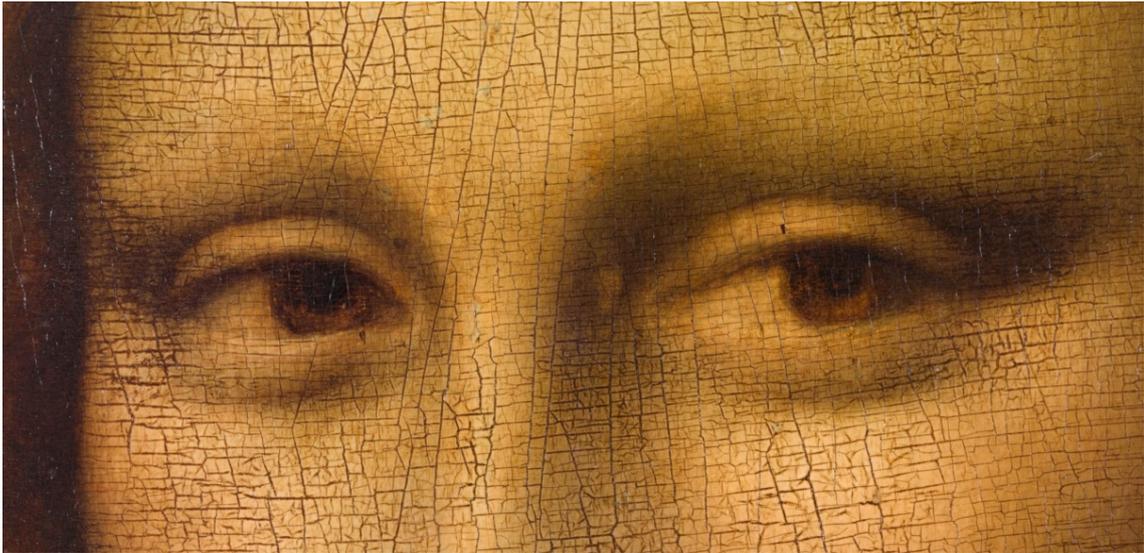


Au Moyen-Âge, les reflets oculaires tentent à disparaître dans l'art byzantin, roman et gothique où les sujets, principalement religieux, représentent la majeure partie des peintures et mosaïques. Ceux-ci ressurgiront à la Renaissance. Il y aura pourtant encore des exceptions ; la Joconde, le célèbre portrait de Leonardo De Vinci, a la singularité de n'avoir en son regard aucun éclat marquant une quelconque source de

---

31 Exemple : *Portrait du Fayoum*, (vers II ème siècle après J.-C-), Collection Salt, au Louvre.

lumière. Cette technique était pourtant traditionnellement réservée aux icônes chrétiennes et non à la peinture séculière. En effet, lorsque nous nous déplaçons devant un portrait sans éclat de lumière dans le regard, nous avons la sensation que celui-ci nous suit des yeux où que nous soyons. Cet effet est produit par l'absence de direction de lumière dans l'oeil qui permettrait de spatialiser pour notre cerveau la direction même du regard dans l'espace tableau. Ainsi, bien que l'iris soit objectivement placé à droite dans l'orbite, la Joconde nous « garde à l'œil » où que l'on soit.



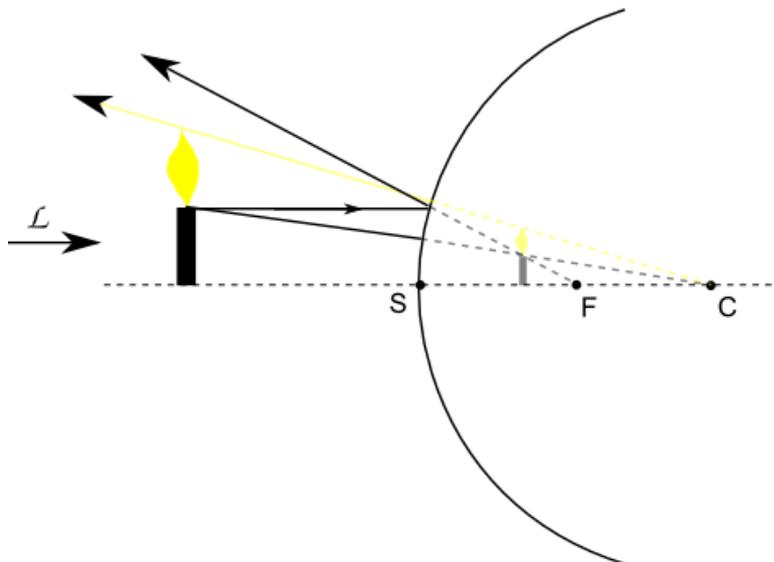
Pourrait-on prolonger cette idée au cinéma où le spectateur est contraint de rester assis dans son fauteuil ? L'absence de lumière semblerait plutôt absenter le regard d'un comédien plutôt que de le rendre lisible. C'est pourquoi, de tout temps, les opérateurs ont pris en charge l'éclairage particulier des yeux pour leur permettre une expressivité, raviver leur éclat et marquer la direction du regard. L'enjeu est alors la maîtrise des brillances. L'œil, par sa qualité de réflecteur, peut aussi bien trahir l'artifice du cinéma. Si l'on s'y penche un peu, on risquerait parfois d'apercevoir quelques projecteurs, la caméra ou des membres de l'équipe. Il s'agit pour l'opérateur, comme il le ferait pour un miroir dans le décor, d'être attentif à garder caché le contre-champ du plateau, à le plonger dans l'obscurité.

## L'œil comme miroir

La cornée, recouvrant l'iris et la pupille, est une calotte sphérique, légèrement protubérante, parfaitement transparente et lisse. La lumière se réfléchit à sa surface comme sur un miroir. La nature du blanc de l'œil renvoie quant à elle la lumière dans toutes les directions. Elle réagit cependant de la même façon spéculaire que la cornée. Des reflets spéculaires peuvent s'y former, mais ce seront toujours les reflets d'objets très lumineux. Comparer l'œil à un miroir plan n'est pas tout à fait juste. Si c'était le cas, lorsque nous voudrions faire le point sur la brillance qui nous apparaît à la surface, il faudrait le faire à une distance équivalant à la somme de la distance entre l'œil et la caméra et de la distance entre l'œil et la source lumineuse. Le visage et les yeux situés dans son plan nous apparaîtraient alors flous. L'œil réagit en réalité comme un miroir sphérique convexe. En optique géométrique nous trouvons ces définitions qui nous indiquent la marche des rayons :

- Tout rayon passant par le centre optique **C** n'est pas dévié.
- Tout rayon passant par le sommet **S** avec un angle d'incidence subit la loi de réflexion de Descartes et repart avec un angle de réflexion égal à l'angle d'incidence.
- Tout rayon passant par **F** émerge parallèlement à l'axe optique.

Figure 4. Miroir sphérique convexe



Auteur(s) :  
Catherine Simand

Si l'on considère un objet AB situé à l'infini, le soleil par exemple, l'image A' de A sera confondue avec le foyer F. Le point B dont la distance angulaire au point A est  $\theta$ , a son image en B', intersection du rayon passant par le centre du miroir et incliné de l'angle  $\theta$  sur l'axe optique avec le plan focal.

L'image d'un objet à l'infini, le soleil par exemple, par un miroir convexe se forme à une distance égale à la moitié du rayon de courbure. Ainsi, si l'on considère que l'œil à un rayon de courbure moyen de 8mm, l'image virtuelle de la source lumineuse sera située au niveau du foyer image située 4 mm du sommet du miroir, donc 4 mm derrière la surface externe de l'œil. Cette distance entre l'œil et l'image de la source (la brillance) étant de l'ordre du millimètre, on peut considérer celle-ci comme négligeable et privilégier la mise au point à la surface. On pourra cependant y prêter attention dans le cas de prise de vue macroscopique.

Par ailleurs, si l'on peut penser logiquement que la taille de la brillance varie en fonction de la distance entre la source lumineuse et l'œil – plus une source serait proche, plus le reflet serait grand – il faut cependant nuancer cela en ajoutant que cela dépend notamment du diamètre de celle-ci. Ainsi, des yeux éclairés avec une petite lampe torche à quelques centimètres ne nous offriront pas pour autant de vastes reflets. L'aspect de la brillance, image virtuelle, est toujours dépendante de la distance et de la taille de de l'objet, mais aussi de la sa qualité de lumière : intensité lumineuse, focalisation ou diffusion et colorimétrie.

Refermons cette parenthèse scientifique, et observons les différents reflets que l'on peut trouver au cinéma. Rajouter une source différenciée, un « eye-light » pour éclairer spécifiquement les yeux est une tradition remontant au cinéma classique. La lumière est directe, localisée sur le visage ou les yeux, et le contour de la source est diffusé pour ne pas produire un effet de masque. La source différenciée permet de rassurer les comédiens qui sentiront alors une attention particulière à l'éclairage de leur visage. Nous pourrions tenter une classification des différents effets de brillances que nous pouvons obtenir. Cette typologie, quelque peu schématique, a cependant la vertu de nous donner les possibilités qui s'offrent au directeur de la photographie. La condition nécessaire pour la production d'un reflet spéculaire dans les yeux étant de placer la source lumineuse dans l'axe du regard du comédien.

## Des reflets classiques

La brillance la plus commune et certainement la plus neutre est celle se situant à deux heures sur l'iris, si on le compare au cadran solaire. Elle nous apparaît naturelle car elle correspond au reflet de lumière solaire venant du ciel ou d'une fenêtre. C'est ce type de brillance que l'on retrouvait dans les portraits du Fayoum. Petite étincelle ravivant le regard sans pour autant se faire remarquer. Une brillance à sept heures, en bas à gauche de l'iris, par sa position anti-solaire sera déjà plus dérangeante. Elle pourra souligner une certaine tristesse, un sentiment de mélancolie ou donner l'impression d'un regard au bord des larmes.

Il est intéressant également de constater que les petites brillances auront l'air légèrement plus agressives que les grandes brillances. Ces dernières sont les plus délicates à obtenir car elles nécessitent une source large, très focalisée et proche du comédien. Configuration d'éclairage plutôt exceptionnelle au cinéma mais que l'on retrouve régulièrement dans l'image publicitaire, notamment par l'utilisation de projecteurs du type Brieese Light©. Ces projecteurs à réflecteur parabolique sont en effet utilisés pour éclairer le visage des mannequins, notamment pour les photographies ou vidéos de produits cosmétiques. La position de la lampe peut se régler pour être plus ou moins derrière le réflecteur et générer une lumière plus ou moins focalisée (position flood ou spot). Ils existent en lumière continu (tungstène ou HMI) mais également pour la photographie avec une ampoule à flash. La source peut être très rapprochée du visage générant de larges reflets cornéens tout en gardant une grande douceur pour la peau et réduisant les défauts. Ce type de projecteur, très onéreux et encombrant, aplatit considérablement le modelé du visage et est très peu utilisé au cinéma.

