
LUMIERE ET JEU D'ACTEUR



Vivien Leigh dans *Anna Karénine* (Des Lumières et des Ombres, Henri Alekan)

Directeur de mémoire : **Yves Angelo**

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
I. LE PERSONNAGE (É) MOUVANT : UNE CONSTRUCTION AU TOURNAGE	4
A. LE TRAVAIL DE PLATEAU	4
1. <i>Deux conceptions</i>	4
a) De l'acteur enchaîné.....	4
b) ... à la libre évolution.....	4
2. <i>L'humilité du chef opérateur</i>	4
3. <i>Organiser la couverture de la scène</i>	4
4. <i>Le travail de répétition</i>	4
a) Le pré light.....	4
b) Fraîcheur du jeu.....	4
B. L'EQUIPE TECHNIQUE ET LES ACTEURS	4
1. <i>Une implication de l'acteur</i>	4
a) Une nécessaire connaissance technique.....	4
b) Désirs et images d'acteur	4
c) Une conscience de l'image.....	4
2. <i>Une mise en confiance</i>	4
a) Rassurer les acteurs	4
b) Faire oublier le dispositif.....	4
3. <i>Une connivence acteur / chef opérateur</i>	4
C. L'ACTEUR ET LE DECOR	4
1. <i>Séparation</i>	4
a) Le contre.....	4
b) La silhouette et le contraste	4
c) La couleur	4
2. <i>Accessoires</i>	4
a) Conseils sur les accessoires.....	4
b) Lumière comme accessoire	4
3. <i>Un ressenti lumineux du décor</i>	4
D. VERS UNE MOBILITE DU JEU D'ACTEUR	4
1. <i>Le cinéma de la lumière incidente</i>	4
2. <i>La lumière n'a pas le monopole de l'émotion</i>	4
a) Le dispositif filmique.....	4
b) Cassavetes.....	4
c) L'intimité.....	4
3. <i>Modularité du système d'éclairage</i>	4
a) Le soft light.....	4
b) Eclairage mobile	4
c) Les miroirs.....	4
d) Vers l'acteur luminescent.....	4
E. CONCLUSION.....	4

II. DE LA FASCINATION DU MASQUE A LA PHOTOGRAPHIE DE L'EMOTION	4
A. LA STAR.....	4
1. <i>Image fascinante</i>	4
2. <i>Le mythe</i>	4
a) « <i>Se conformer au mythe ?</i> ».....	4
b) <i>Marlène Dietrich</i>	4
3. <i>Le chef opérateur et les studios</i>	4
B. LE MASQUE.....	4
1. <i>Le gros plan</i>	4
2. <i>Le maquillage</i>	4
a) De la technique à l'esthétique.....	4
b) « <i>Le visage de Garbo</i> ».....	4
3. <i>Ambiguïté des critères de beau</i>	4
C. ECLAIRER LES VISAGES.....	4
1. <i>L'éclairage hollywoodien</i>	4
2. <i>Lumière et anatomie du visage</i>	4
3. <i>Adoucir les traits</i>	4
4. <i>Eprouver les visages</i>	4
a) Observer les visages.....	4
b) « <i>Test light</i> ».....	4
5. <i>Le regard</i>	4
6. <i>Vers une représentation de l'émotion</i>	4
D. UNE PHOTOGRAPHIE DE L'EMOTION.....	4
1. <i>Révéler l'émotion</i>	4
a) Les yeux de Brando.....	4
b) Lumière mobile.....	4
c) Un « effet Koulechov ».....	4
2. <i>Le visage paysage</i>	4
3. <i>Filmer l'absence des corps</i>	4
E. CONCLUSION.....	4
III. PARTIE PRATIQUE DE MEMOIRE	4
A. L'HISTOIRE.....	4
B. LES TRUCAGES.....	4
a) <i>Cache, contre cache : des contraintes pour le jeu</i>	4
b) <i>Effets de masques pour la révélation</i>	4
C. TRAVAIL DES TEXTURES.....	4
1. <i>Le grain de peau et la macro photographie</i>	4
2. <i>Le grain du dépoli</i>	4
3. <i>Les filtres diffuseurs</i>	4
D. TECHNIQUES D'ECLAIRAGE.....	4
1. <i>Test light et lumière mouvante</i>	4
2. <i>Les miroirs : modularité de l'éclairage</i>	4
3. <i>Autres remarques</i>	4
CONCLUSION	4
BIBLIOGRAPHIE	4
FILMOGRAPHIE	4
LISTE DES CHEFS OPERATEURS	4

Introduction

Si l'invention technique du cinéma remonte à la fin du XIXe siècle, son concept existe en mots et en images depuis que Platon, dans la République¹, illustre la distinction entre le monde sensible des images et le monde intelligible des idées.

La ressemblance entre la caverne de Platon et nos salles de cinéma est pour le moins troublante. D'un point de vue architectural, la salle de cinéma est « *une demeure souterraine en forme de caverne* ». Le projecteur, qui est « *un feu allumé au loin sur une hauteur [...] derrière eux* » (les spectateurs) « *s'étend sur toute la longueur de la façade* » (l'écran). Le « *petit mur* » sur la « *route élevée* » qui se trouve « *entre le feu et les prisonniers* », constitue le cadre, la fenêtre d'impression. Même l'éblouissement des prisonniers « *guéris de leur ignorance* » peut être physiquement comparable à la sensation que l'on a en passant de l'obscurité de la salle à la clarté du jour.

La dialectique est identique. Lorsque l'on regarde les images, on est dans le sensible. Lorsque l'on interprète ces images, on entre dans l'intelligible.

Le chef opérateur est le « *porteur* » qui « *défile* » derrière le mur en présentant « *des figures d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, de toutes sortes de formes...* ». Il produit des images et des symboles. Ce qui intéresse le « *faiseur d'images* », c'est donc le monde sensible de la caverne, au service du monde intelligible. La question qui se pose à lui, au cinéma, est peut-être : comment émouvoir les sens du spectateur tout en racontant une histoire ?

Il travaille deux éléments, la lumière d'une part, la matière d'autre part. La base est là. Pour qu'un objet soit visible, il doit réfléchir de la lumière. Et inversement, quelque soit la lumière, si aucune matière ne fait écran à sa trajectoire, elle ne sera pas visible.

L'interrogation préalable à toute construction lumineuse est : « *Qu'est-