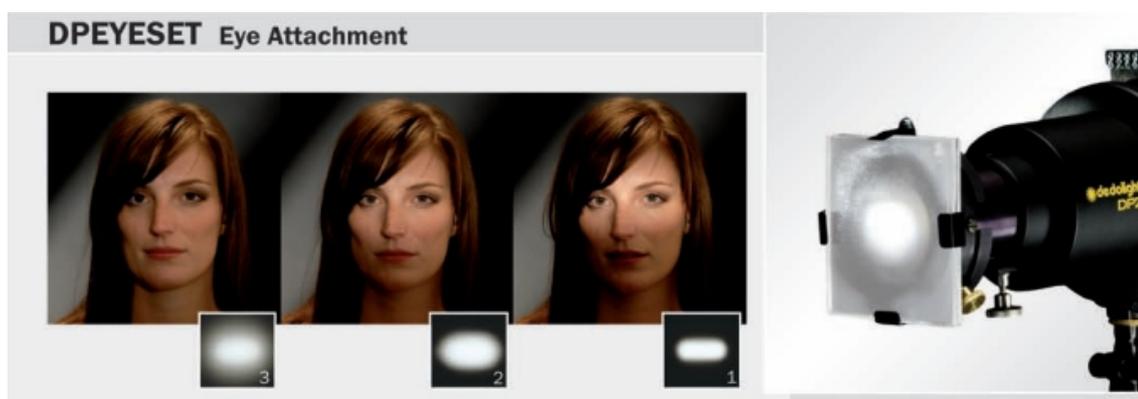


La forme du reflet a également une grande importance sur notre réception des brillances oculaires. On distingue les reflets arrondis comme les plus naturels car ils nous renvoient à l'arrondi du soleil. Beaucoup de projecteurs différents permettent de les contracter, placés dans l'axe de la caméra ou du regard du comédien si celui ne regarde pas dans l'axe : une ampoule tungstène dimmée, une source Fresnel directive (type Dedo light), un petit panel LED ou une micro boule chinoise. L'enjeu étant de ne pas créer une nouvelle ombre sur le visage qui trahirait la source. Sébastien Courtain, par exemple, a fabriqué un petit projecteur LED pouvant s'intégrer tel un cache dans la matte-box autour de l'objectif. Surnommé le « sublime », il permet de rattraper légèrement et uniquement le visage d'un comédien et de produire un reflet oculaire quand celui-ci regarde dans l'axe.



Voici un exemple de l'utilisation du « Sublime » de Sébastien Courtain sur le court-métrage *Le Serpent* de Tommaso Usberti (2016) sur lequel j'étais directrice de la photographie. Le projecteur inséré dans la matte-box permet d'adoucir le visage sans perdre le sentiment de contre-jour tout en créant deux petits reflets autour de la pupille qui renvoient aux deux fenêtres à l'arrière du personnage.

Nous pouvons également utiliser des projecteurs directifs associés à un nez optique à découpe qui permet de focaliser la lumière autour des yeux tout en adoucissant les contours sur le visage. Le fabricant Dedo Light© a ainsi créé toute une gamme de projecteurs qui peuvent être associés à un système optique (Imager Projection Attachment), sorte de mini-découpe pouvant éclairer sujet ou objet très précisément et sans aberrations chromatiques de diffraction sur les contours. Des filtres conçus spécialement pour estomper la découpe sont également disponibles (voir image ci-dessous) précisant le travail d'éclairage des yeux en évitant l'utilisation parfois délicate des « barn doors » des projecteurs.



Pour figurer le reflet d'une fenêtre, il est également possible d'utiliser des Kino-Flos en lumière du jour placés à la verticale et recouverts de diffusion afin de ne pas voir les tubes de lumière fluorescente. Cependant, ce système rajoute considérablement de la lumière de remplissage et peut réduire le contraste de l'image.

### **Des reflets à effets**

Le simple placement de la source lumineuse peut permettre de créer des reflets particuliers. Une brillance placée dans le centre de la pupille rend une certaine étrangeté au regard qui devient moins « humain ». Une réflexion lumineuse large et au centre de l'œil donnera l'impression de cécité au regard. Les reflets verticaux au centre de la pupille auront par analogie l'apparence d'un regard de chat, animal à la pupille oblongue. Les reflets annulaires créés par les rings LED pourront donner au regard un air d'alien. Il existe également un double projecteur DedoLight© ressemblant à des petites jumelles que l'on peut placer précisément dans l'axe du regard pour faire briller

l'iris et le blanc de l'œil d'une lumière colorée. Il s'agit d'un projecteur pour des effets très particuliers, pour créer des yeux de vampire par exemple. Enfin, des reflets multiples peuvent être ajoutés en post-production (réflexion de feux d'artifice, d'explosion...) ou à la prise de vue en plaçant une guirlande lumineuse à multiples petites ampoules devant les yeux du comédien.<sup>32</sup>



<sup>32</sup> Photos extraites d'une vidéo promotionnelle des projecteurs DedoLight©, en ligne, [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cxtlOzNt7WQ>]



Dans l'ouverture hypnotique de *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), il y a un très bel exemple de reflets multiples : la mégalopole tentaculaire, lumineuse et polluée qu'est New-York en 2019 nous apparaît à la surface d'un œil dont l'appartenance restera mystérieuse. Les yeux sont un symbole qui revient dans de nombreuses scènes car c'est précisément sur la pupille des répliquants (robots humanoïdes) que se focalise l'appareil utilisé pour tester leur empathie. L'œil ne peut mentir : la dilatation de la pupille trahit les émotions du sujet face aux questions posées. Les yeux des répliquants se différencient des simples humains au niveau de leur rétine dans les environnements sombres. Pour générer ces lueurs étranges, Ridley Scott et son chef opérateur Jordan Cronenweth ont mis en place un système particulier de réflexion de lumières colorées.



« Pour cet effet, nous utilisons un miroir semi-aluminé – 50% de transmission, 50 % de réflexion – placé devant la caméra avec un angle de 45° ; puis nous projetons une lumière dans le miroir, se réfléchissant dans l'axe optique jusqu'aux yeux du sujet. Parfois nous utilisons des gélâtines très subtiles pour ajouter de la couleur aux yeux; Souvent, nous filmions une scène avec et sans cet effet, permettant à Ridley d'avoir le choix. »<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Cité dans « *Cinematography for Blade Runner* », ASC Magazine, 1999, en ligne : [URL : <https://theasc.com/magazine/mar99/blade/pg2.htm>], consulté le 23 mai 2017.

Jordan Cronenweth, le chef-opérateur, a souvent utilisé des éclairages dans l'axe de la caméra pour faire ressortir cette rétine rouge qui nous apparaît fugacement, lorsqu'une lumière balaie le regard ou lorsqu'un répliquant se trouve dans l'obscurité. Celui-ci devient surnaturel et étranger, soutenant physiquement l'univers de science-fiction du film. Par ailleurs, la plus ou moins grande dilatation de la pupille change radicalement le regard. L'œil paraît nécessairement plus sombre lorsqu'il est dilaté puisque la proportion de l'iris est réduite. Si l'on souhaite mettre en avant la couleur de l'œil, il faut donc créer un environnement lumineux favorable à la rétraction de la pupille.

### **Des reflets soutenus par le filtrage**

Les filtres de diffusion dits « à effet » ont beaucoup été utilisés notamment dans la période du cinéma classique. Les filtres stars sont les plus célèbres. Il existe aujourd'hui encore différentes séries dans la marque Tiffen© permettant de générer des étoiles avec plus ou moins de branches sur les points les plus lumineux de l'image comme les reflets spéculaires des yeux. Le principe repose toujours sur la diffraction : le filtre est composé de traits très fins sur lesquels vient "s'éclater" la lumière, perpendiculairement au trait. Le nombre, l'épaisseur et la direction du trait fera varier le nombre, l'épaisseur et la direction de l'effet lumineux. Nous avons eu l'occasion de les tester lors d'un cours sur les filtres donné par Sabine Lancelin et nous apercevoir de la difficulté d'utilisation. Ils nécessitent une source large et très proche du comédien et par conséquent, si l'on cherche à former des étoiles dans les yeux, ne pourront être utilisés que pour des gros plans stylisés où le personnage restera plutôt fixe. Aujourd'hui, il nous semble qu'avec les outils de post-production, il est plus aisé de reproduire ces étoiles par trucage numérique.

Il existe bien d'autres types de diffuseur comme les filtres à trames (comme les bas que certains opérateurs avaient coutume de fixer à l'arrière des optiques), les filtres « fogs » ou autres filtres « Mitchell ». Ils peuvent avoir l'intérêt, par exemple, de mettre en valeur les larmes en accompagnement d'un éclairage plus latéral pour que l'œil brille en contre-jour comme dans cet extrait de *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz où les yeux d'Ingrid Bergman s'embuent l'espace d'un instant à la faveur d'un éclat de lumière, non justifié, du chef opérateur Arthur Edeson.



*c. Absence de reflets dans les yeux*

A contrario, il est intéressant de constater le trouble que suscite le fait de faire disparaître les reflets dans les yeux. Cette absence de réflexion du monde dans l'œil peut donner l'impression d'un retrait du personnage en lui-même et d'une impossibilité pour lui de communiquer. Le regard du personnage devient impénétrable, comme si, selon la formule consacrée, on ne pouvait plus « lire dans ses pensées ». La mise en place de cette absence de reflets comporte quelques difficultés car aucun objet trop éclairé ne doit se situer dans le regard de l'acteur. Pour cela, on peut recouvrir l'espace en avant du regard de l'acteur de tissus noirs et tâcher de privilégier l'éclairage en contre-jour plutôt qu'à la face. La subtilité réside en la maîtrise de l'éclairage de remplissage qui doit permettre de lire les expressions du visage sans marquer les yeux.

L'exemple peut-être le plus célèbre est celui du film *Le Parrain* de Francis Ford Coppola (1972). Gordon Willis, alias le Prince des Ténèbres (selon le surnom donné par Conrad Hall), a fait scandale à l'époque, en plongeant sciemment le regard de la star Marlon Brando dans la pénombre. Dans un interview pour l'ASC, Gordon Willis revient sur cet épisode :

« Les gens disaient : “On ne peut pas voir ses yeux“ (ceux de Brando). C'est vrai qu'on ne voyait pas ses yeux dans 10 % du film... Quand on me faisait cette remarque, je demandais: “Pourquoi devrait-on voir ses yeux dans cette scène ? Pour quelle raison ?“ Vous savez la réponse qu'on me donnait ? “C'est comme ça qu'on fait, depuis toujours, à

Hollywood.“ Ce n'est pas une assez bonne raison. Il y avait des fois où on ne voulait pas que le public voit tout ce qui se jouait au fond des yeux de Brando, et tout d'un coup (il claque des doigts), on le plongeait soudainement au fond de l'âme du personnage »<sup>34</sup>



Il est intéressant de constater que le regard prend sa force dans son absence qui procure au spectateur le désir de voir les yeux de Don Corleone afin de pouvoir accéder pleinement aux sentiments du personnage (qu'il croit pouvoir comprendre précisément par le regard). Si l'on analyse cette image, ci-dessus, tirée du premier volet du *Parrain* (1972), caractéristique de la représentation du personnage de Don Corleone, on observe que le regard se laisse deviner simplement par l'ombre entourant les deux globes oculaires. Gordon Willis joue avec subtilité sur la surexposition locale du visage de Marlon Brando renforcée par la présence d'une source forte en back-light (la lampe de chevet) et la chemise presque blanche qui joue en contraste avec les yeux. L'éclairage en top dont la direction provient légèrement de l'arrière permet de générer l'ombre de l'arcade sourcilière. L'arrière plan à droite du personnage, extrêmement sous-exposé jusqu'à fondre le costume dans l'obscurité, accompagne cette plongée du regard dans les ténèbres.

---

<sup>34</sup> *The Hollywood Reporter*, citation tirée d'un interview de 1998 dans *American Cinematographer*, en ligne, [URL : <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/remembering-cinematographer-gordon-willis-who-705698>], consulté le 29 mai 2017.

Ainsi, l'impossibilité d'accéder au regard provoque chez le spectateur cette pulsion scopique que nous évoquions précédemment, ce désir de lire le regard comme si les yeux étaient le « miroir de l'âme », selon la formule un peu galvaudée. Le travail de Gordon Willis, nous permet de comprendre combien l'éclairage du regard gagne à être pensé dans une tension entre la présence et l'absence : construire la lumière pour permettre le surgissement du regard.

#### *d. Interventions en post-production*

L'étalonnage numérique a permis l'émergence de nouveaux outils permettant de travailler spécifiquement les yeux des comédiens en post-production. Christophe Bousquet<sup>35</sup>, étalonneur, explique à ce sujet que la manière d'envisager le travail d'étalonnage a changé depuis ses débuts où il travaillait au laboratoire GTC.

« Lorsque les opérateurs travaillaient en argentique, il y avait certainement plus de précision dans les directions de lumière à la prise de vue. Rattraper les yeux d'un comédien, consistait à éclaircir l'ensemble du visage car les masques n'existaient pas lorsqu'on étalonnait par points de couleurs et de luminance, à moins d'avoir recours aux effets spéciaux. Les chefs opérateurs aujourd'hui savent davantage ce qu'ils peuvent faire ensuite à l'étalonnage, ils connaissent les outils. »

L'étalonnage numérique permet en effet l'utilisation de masques de sélection, des "shapes" de correction locales en luminance et/ou en colorimétrie. Si ces masques peuvent être utilisés sur l'ensemble du visage, Christophe nous confit avoir tendance à en appliquer plus localement, sur une moitié du visage pour garder le modelé ou directement sur les yeux. Ce dernier masque en forme de "lunettes", généré en tracking pour suivre les yeux dans l'image, est souvent sollicité pour ré-éclairer le regard et faire ressortir les brillances dans les yeux ou leur couleur par saturation. Christophe utilise un "kyer", outil permettant de travailler sur une sélection plus précise à l'intérieur du masque (par exemple les hautes lumières) pour atténuer les brillances trop fortes qui trahiraient l'existence d'un projecteur ou, au contraire, les raviver. Les masques peuvent être également utilisés en "dynamique" afin de faire varier la correction dans le temps du plan.

---

<sup>35</sup> Entretien réalisé le 6 juin 2017.

En parallèle de l'étalonnage, un graphiste (ou truquiste) travaille parfois à ce qu'on appelle les « retouches beauté ». Il s'agit alors, en relation avec l'étalonneur, de travailler localement le visage, le cou ou encore la zone autour des yeux d'un comédien. Certains d'entre eux peuvent avoir listé les plans à retoucher et ces interventions peuvent être spécifiées au préalable dans leur contrat. Il s'agit la plupart du temps de cacher les petites rides ou les cernes trop ombrées par l'utilisation d'un logiciel générant un léger flou ou un masque éclaircissant. On retrouve ici cette idée de l'attention particulière portée au visage de la star. Les filtres diffuseurs et autres bas Dior d'antan ont trouvé leurs successeurs numériques.

Ainsi, le travail du regard par la lumière peut s'envisager de multiples façons. Il s'agit pour l'opérateur d'adapter sa manière de construire l'éclairage des yeux en fonction des volontés narratives et esthétiques du metteur en scène et des moyens techniques à sa disposition. Il n'est pas forcément nécessaire de mettre en place des dispositifs complexes d'éclairage car il est possible d'intervenir très simplement par l'attention portée au visage du comédien et à son rapport dans l'espace. L'anticipation des possibilités de l'étalonnage numérique permet également de préciser l'expressivité du regard. Bien entendu, le travail de la lumière ne peut être dissocié du travail du cadre. C'est pourquoi il s'agira à présent de comprendre les possibilités qu'offre le découpage technique pour soutenir l'incarnation d'un personnage.

## **2. Opération de cadrage du regard**

Le travail du cadre est peut-être celui qui rapproche le plus l'opérateur du réalisateur. Le choix de la place et de la hauteur de la caméra, la valeur de cadre choisie, la mise en mouvement ou la fixité sont autant de paramètres sur lesquels celui-ci peut intervenir pour préciser et intensifier une intention de mise en scène et notre rapport au personnage. Comme nous l'avons vu, face à une image, le spectateur cherchera d'abord les yeux et le visage pour se repérer. La disposition qu'organise le cadre autour du regard a alors toute son importance.

### a. Axe et hauteur de la caméra

Le choix de l'axe caméra et sa hauteur par rapport au visage de l'acteur est une décision de découpage essentielle. De manière classique, on privilégiera les axes permettant d'être dans le regard du comédien plutôt que ceux qui ne permettent pas d'y avoir accès. Ainsi la vue de trois-quarts arrière ou de dos est souvent proscrite, sauf lorsque le personnage est en amorce de ce qui est filmé ou qu'un autre personnage figure dans le cadre. Dans une moindre mesure, on constate qu'une vue de biais ou de face est préférée au profil qui ne laisse apparaître qu'un œil. Cela provient du dispositif canonique du champ-contrechamp : le regard doit figurer dans le croisement d'un autre regard afin de permettre la communication. La hauteur caméra est une première manière de sortir de cette zone de neutralité. Nous connaissons les enjeux d'une plongée ou d'une contre-plongée sur le visage des comédiens : l'axe crée alors une ligne de force entre les personnages, mais ces placements de la caméra ne remettent pas forcément en cause le dispositif et notre accès au regard. Il y a dans le placement de la caméra dans l'axe du regard du comédien une manière de faire oublier le dispositif filmique en se plaçant sur la ligne émission/réception, à l'intérieur de la communication entre les personnages. Par contre, lorsque la caméra se situe en dehors de cette ligne, notre perception de l'échange est immédiatement troublée.

Si les films de Yasujirō Ozu sont passionnants à cet égard, c'est peut-être parce que le cinéaste associe une position non conventionnelle de sa caméra à un placement inhabituel de l'axe du regard des comédiens. Selon une interprétation culturaliste, il a été dit que le cinéaste japonais se mettait « à hauteur » de tatami, comme si celui-ci percevait le monde de cette manière. Si Ozu a effectivement fait fabriquer un pied pour sa caméra à petites branches – Wim Wenders dans son documentaire *Tokyo Ga* va à la rencontre du chef-opérateur Yūharu Atsuta qui fait une démonstration émouvante de ce trépied – c'est davantage pour créer un flottement du regard qui vient perturber la logique fictionnelle de représentation du regard. Ozu tente de trouver un angle qui rompt avec la fluidité naturaliste du récit. Ces contre-plongées éveillent ou mettent en vigilance le spectateur dans son rapport au personnage, plus qu'elles ne racontent un souci anthropologique de restitution de la vision du monde des japonais. Si les personnages sont placés face à la caméra et leurs regards très proches de l'axe, ils ne regardent pas pour autant le spectateur, ne l'interpellent pas, à la manière de ces portraits

qui, censés regarder leurs vis-à-vis, « visent » toujours à côté, leurs yeux fixes les empêchant d'interagir. Dans les films d'Ozu qui ont presque tous pour sujets les mutations de la société japonaise et les troubles de la communication intergénérationnelles qu'elles suscitent, l'impossibilité des personnages à se comprendre est un motif récurrent. Cette idée ne cesse de transparaître dans ces cadres.



« Il est le premier à imposer une place définitive à la caméra qui est, comme il le disait lui-même, la place du chien dans la famille. C'est-à-dire en bas, quasiment sur le plancher et en train de regarder par en dessous ce qui se passe. L'idée profonde qui préside à ce choix est que, ce qu'il faut montrer, ce sont tous les rapports de comédie, de sentiment, de tristesse, tous les rapports émotionnels possibles, qui se passent au dessus de la caméra. Comme si ça ne touchait pas la caméra, comme si on n'avait pas à entrer dans ces conflits et ces histoires émotionnelles - ressentir, comme le ferait un chien, les sensations, les impressions que cela provoque. »<sup>36</sup>

Cette très belle analyse de Jean Douchet met en avant la pensée systémique du cadre dans le cinéma de Ozu. Cette conception implique un refus du mouvement d'appareil. Le champ-contrechamp sans amorce est la base de son cinéma. Les regards des deux personnages en vis-à-vis passent au-dessus de nous : tous deux se situent à la

---

<sup>36</sup> Jean Douchet, une histoire du cinéma du 14 août 2007 dans les Nuits de France Culture, en ligne, [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/ozu-raconte-par-jean-douchet-il-donne-la-camera-la-place-du>] consulté le 29 mai 2017.

même place, leurs yeux tournés dans la même direction : leurs figures pourraient se confondre. En effet, Ozu filme souvent à 360 ° et franchit la ligne interdite dans la frontalité : les regards de ses protagonistes ne se croisent pas, ce qui est normalement requis selon la grammaire classique.



Photogrammes : *Voyage à Tokyo* (1953)

L'axe du regard des comédiens en fonction de l'axe de caméra peut être ainsi une première manière de bousculer les codes en invitant le regard du spectateur à recevoir différemment les échanges de regards.

Cheffe opératrice sur *La Captive* de Chantal Akerman (2000), Sabine Lancelin m'expliquait que la réalisatrice plaçait ses comédiens de façon à ce que le spectateur ait accès au regard. Les comédiens ne pouvaient alors se regarder entre eux. Dans ce film librement inspiré du roman *La Prisonnière* de Marcel Proust, Simon cherche à percer le mystère de sa fiancée Ariane (Sylvie Testud, l'Albertine de *La Recherche*). Convaincu de son homosexualité, il tente de lui faire avouer par tous les moyens possibles. Akerman fait le récit de la névrose de cet homme, amoureux fou d'une femme qui lui échappe en plaçant d'emblée le spectateur au coeur de l'intimité du couple par le choix du placement de la caméra. Celle-ci précède les personnages, comme si elle « épiait » la situation entre deux portes. Les personnages se parlent alors sans échanger un regard.

Le trouble que suscite cette mise en place non naturelle des comédiens n'empêche pas l'incarnation des personnages. Les regards sont rendus accessibles au spectateur projeté alors dans les échanges malgré lui. Cette circulation des regards nous invite à sonder dans chaque direction de regards, dans chaque mouvement de retrait en soi-même, les sentiments des personnages à la manière de Simon qui cherche à percer le secret d'Ariane.



Dans la proximité de la voiture, lieu de cinéma paradigmatique du non échange de regard, ce dispositif est poussé à l'extrême. Alors que Simon interroge Ariane sur une certaine chanteuse lyrique avec qui elle pourrait avoir une relation, la caméra est placée frontalement, mais les personnages semblent fuir le regard de l'autre. Un véritable ballet du regard est orchestré : sentir le regard de l'autre, éviter à temps le croisement, trouver un mouvement de côté. Cet évitement du regard provoque une grande tension et permet l'incarnation des personnages par le plan séquence : le spectateur, dans la durée, fait l'expérience du malaise de la relation.

Si l'empathie peut aussi bien jouer dans des champ-contrechamps classiques, les écarts à cette convention, plus affirmés et repérables, sont plus marquants. Il nous apparaît que c'est justement par ces écarts que se joue un rapport intense du spectateur au personnage : déplacer le regard à l'intérieur de l'image pour mieux déplacer celui du spectateur qui regarde dans la salle.

## b. Valeur de cadre et regard

Les valeurs de cadre organisent également notre perception des personnages. La valeur privilégiée du regard est le gros plan qui étale le visage à l'écran et annihile tous les autres éléments de représentation à l'intérieur d'une scène. L'écran devient visage et les yeux ne sont plus concurrencés par d'autres parties du corps ou du décor. Le visage devient une entité indépendante où peut se jouer toute une dramaturgie. Son expressivité prend en charge toutes les dimensions d'une scène, le visage filmé est à la fois tel qu'en lui-même et paysage.

« La caméra a servi à explorer la silhouette humaine et à se concentrer sur le visage, qui en est l'essence la plus précieuse. Monstrueusement agrandie sur l'écran, la face humaine doit être traitée comme un paysage. Il faut la voir comme si les yeux étaient des lacs, le nez une colline, les joues des prairies, la bouche un sentier fleuri, le front un fragment du ciel, les cheveux des nuages. Comme dans un paysage, le visage doit changer selon les variations de l'ombre et de la lumière. De même qu'on recouvre les arbres de peinture d'aluminium pour donner de la vie à la verdure, qu'on filtre le ciel pour graduer son éclat, qu'on braque la caméra sur le reflet d'un lac, la face humaine et les valeurs qui l'encadrent doivent être vues objectivement, comme si elles n'étaient qu'une surface inanimée. »<sup>37</sup>

Ces mots de Joseph Von Sternberg, qui a été lui-même directeur de la photographie sur certains de ses films (*La femme et le Pantin* (1935) avec Lucien Ballard non crédité, *Fièvre sur Anathan* (1953)), nous disent combien le gros plan permet au visage de déployer sa photogénie, prise en charge par la lumière du directeur de la photographie.

Epstein use également de cette métaphore du paysage<sup>38</sup>, mais lorsqu'il évoque la figure du gros plan, le réalisateur insiste surtout sur la beauté des effets produits par les agrandissements irréels que permet le cinéma.

---

<sup>37</sup> Joseph Von Sternberg, *Souvenirs*, 1963-1964, trad. M. Paz, Robert Laffont, 1966.

<sup>38</sup> « Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte... »



*Cœur Fidèle*, Jean Epstein (1923)

« Mais quelle que soit sa valeur numérique, cet agrandissement agit sur l'émotion, et moins la confirme que la transforme. (...) Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous ; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima. »<sup>39</sup>

La distance du spectateur au personnage par les valeurs de plan procéderait comme dans la réalité où l'on se place à une distance instinctive en fonction des rapports que l'on entretient avec l'autre. C'est ce qu'on appelle en anthropologie la « proxémie », étude de la distance physique qui s'établit entre des personnes en interaction. La distance qu'établit le gros plan est celle de l'intime et c'est, peut-être, pour cela que les films d'Epstein sont bouleversants : l'accès au personnage par son visage est immédiat. Dans *Cœur Fidèle*, peu nous importe finalement la narration. Epstein disait lui-même avoir écrit le scénario en une nuit, usant des ficelles populaires du mélodrame<sup>40</sup> : une orpheline livrée à un voyou par ses parents adoptifs alors qu'elle aime un autre homme. Le film échappe complètement au mélo ordinaire par la puissance d'expression des visages comme par exemple dans cette image ci-dessus où Epstein nous offre le regard de Marie penchée au-dessus du berceau par un plan subjectif de son nourrisson.

<sup>39</sup> Jean Epstein, opus cité, p. 97-98.

<sup>40</sup> *ibid*, p. 123-124.

### c. *Disposition du regard dans le cadre*

La disposition des yeux dans le cadre a également une influence sur notre manière de percevoir le regard. Le ratio de l'image du film a une conséquence sur leur placement. Nous ne cadrans pas de la même manière un visage lorsque le format d'impression est celui du 4/3 ou du scope. Il s'agit d'un rapport d'équilibre entre la figure et ce qui l'entoure. S'il est préconisé de placer la ligne du regard au deux tiers supérieurs de l'image, il n'y a pourtant pas de règles. Manuel de Oliveira, par exemple, souhaitait toujours que le regard des comédiens soit au centre de l'image. Il ne s'agissait pas tant, d'après Sabine Lancelin, qui fût son opératrice, d'une volonté esthétique que de mettre au centre de l'image ce que le spectateur doit voir quitte à couper le corps de l'acteur de manière non conventionnelle. Choisir de placer le regard à un endroit du cadre raconte aussi quelque chose de la perception du monde du personnage. Par exemple, les yeux placés en bord de cadre pourront donner l'impression que le personnage est, quelque part, acculé dans sa situation. L'absence d'air devant lui sera perçue comme une absence supposée de perspective. Le placement des yeux dans un cadre dans un ratio donné, associé à l'axe du regard induira toujours une perception particulière chez le spectateur.

Dans les westerns, l'usage du format scope, n'est pas seulement fait pour filmer des serpents et des enterrements<sup>41</sup>. L'horizontalité, permet de capter la photogénie des étendus désertiques du Far West en plan d'ensemble et le regard des cow-boys en très gros plan. Dans *Le Bon, la Brute et le Truand* de Sergio Leone (1966), par exemple, le duel final procède classiquement par une mise en tension des regards des trois personnages. Cette tension est permise par l'évolution progressive des valeurs de plans (du plan américain au très gros plan), les rapports d'échelle vertigineux des regards en contraste avec l'immensité de l'arène, et le montage de plus en plus frénétique. C'est également l'association de ces plans des yeux à ceux des mains qui se préparent à dégainer les pistolets qui soutient le suspens : les très gros plans abstraient les personnages du décor jusqu'à ne plus savoir où est placé chaque protagoniste par rapport aux autres et à qui appartient le pistolet. Leone, exploite les possibilités offertes par le scope magnifiquement. Le format semble dans cette scène, fait pour l'avènement d'un grand duel de regards. Le choix du ratio de cadre peut donc permettre une expression

---

41 Dans le film *Le Mépris* (1962), lui-même en CinémaScope, Jean-Luc Godard fait dire à Fritz Lang à propos du CinémaScope : « Ce n'est pas fait pour des hommes, c'est fait pour les serpents, pour les enterrements. »

plus ou moins intense du regard des personnages et être le moteur d'une mise en scène. La disposition des yeux dans le cadre sera intrinsèquement lié à ce choix et aux volontés narratives.



#### *d. Mise au point et profondeur de champ*

Il y a une sorte d'évidence pour l'assistant opérateur : si le réalisateur ne le demande pas, il s'agira de pointer sur les yeux. On se pose en effet rarement la question car comme le rappelle Nicolas Eveilleau, 1er assistant caméra, « Le cerveau est conçu de telle sorte que l'on cherchera toujours dans une image un regard humain avant toute chose, que l'on regarde même un arbre ou une autre chose inerte. ». Pour Nicolas, rares sont les exemples de plans où on lui aurait demandé de pointer autre chose que les yeux d'un sujet. Il lui est arrivé de pointer les oreilles, pour signifier l'écoute mais très vite la caméra décadrait vers le regard et le point glissait avec, permettant de saisir la réaction du personnage. Il faut noter qu'une mise au point dans le cas d'une très faible profondeur de champ, par exemple, sur la bouche d'un personnage, provoquerait sûrement une multitude d'interprétations diverses et suggestives. La mise au point sur les yeux, au contraire, permet à la fois de garder la plupart du temps le visage en entier dans la zone de netteté de l'image – les yeux se situant sur le plan de celui-ci – et de permettre un accès non équivoque au sujet.

Les cas de plan très rapproché, à longue focale ou à grande ouverture peuvent offrir des situations où les deux yeux ne sont pas nets. La règle induite est alors de faire la mise au point sur l'œil le plus proche de la caméra ou le plus éclairé. « Toute une jeune génération de chef opérateurs cherche la très faible profondeur de champ sûrement pour casser le piqué de la trop grande définition des caméras numériques » nous confie Nicolas. Mais si la discussion sur la profondeur accordée à un plan se pose souvent sur le plateau autour d'un plan large constitué de multiples détails, notamment dans les lointains, qu'on voudrait résorber dans le flou d'arrière plan, autour d'un gros plan, finalement, la question se pose moins. Cela s'explique notamment par le fait que les conditions de lumière ne permettent pas de fermer le diaphragme pour obtenir une plus grande profondeur, par manque de temps ou de moyens techniques, mais aussi par goût. Ce manque de profondeur pourra cependant trouver dans certains cas une signification lorsqu'un personnage se situera volontairement à la limite du flou voire entrant et sortant régulièrement de la zone de netteté. Ce « point fragile » peut raconter quelque chose d'un personnage, de son trouble, de son incertitude ou de son instabilité à un moment du film.



Dans le court-métrage *Gibraltar* que j'ai réalisé récemment, le personnage principal, Alice, interprété par Julie Sokolowski, se réveillait après une nuit étrange où un être fantastique lui avait rendu visite. On suit en panoramique son visage alors qu'elle se relève à l'intérieur de sa petite tente posée au bord de la mer. Sur le tournage, nous ne nous sommes pas aperçus du manque de profondeur de champ (nous avons un seul petit moniteur Transvideo). Cette « erreur » technique nous est apparue au moment de « dérusher » les images. D'abord frustrée de ne pas avoir eu la présence d'esprit

d'accorder au visage de la comédienne la profondeur nécessaire, nous avons trouvées avec la monteuse du film que cette fragilité de la mise en point pouvait accompagner le personnage à cet instant, donnant par le flou un sentiment de perception ouatée, prolongeant la torpeur du sommeil. Cependant, une certaine vigilance m'apparaît nécessaire autour de la profondeur consacrée à un regard, laquelle doit rester un choix artistique pour le chef opérateur.

Il nous apparaît, que par le jeu ou l'écart avec les règles classiques du cadre, du découpage et de la mise au point que le regard peut trouver un terrain d'expression particulier. Ce terrain est rendu fertile par la connaissance des possibilités de la grammaire cinématographique mais surtout la compréhension des enjeux narratifs que portent les personnages, veillant à la continuité du jeu de l'acteur ainsi qu'à ce qui pourrait surgir et nous surprendre devant la caméra.

## VI - Cas limites, vers l'incarnation d'une présence trouble

Cette partie, propose un parcours non exhaustif autour de regards particuliers qui entraînent des décisions de mise en scène mais aussi qui impactent le jeu de l'acteur et la possibilité de l'incarnation d'un personnage de cinéma.

### 1. Le regard caméra

En ce qui concerne le regard caméra, l'incarnation est toujours problématique. Lorsqu'un personnage regarde l'objectif de la caméra, il envoie son regard autre part, hors du monde fictionnel où il se trouve. On pourrait l'appeler regard *interdit* en cela qu'il met à mal ce pacte intrinsèque au cinéma de fiction de ne jamais rompre le cloisonnement entre les spectateurs et le film, ce qu'on appelle le quatrième mur : le regard caméra serait un regard qui n'appellerait non plus le hors champ du film, hors-champ fictionnel que peut atteindre le personnage dans le monde du film, mais le hors-écran, réalité des spectateurs assis face à l'écran dans la salle de cinéma. L'objectif de la caméra où plonge le regard du comédien devient une sorte de trou noir, un raccourci spatial et temporel vers la salle de cinéma.

Mais un tel regard, tentant une communication avec le spectateur se refuse pourtant à l'échange. Si le regard atteint effectivement le spectateur de manière intense dans la salle, l'écran en réapparaissant s'affirme comme protection de l'espace fictionnel. Car si les premiers spectateurs reculaient à l'arrivée du train de la Ciotat<sup>42</sup>, nos contemporains ont depuis longtemps assimilé l'expérience de l'écran protecteur. Il n'y a donc aucune nécessité pour le spectateur de répondre à ce regard qui semble pourtant vouloir entrer en communication. D'ailleurs, le regard du comédien se tournera à nouveau vers l'espace fictionnel aussi vite que le plan s'éloignera par le défilement de la bobine. Cependant, si le regard caméra ne brise jamais complètement l'espace fictionnel, cette rupture dans la convention du regard ne produit en fonction des films jamais le même effet. Dans le cinéma muet et burlesque, un personnage peut s'adresser à travers le regard caméra au spectateur, mais cette adresse, pleine de complicité, est davantage de l'ordre de l'*aparté* théâtral. Dans ce cas, loin de déstabiliser la fiction, le

---

42 Louis Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895

regard accroît l'implication spectatorielle dans l'univers fictif. Ainsi lorsque Charlie Chaplin adresse un regard droit dans l'objectif, il s'agit toujours d'une recherche de connivence avec le spectateur. À l'inverse, dans les films du cinéma classique hollywoodiens où l'on recherche par la mise en scène l'identification du spectateur au personnage, un regard caméra, qui interrompt brutalement cette identification est considéré comme une faute puisque l'acteur, projetant son regard vers le spectateur se différencie de celui-ci.

Pourtant, le regard caméra peut également intensifier l'effet d'une émotion exprimée par le personnage tout en invitant le spectateur à se faire une place dans la fiction. Le cours de l'histoire est suspendu un moment comme Brecht l'envisage au théâtre avec des effets de distanciation. Le spectateur est dans une position de réflexion par rapport à ce qu'il regarde voire de détachement critique par rapport à ce qui se joue à l'écran. C'est de cette manière que le regard caméra sera réinvesti au cinéma dans sa modernité.

Dans *Un été avec Monika* de Bergman (1954), l'une des scènes les plus fameuses de l'histoire du cinéma, Monika toise longuement les spectateurs. L'intensité de son regard est telle que les spectateurs ont l'impression d'avoir véritablement accès au personnage en cette fin de film. Mais ce point d'incandescence est aussi celui où Bergman met en péril le système de représentation cinématographique par ce procédé de distanciation.



Le décor ainsi que le film disparaissent à la faveur d'un travelling et d'une plongée soudaine dans la pénombre, ne laissant plus qu'à l'écran survivre le regard de Harriet Andersson éclairé par Gunnar Fischer. Voici un exemple de la manière dont un opérateur accompagne un geste de mise en scène du regard de l'acteur. Celui-ci contribue grandement à une fulgurante incarnation car il intervient à un moment crucial du récit où Monika, en l'absence de son mari, Harry, prend un verre avec un autre jeune homme et décide de le tromper. Ce regard défie le spectateur de son jugement moral. Godard, à propos de ce regard disait :

« Il faut avoir vu Monika, rien que pour ces extraordinaires minutes où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type qu'elle avait plaqué, regarde fixement la caméra, ses yeux rieurs embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même d'opter involontairement pour l'enfer contre le ciel. C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma »<sup>43</sup>

Le regard de Monika est d'une grande impudeur dans la prise à témoin du spectateur. Chacun est amené à prendre parti de ce regard, à construire sa relation individuelle au film selon sa morale et sa conscience. Une anecdote à propos de ce regard est intéressante à cet égard ; c'est Harriet Andersson qui aurait décidé de tourner ses yeux vers l'objectif avant de tourner le plan. Ce serait alors comme si l'actrice, elle-même, révélait aux spectateurs qu'elle interprète un personnage et signalait par son regard cette interprétation. Comme si Harriet Andersson nous disait : voici comment Monika reprend sa liberté et refuse sa vie de femme au foyer.

Les cinéastes de la Nouvelle Vague, marqués profondément par *Monika*, se saisiront également du regard caméra. Chez Godard, celui-ci donne l'effet d'une insurrection artistique du réalisateur dans la fiction. Que ce soit le regard jeté par Belmondo au volant de sa voiture en début d'*À bout de souffle* (1961) – « Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne (...) Allez vous faire foutre ! » – ou ceux de *Pierrot le fou* (1964), Godard force le contact entre le spectateur et la caméra. Dans ce dernier film, le fantôme de Monika plane sur le couple de Pierrot et Marianne qui ont décidé de quitter la ville pour vivre leur amour sur la route. Avant de

---

43 Dans *Arts*, n°680, 30 juillet 1958 réédité dans Jean-Luc Godard, *Les Années Cahiers / Godard par Godard*, éd. Flammarion, 1989, p. 146-148.

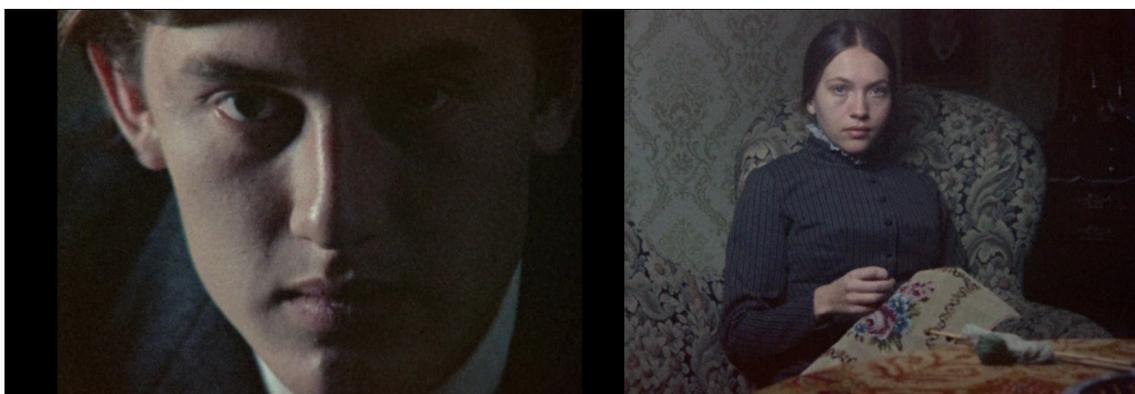
jeter la voiture dans la mer, Pierrot se tourne soudain vers la caméra, au lieu de regarder la route, pour commenter la situation. Marianne s'inquiète : « mais à qui tu parles ? », et Pierrot s'exclame : « aux spectateurs ! ». Marianne se tourne alors vers la caméra et semble constater effectivement *notre* présence. Godard, se jouant du procédé du regard caméra, fait entrer le cinéma dans une ère réflexive sur le médium. Dévoilée alors comme re-construction du réel, la fiction se double d'un essai sur le rapport qu'entretiennent le cinéma et le monde.



Jean-Paul Belmondo et Anna Karina dans *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard (1965)

Il me vient un dernier exemple singulier, celui du film de Peter Watkins, *Edvard Munch* (1974), où le cinéaste tente de faire un portrait documentaire du peintre norvégien. Suivant cette méthode anachronique, le film est ponctué de saisissants regards caméra accompagnés de zoom sur le visage de différents protagonistes ainsi que des moments de confessions filmées en regard caméra. Nous avons l'impression d'assister à une sorte de reportage saisissant de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les personnages ont l'air de vivre sous nos yeux comme ils auraient pu vivre à l'époque. Le sang coule de la bouche des enfants tuberculeux, on tousse à longueur de temps et l'on regarde la caméra quand bon nous semble, dans un moment de distraction pendant une conversation ou lorsque, à bout de fatigue, elle est le radeau auquel se raccrocher. Si le film ne peut bien évidemment pas passer pour un documentaire tourné avec Munch en personne, il ne ressemble en rien à un biopic. L'émotion qui se dégage du film de Watkins est similaire à celle que décrit Roland Barthes dans la résurgence des visages qui regardent la caméra à travers une photographie : « Cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator) ; il a été là, et

cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé »<sup>44</sup>. Le film de Watkins trouve une résonance avec la réflexion de Barthes, en ce qu'il semble vouloir trouver un mode de temporalité du présent dans une histoire irrémédiablement au passé. La sensation d'une présence réelle qui se dégage des visages dans le film, questionne véritablement, la nature des images qui sont données à voir. Ici, le style reportage et le regard caméra introduisent un doute sur cette nature notamment lorsque le cinéaste filme des moments d'intimité entre Munch et son amie, qu'un reporter ne pourrait tourner. C'est à l'aune de ce doute que les regards caméra sont particulièrement vertigineux dans le film. Celui qui nous regarde est là pour rappeler qu'il est la réincarnation de personnes réelles. Ce sont les fantômes du passé qui nous regardent et qui nous interrogent à travers l'objectif : pourquoi nous filmez-vous ?



## 2. Larmes

Douces ou amères, les larmes questionnent l'incarnation en ce qu'elles convoquent une réaction physiologique de l'acteur même. Le corps s'ouvre à nouveau. Il y a dans le débordement lacrymal, un surgissement de l'intimité de l'acteur qui, dans un même mouvement, interprète une émotion fabriquée sur mesure pour le personnage. L'impression est telle que l'acteur semble fabriquer une émotion de toute pièce en mobilisant des souvenirs douloureux afin que les larmes coulent. Pour Stanislavski, en effet, l'objectif du comédien est de convoquer son expérience personnelle en dehors de la scène pour réussir à incarner un personnage. Vie intérieure et vie extérieure doivent se soutenir mutuellement afin de libérer totalement l'acteur :

---

44 Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, p. 121.

« C'est pour cela que notre art exige qu'un acteur expérimente les angoisses de son rôle, qu'il pleure toutes les larmes de son corps chez lui ou pendant les répétitions, de façon à atteindre le calme, de façon à se débarrasser de tous les sentiments étrangers à son rôle ou pouvant lui nuire. Il peut alors paraître sur la scène pour communiquer au public les angoisses qu'il a traversées, mais en termes clairs, prenants, profondément ressentis, intelligibles et éloquents. À ce moment, le public sera plus affecté que l'acteur, et celui-ci conservera toutes ses forces pour les diriger là où il a le plus besoin d'elles pour reproduire la vie intérieure du personnage qu'il représente »<sup>45</sup>.

Pour Stanislavski, l'incarnation se joue dans les deux temps que sont la répétition et la représentation ; il s'agirait pour l'acteur de décharger l'interprétation de ses propres émotions, tout en trouvant, dans l'entraînement préalable, appui sur celles-ci. Les larmes seront bien réelles mais c'est le personnage qui pleurera sincèrement.



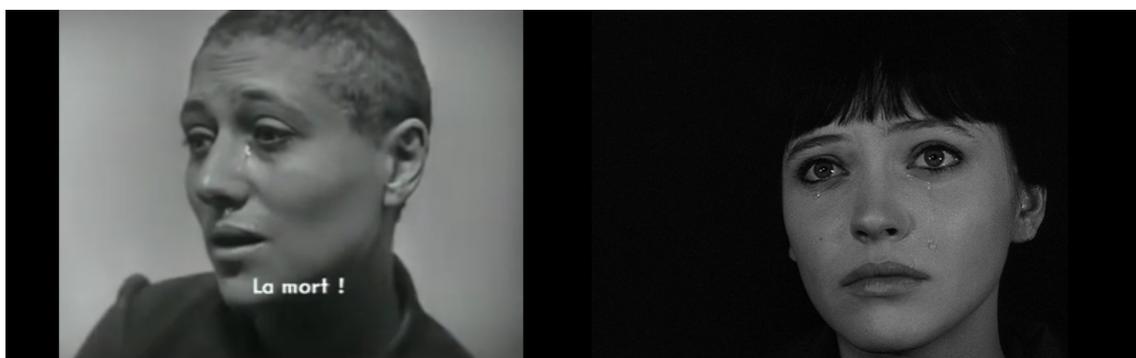
Les larmes versées par Renée Falconetti dans *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer (1928) soutiennent l'incarnation de la sainte à chaque instant du film d'une intensité bouleversante. Est-ce que les larmes peuvent éteindre les flammes ? Celles-ci s'emparent du visage de l'actrice filmée en « d'étranges » gros plans, selon la formule de Dreyer, parfois coupés ou en contre-plongées. Le cinéaste explore le visage de Falconetti sous tous les angles car Jeanne est le pivot de sa mise en scène en recherche d'abstraction. Ce sont les directions de regard de Jeanne qui créent l'espace, en l'absence de plans d'ensemble et déterminent le cadrage de ce qui l'entoure. Notre perception de l'espace est altérée par le décor dont nous n'apercevons que des éléments stylisés (le lit, l'estrade, l'appareil de torture, le bûcher...) refusant la perspective, la

---

45 Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, p. 75.

profondeur au profit de la surface des murs blancs, pareille à celle de l'écran. Dépouillée, la photographie de Rudolph Maté, laisse toute sa place aux signes de l'expression du visage. Pour Dreyer le visage est « Une terre que l'on n'est jamais las d'explorer. Il n'y a pas de plus noble expérience, dans un studio, que d'enregistrer l'expression d'un visage sensible à la mystérieuse force de l'inspiration, le voir animé de l'intérieur, et se changeant en poésie »<sup>46</sup>.

Un peu plus de trente ans plus tard, un autre gros plan viendra réactiver l'émotion que diffuse le visage de Jeanne, celui d'Anna Karina, rayonnant de pleurs dans *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard (1962). Les deux visages, tournés l'un vers l'autre par l'intermédiaire de l'écran, sont adverses dans leur nature même. Le fond blanc où se détache le visage de Jeanne joue en contraste avec celui de Nana sur fond noir. Pourtant, ils nous apparaissent comme confondus dans les larmes. L'émotion qui traverse le visage d'Anna Karina nous montre combien l'incarnation d'un personnage peut susciter l'empathie. Le spectateur de *Vivre sa Vie* regarde Nana, personnage spectatrice de Jeanne, un autre personnage de cinéma elle-même spectatrice de son destin. Cet hommage sublime à Dreyer se tisse dans cette mise en abyme de regards aux yeux humectés.



---

46 Carl Theodor Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, cité dans *L'œil à la caméra*, Dominique Villain, p.143.

### 3. Les yeux du monstre

Les yeux ont souvent pour fonction dans le cinéma de genre, fantastique ou d'horreur, de participer au trouble que suscite la présence d'un corps étranger, celui du monstre.



Les yeux du monstre peuvent être sensibles à la lumière comme le *Dracula* de Tod Browning. Le regard devient le point de vulnérabilité, un talon d'Achille avant le corps et la peau. L'incarnation du personnage du vampire, créature d'outre-tombe, réside dans le risque de l'aveuglement et de la brûlure : les yeux, sensibles au changement de lumière, seront les premiers à être touchés. Dans *Nosferatu* de Murnau (1922), le regard de Max Schreck est mis en valeur par le travail de lumière de Fritz Arno Wagner et le maquillage des yeux comme cernés de suie dont le dessin est appuyé par les sourcils fournis en contraste au crâne chauve. L'acteur expressionniste mets en jeu son corps pour interpréter un personnage. Max Schreck, rend sa silhouette longiligne presque hiératique pour mieux jouer de ses doigts crochus et de ses yeux écarquillés. Les pupilles participent ainsi de l'interprétation, par leurs mouvements à l'intérieur du globe d'une grande lenteur et précision. Lorsque Max Schreck tourne les yeux sur le côté, le blanc de l'œil rempli complètement l'orbite et le regard semble s'enflammer. La crainte

du lever du soleil réside à chaque plan dans ce rapport des yeux à la lumière, au risque du brûlure à l'exposition de la lumière solaire.



Lorsque Nosferatu, qui a rejoint Ellen dans le dernier mouvement du film, est rattrapé par l'arrivée du jour, Murnau n'a pas besoin de filmer le regard incandescent du vampire. Le soleil levant caresse les façades des maisons, les retirant progressivement à la pénombre. Nosferatu passe devant la fenêtre, son corps se tord et ses mains anguleuses tentent de protéger ses yeux brûlés. Puis le vampire disparaît en transparence, laissant place à quelques flammes qui se consomment au pied du lit. Le travail de virage coloré<sup>47</sup>, permettant conventionnellement de faire comprendre immédiatement au spectateur la temporalité de la scène, permet également de rendre sensible par le passage du bleu de la nuit au rose du petit matin, ce risque de l'aveuglement.



Dans *Nosferatu, le fantôme de la nuit* de Werner Herzog (1979), on retrouve le crâne chauve et la pâleur du visage. Le film en couleur permet un travail de maquillage intéressant : la peau blanchie et les sourcils clairs laissent toute la place à l'expression

---

47 N.B. : Les photogrammes sont issus d'une copie numérique du film dont le virage n'est peut-être pas celui d'origine.

des yeux de Klaus Kinski. Ils nous apparaissent convulsés de sang. Les cernes rouges et le blanc impur de l'œil répondent aux lèvres également rougies, transfigurant le visage de l'acteur en visage caractéristique du vampire assoiffé de sang.

Le regard peut également être le lieu de la mutation de l'humain en monstre. Dans *Le village des damnés* de Wolf Rilla (1960), un phénomène mystérieux se produit dans un petit village d'Angleterre. Tous les habitants et les personnes présentes dans un périmètre autour du village tombent inconscients pendant plusieurs heures. Lorsque la population se réveille, impossible de déterminer ce qu'il s'est passé. Quelques mois plus tard, douze femmes du village accouchent au même moment d'enfants blonds aux yeux étranges. Ceux-ci grandissent anormalement vite et révèlent des capacités intellectuelles hors du commun. Ils possèdent notamment le don de télépathie et vont rapidement se montrer hostiles envers la population. Ils sont comme liés par un même esprit, quasi omniscient, formant un monstre à douze têtes. La population va être amenée à combattre un ennemi qui anticipe toutes les pensées.



Dans ce film, les yeux sont au coeur du processus d'épouvante. Les enfants aux visages froids et inexpressifs peuvent pétrifier les habitants en les regardant fixement : leurs yeux se mettent alors à briller avant qu'ils ne prennent le contrôle de leurs mouvements. Dans une scène terrible, ils poussent un homme au suicide en se tirant un coup de son propre fusil dans la gorge. Les effets spéciaux sont d'une grande sobriété et rejettent le spectaculaire. Wolf Rilla les concentre autour de l'iris qui s'illumine par une légère surexposition. C'est par les yeux que naît l'angoisse et l'incarnation de ces petits mutants. Les coiffures, sûrement des perruques, par leur couleur blonde et leur coupe

travaillée, dégagent le front des enfants, laissant toute la place à leurs regards de poupons maléfiques. Telle Méduse, leur regards hypnotisent les habitants qui sont alors manipulés comme des marionnettes. Les monstres ici, n'en ont pas l'apparence : ces enfants qui raisonnent comme des adultes et n'ont aucune émotion suffisent à rendre monstrueux le comportement.

Le personnage peut avoir achevé sa transformation comme dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* d'Apitchapong Weerasethakul (2010). Le cinéaste thaïlandais raconte l'histoire d'oncle Boonmee, apiculteur atteint d'une maladie, qui s'apprête à mourir. À mesure que Boonmee s'approche de sa propre fin, les frontières s'estompent entre le présent et le passé, le rêve et la réalité. Boonmee entre dans une fusion de plus en plus charnelle avec ce monde qu'il va quitter et tous les êtres qui le peuplent, surnaturels y compris. Car les esprits ici ne font pas partie d'un monde extérieur à celui qu'habite le personnage ; ils habitent le monde.



C'est lors de leur premier repas qu'apparaît en surimpression, par transparence, le fantôme d'Huay, la femme défunte de Boonmee, puis celui son fils, Boonsong, méconnaissable sous la forme d'un grand singe poilu aux yeux rouges. Seule la voix permet la reconnaissance. Son arrivée se fait par un escalier provenant d'un sous-sol non déterminé. Arrivée ou apparition, Boonsong surgit de l'obscurité, ses yeux rouges nous apparaissent en premier. Boonsong va être invité à s'asseoir à la table en face d'Huay, permettant la confrontation entre deux types de matérialisation des esprits de l'au-delà. Boonsong raconte comment il a disparu. Et à mesure de son récit, les images resurgissent, donnant à voir sa vie antérieure. Les yeux rouges ne sont pas sans lien avec son passé. Boonsong essayait de comprendre « l'art de la photographie » en empruntant le matériel de son père. C'est dans la chambre noire, que lui est apparue une créature

dans une photographie, à travers une scoponette, petite loupe circulaire servant à regarder les détails d'une photographie argentique. Boonsong est parti à sa recherche dans les montagnes et n'est jamais revenu. La lumière rouge inactinique, semblable à celle de ses yeux, pourrait-être la seule trace résiduelle et matérielle de son passé. Si Boonsong est entré en communion avec ces singes-fantômes, ceux qu'ils «entendaient quand ils étaient petits». Boonsong est un esprit issu de la pensée de la réincarnation animiste thaïlandaise, mais il est aussi un personnage de cinéma à la croisée des monstres de série B Thaï, le Chewbacca de *Star Wars* et la Bête de Cocteau. Les yeux rouges du grand singe sont l'incarnation du monstre de l'enfance, celui dont les yeux brillent dans le noir. Le regard du monstre permet l'incarnation car il provoque chez le spectateur des réactions mémorielles infantiles.



#### 4. Le regard animal

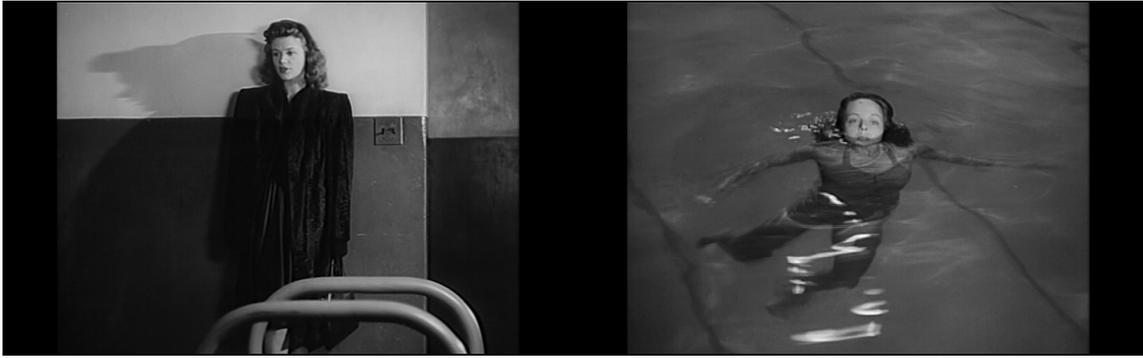
Une des particularités du regard des animaux réside en la morphologie même de l'œil. Nous avons vu comment le blanc cerclant l'iris humain permettait au cerveau de déterminer immédiatement chez un sujet la direction de regard de celui-ci. Nous ne parlerons pas ici des différences fondamentales en fonction des espèces de la vision mais seulement de leur apparence morphologique. Les yeux « pleins » des animaux, au sein desquels la couleur remplit la totalité ou une part importante du globe oculaire, se distinguent des yeux humains. De ce fait, il est souvent difficile de comprendre la direction du regard d'un animal, au delà de sa vivacité de mouvement. Grand nombre de films ont pourtant tenté d'explorer le regard de l'animal, parmi lesquels *Au Hasard Balthazar* de Robert Bresson (1966) qui produit une identification éperdue du spectateur. Le cinéaste met en scène la vie d'un âne, Balthazar, comme les étapes de la vie d'un homme. Pour Bresson, Balthazar traverse « L'enfance, l'âge mur, le talent, le génie et enfin la période mystique qui précède la mort »<sup>48</sup>. L'âne est ainsi le personnage principal d'un récit elliptique ponctué par des rencontres avec d'autres personnages humains. Au cours de son existence, Balthazar passe d'un maître à l'autre, de mains en mains. Ces différents maîtres sont des allégories de vices chrétiens (l'orgueil du père de Marie, la luxure de cette dernière, l'avarice d'un marchand...), Balthazar devant lui-même son nom de mage à la Bible.



<sup>48</sup> Archive INA, en ligne, [URL: <http://www.ina.fr/video/I00015310/robert-bresson-a-propos-de-son-film-video.html>]

Grâce à ce canevas mystique, l'identification fonctionne immédiatement. Dès le premier plan du film le transfert s'opère entre le personnage de Marie (Anne Wiazemsky) et Balthazar qui partagent en écho les mêmes souffrances ; les mains de Marie, enfant, surgissant dans le coin supérieur gauche du cadre, enlacent l'animal avant que la caméra nous laisse découvrir son visage. Ce premier plan bouleverse immédiatement la distinction entre « gueule » et « visage » et renverse, dans le choix même d'ouvrir le film à hauteur d'âne, la supériorité de l'homme sur l'animal (qui pourtant aura libre cours durant le chemin de croix de Balthazar). Bresson, tout au long du film, choisit de placer sa caméra à hauteur du regard de Balthazar, allant même jusqu'à offrir aux spectateurs des plans subjectifs de l'âne (le premier homme à le fouetter, par exemple, vu en légère contre-plongée et raccordé immédiatement par le « visage » en contre-champ de l'âne). Une scène en particulier thématise la question du regard animal de manière particulièrement sidérante. Balthazar a atterri par hasard dans un cirque ; un des employés lui fait faire le tour du propriétaire. La séquence est une déambulation dans l'allée bordant les cages où sont enfermés différents animaux auxquels Balthazar est muettement confronté. Un lion, un ours, un singe, un éléphant, tour à tour, offrent à l'âne des contre-champs vertigineux. Silence et énigme. Énigme de la communication qui ne semble pas se produire entre les espèces mises en présence. Quelque chose nous échappe fondamentalement alors même que nous sommes conduits depuis le début du film à un processus extrême d'identification à l'animal par son regard. Nous sommes exclus (comme les humains du cirque qui guident Balthazar dans l'allée) de ces échanges mêmes, comme si le champ/contre-champ, grammaire basique du cinéma, ne pouvait ici se laisser domestiquer. Le regard refusent ici le dressage. Les animaux récusent la communication. Nous avons la sensation d'assister à une sorte de communion impénétrable. Dans cette scène, Balthazar conserve entièrement son mystère animal : l'identification produite par le mouvement du film ne l'anthropomorphise par pour autant. Animal et humain sont alignés dans la valeur du regard alors même que réside dans leur rapport propre au temps un écart a priori immense de perception du monde. Il y a dans les yeux de Balthazar le secret de sa connivence au monde. En cela, il est un des plus beaux phénomènes d'incarnation de l'histoire du cinéma.





Un autre film explore ces tensions entre animal et humain. En 1942, Jacques Tourneur sauve la RKO en réalisant un chef d'oeuvre du cinéma fantastique, *La Féline*. Irena, le personnage principal, se croit possédée par un sortilège décrit dans une légende serbe : elle se transformera en panthère si elle se laisse envahir par la passion. Le film entier est tendu vers la possibilité de sa métamorphose dans l'acte amoureux. Dans la scène la plus fameuse du film, Alice, confidente du mari d'Irena et rivale de cette dernière, descend dans une piscine au sous-sol pour nager. La séquence est construite de manière à nous faire supposer qu'un(e) félin(e), jamais montré(e) directement, rôde autour du bassin. Tel un chat tombé dans l'eau, Alice tourne sur elle-même, anxieuse. Irena interrompt l'angoisse d'Alice en allumant la lumière de la pièce sans que l'on sache comment elle s'y est introduite. « *Qu'avez-vous Alice ?* » demande-t-elle avec un soupçon d'ironie alors que l'ombre monstrueuse de son corps s'étale sur le mur. Cette dernière sort de l'eau et découvre son peignoir blanc laminé de coups de griffes, interdisant alors au spectateur de penser qu'il s'agissait d'une hallucination. La métamorphose a bel et bien eu lieu, mais elle n'est montrée qu'à la faveur de raccords et de suggestions : par des reflets mouvants et hypnotiques de l'eau projetés sur les murs, par une ombre qui se glisse dans l'escalier, par un chat qui s'enfuit dans un escalier, Tourneur nous fait croire à l'invisible. La lumière de Nicholas Masuraca joue un rôle essentiel dans la production de ces effets. L'influence expressionniste de son travail est telle que le film semble frappé par les ombres qui suivent le personnage d'Irena, matérialisant ainsi sa possible duplicité.

Dans les dernières minutes du film, le docteur Judd, psychiatre et hypnotiseur, attend Irina dans l'appartement qu'elle partage avec son mari. La jeune femme rentre chez elle et trouve le docteur. Celui-ci tente une approche, lui assurant qu'elle n'a rien à craindre de vieilles légendes. Alors qu'Irina s'est toujours refusée à embrasser son mari,

se produit alors le baiser hollywoodien tant attendu. Tourneur détourne ce topos du cinéma classique par le regard d'Irina qui au lieu de fermer les yeux dans ce moment d'extase, les garde fixement ouverts. Le découpage est d'une grande simplicité : un plan à deux, un champ sur Irina avec amorce du docteur qui sort très vite du champ, le visage de celui-ci interloqué, puis le visage d'Irena à nouveau. La métamorphose se produit dans ce dernier plan, avant qu'elle s'approche de la caméra jusqu'à disparaître dans l'angle de l'image pour « attaquer » le docteur. Le visage d'Irena semble presque en extase par la légère surexposition et le filtrage. Deux reflets étincelants sont logés au centre de ses pupilles renforçant l'étrangeté du regard qui ne semble pas croiser l'axe du regard du docteur. Tout semble s'assombrir alors autour de la figure d'Irena. Les brillances de la pupille se dilatent pour former deux étoiles, sûrement par l'ajout d'un filtre star, alors que la jeune femme s'avance vers le soigneur. Celui-ci recule, terrorisé, renversant au passage une lampe de chevet qui profite à un jeu d'ombres projetées sur le mur et sur le paravent où est dessinée une panthère noire : la lutte confuse entre le corps du docteur et celui, mi-femme, mi-panthère, d'Irina se devine.

Rien n'est jamais montré dans le film. Alors que celui-ci ne cesse d'évoquer le rapport complexe d'Irina à la sexualité, l'acte lui-même est objet de métaphores dans le film (le rêve d'Irina de la clé de la cage des panthères, la séquence d'hypnose...). Il est également possible que le code Hays ait joué un rôle dans la représentation de la sexualité : le spectateur, n'ayant pas accès à la scène primitive, est contraint de chercher les moindres signes d'érotisme dans le corps et en particulier dans les yeux d'Irina. Ce plan où les yeux se dilatent pour former des étoiles nous apparaît ainsi comme une sorte d'orgasme dans la mesure où l'érotisme a été contenu, craint et rejeté durant tout le film par le personnage d'Irina. Ce moment est aussi la libération du corps d'Irena, du poids de l'héritage de la légende serbe par sa transformation. Tourneur et Masuraca réussissent par le détournement simple de la grammaire classique (le baiser final) et l'usage de procédés techniques (lumière et filtrage) à suggérer la métamorphose d'Irena. Des étoiles et des ombres. Rien de plus, assurément, pour atteindre l'incarnation.



## Conclusion

Que ce soit par la lumière ou le cadre, l'enjeu pour le directeur de la photographie est de se saisir de la photogénie de l'acteur pour accompagner l'incarnation. Cela est rendu possible par la connaissance des moyens techniques, de la grammaire cinématographique, l'attention bienveillante et permanente au comédien et surtout la compréhension sensible des enjeux narratifs qui se tissent autour d'un personnage.

Le regard de l'acteur, la morphologie de ses yeux et leurs mouvements, influencent le choix d'un comédien pour un rôle. Les yeux comme matière première du regard, peuvent être le lieu d'interventions particulières pour accompagner l'interprétation. Le maquillage comme la lumière, précisent l'expression du regard et lient le visage du comédien à celui du personnage. La collaboration entre le maquilleur et le directeur de la photographie apparaît donc essentielle pour permettre son émergence.

L'éclairage particulier du regard est un des héritages que nous lèguent les opérateurs du cinéma classique. Si les outils ont changé, l'utilisation d'« eye-light » semble toujours d'actualité dans les pratiques contemporaines même s'il ne s'agit plus, désormais, d'une règle explicite des studios. L'éclairage différencié du visage, notamment celui de la star, se perpétue dans les mœurs et en post-production lors de l'étalonnage. Il nous semble pourtant que les yeux ne doivent pas toujours être éclairés ; la mise en valeur du regard puise sa force dans la tension entre les ombres et la lumière, dans l'absence qui permet le surgissement. L'attention au rapport du comédien dans l'espace scénique et la compréhension de la mise en scène permettent d'anticiper la construction de la lumière et du cadre à cet effet. Le travail de découpage, que ce soit l'axe de la caméra en fonction de l'axe du regard, les valeurs de plans et le choix d'un ratio, sont également des décisions essentielles dans cette recherche de sens et d'émotion par le regard.

Le personnage de cinéma, enfin, ne pourrait exister sans la médiation des regards : celui du réalisateur, de ses collaborateurs au tournage et en post-production, des acteurs et des spectateurs. Cette mobilisation des regards à chaque étape d'un film révèle l'importance de ce lieu expressif du visage dans la possibilité de l'incarnation.

En ouvrant ce mémoire avec les mots de Jean Epstein, il s'agissait de faire résonner tout au long de notre réflexion cette idée de l'incarnation de la poésie par le cinéma. De film en film, nous cherchions à saisir ce qui nous traverse en tant que spectatrice, mais aussi apprentie opératrice. Il y a dans le regard quelque chose de l'ordre du *punctum* de Roland Barthes : quelque chose qui échappe à notre intellect, bouleverse nos sens et éveille notre imaginaire.

## Bibliographie

### Ouvrages

- ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, nouvelle édition, La librairie du Collectionneur, Paris, 1991.
- AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, collection « Essais », Cahiers du Cinéma, 1992.
- BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Gallimard Seuil, Paris, 1980.
- BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma – hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris, 2009.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, collection « Folio », Gallimard, Saint-Amand, 1995.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris, 2010.
- DELLUC Louis, *Photogénie*, Éditions de Brunoff, 1920, maintenant dans *Écrits cinématographiques I. Le Cinéma et les cinéastes*, Cinémathèque française, Paris, 1985.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte - Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007.
- EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, Tome 1*, Cinéma club/Seghers, Vichy, 1974.
- GODARD Jean-Luc, *Les Années Cahiers / Godard par Godard*, Flammarion, 1989.
- MORIN EDGARD, *Les Stars*, Galilée, 1984.
- MURCH Walter, *En un clin d'œil : Passé, présent et futur du montage*, Éditions Capricci, 2011.
- ROUSSELOT Philippe, *La Sagesse du Chef opérateur*, J.C. Béhar, Paris, 2013.
- STANISLAVSKI CONSTANTIN, *La Construction du personnage*, Paris, Perrin, 1966.
- VILLAIN Dominique, *Le cadrage au cinéma. L'œil à la caméra*, collection « essais », Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, Paris, 2001.
- VON STERNBERG Joseph, *Souvenirs*, Robert Laffont, 1966.

## Articles de revue

MERZEAU Louise, « De la photogénie », *Les cahiers de médiologie*, n°15, 2003, Gallimard, p. 199-206.

## Sites internet :

BAUDELAIRE CHARLES, Le Peintre de la Vie Moderne, en ligne, [URL : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67123/mod\\_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20Le%20peintre%20de%20la%20vie%20moderne.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67123/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20Le%20peintre%20de%20la%20vie%20moderne.pdf)]

BRESSON ROBERT, Archive INA, en ligne : [URL : <http://www.ina.fr/video/I00015310/robert-bresson-a-propos-de-son-film-video.html>]

CIMENT MICHEL, « Caroline Champetier », émission Projection Privée, France Culture, 01/02/2014, en ligne, [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/projection-privee/caroline-champetier>]

CNRTL, Définition de la photogénie, en ligne, [URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/photog%C3%A9nie>]

DOUCHET Jean, une histoire du cinéma du 14 août 2007 dans les Nuits de France Culture, en ligne, [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/ozu-raconte-par-jean-douchet-il-donne-la-camera-la-place-du>] c

GIARDINA CAROLYN, « Remembering Cinematographer Gordon Willis, who changed the way movies look », *Hollywood Reporter*, 2014, en ligne, [URL : <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/remembering-cinematographer-gordon-willis-who-705698>]

KÖNIG Claire, Anatomie et physiologie de l'oeil, 13/10/2015, en ligne, [URL : [www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-oeil-vision-dela-vision-667/page/4/](http://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-oeil-vision-dela-vision-667/page/4/)]

MERLEAU-PONTY Maurice, cité dans : Le Scribe de Saqqarah : le mystère d'un regard, CNRS, en ligne, [URL : <http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosart/decouv/scribe/definition.html>]

MOLLARD-DESFOUR Annie, Le langage des fards en Egypte antique, en ligne [URL:[http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe\\_lang\\_fards.html](http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_lang_fards.html)]

LIGHTMAN Herb A. & PATTERSON RICHARD, « Cinematography for Blade Runner », *ASC Magazine*, 1999, en ligne, [URL:<https://theasc.com/magazine/mar99/blade/pg2.htm>]

SIRIGU Angela, Le regard au fondement de la vie sociale, *le Monde Sciences*, 10/03/2014, en ligne, [URL : [http://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/03/10/le-regard-au-fondement-de-la-vie-sociale\\_4379363\\_1650684.html](http://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/03/10/le-regard-au-fondement-de-la-vie-sociale_4379363_1650684.html)]

WONG HOWE James, archive audio, discussion au San Francisco Film Festival en 1974, en ligne, [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZVCRpjOQTCQ>]

## Filmographie

- ACHARD Laurent, *Dernière Séance*, 2011
- AKERMAN Chantal, *La Captive*, 2000
- BERGMAN Ingmar, *Un été avec Monika*, 1953
- BRESSON Robert, *Au hasard Balthazar*, 1966
- BUÑUEL Luis, *Un chien Andalou*, 1929
- CARAX Leos, *Holy Motors*, 2012
- COPPOLA Francis Ford, *Le Parrain*, 1972
- CURTIZ Michael, *Casablanca*, 1942
- EPSTEIN Jean, *Cœur fidèle*, 1923
- DARDENNES Jean-Pierre et Luc, *Le Silence de Lorna*, 2008
- DARDENNES Jean-Pierre et Luc, *Deux jours, une nuit*, 2014
- DUMONT Bruno, *Camille Claudel 1915*, 2013
- DREYER Carl Theodor, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928
- GODARD Jean-Luc, *Vivre sa vie*, 1962
- GODARD Jean-Luc, *Pierrot le fou*, 1965
- HERZOG Werner, *Nosferatu, fantôme de la nuit*, 1979
- MANKIEWICZ Joseph L., *Cléopâtre*, 1963
- MALLE Louis, *Ascenseur pour l'échafaud*, 1958
- MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu*, 1922
- LANG Fritz, *M le maudit*, 1932
- LEONE Sergio, *Le Bon, la Brute et le Truand*, 1966
- LUMIÈRE Louis, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895
- OZU Yasujirō, *Voyage à Tokyo*, 1952
- RILLA Wolf, *Le Village des damnés*, 1960
- SCOTT Ridley, *Blade Runner*,
- TOURNEUR Jacques, *La Féline*, 1942
- TRIET Justine, *Victoria*, 2016
- WATKINS Peter, *Edvard Munch, la danse de la vie*, 1974
- WEERASETHAKUL Apichatpong, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, 2010

## ANNEXE – À propos de mon film de fin d'étude : *Fauves*

### Synopsis :

Dans un zoo, Irena rencontre une panthère noire. À la fermeture, le gardien commence sa ronde.



Ce film tente d'explorer plusieurs motifs liés au regard comme les brillances oculaires, le regard de l'animal, le regard caché (yeux fermés ou plongés dans l'obscurité). Avant l'écriture du film, j'avais l'idée d'adapter le film de Jacques Tourneur, *La Féline*, de manière contemporaine, dans la ménagerie du jardin des plantes. Marquée par la séquence d'hypnose du film de Jacques Tourneur, j'ai exploré les textes de Freud et Roustang pour comprendre les processus d'induction hypnotique puis je me suis plongée dans la jungle et l'éthologie et a émergé un court-métrage étrange et spontané.

Dans chaque scène, je désirais créer la tension par la suggestion, à la manière de Tourneur. La suggestion est liée à l'invisible : amener le spectateur à croire en quelque chose qu'il ne voit pas. Pour créer cet effet, le jeu des regards des comédiens est primordial. Cette dialectique pouvait s'incarner à travers le personnage du soigneur, guide aux yeux ouverts, et celui d'Irena, aux yeux clos. Ces intuitions ne se sont pas toujours confirmées au montage. Je pensais, par exemple, que le film serait porté par le personnage d'Irena. Si le corps du spectateur peut réagir comme celui de la jeune femme, aux sensations épidermiques et auditives amplifiées car privée du sens de la vue, l'empathie se porte néanmoins davantage vers le personnage du soigneur aux yeux ouverts. Les yeux clos d'Irena la garde secrète. Elle intrigue mais peut difficilement émouvoir à partir du moment où nous n'avons plus accès à son regard.

Les yeux d'Irena participent de sa métamorphose. Ses yeux brillent dans l'obscurité comme les yeux d'un félin dans le noir. Ils disposent d'une couche de cellules réfléchissantes derrière la rétine, le *tapedum lucidum*, un tapis lumineux qui renvoie comme un miroir la lumière vers les cellules rétinienne. Lorsque l'on aperçoit les yeux brillants d'un chat dans la lumière des phares, c'est en vérité l'accumulation de lumière dans la zone *tapedum*/rétine que nous percevons. Pour faire briller les yeux d'Irena, j'ai d'abord pensé à utiliser des lentilles réfléchissantes ou à déposer sur les paupières fermées un film fluorescent (de ceux que l'on trouve sur les vêtements de sécurité. J'avais également testé les films stars avec Sabine Lancelin lors d'un cours sur les filtres et j'avais pu constater les difficultés d'éclairage que nous avons évoquées dans ce mémoire. Finalement, j'ai opté pour une solution de post-production en prélevant les brillances de ses yeux dans un plan et les déposant, agrandies, dans la pupille d'Irina. Je me suis demandée s'il fallait leur donner une forme plus elliptique et verticale, comme les félins, mais l'effet devenait trop marqué. Andrea El Azan, qui interprète Irena a une beauté étrange et lointainement féline : ses yeux sont immenses, légèrement plus écartés que la moyenne. Le choix de la comédienne interrogeait l'incarnation d'une panthère dans le corps d'une femme. Un travail qui se poursuit au montage et surtout dans la création sonore du film, où l'on cherche à intensifier la métamorphose<sup>49</sup>.

---

49 Au moment où j'écris ce texte, le film est en montage son, non étalonné et non mixé.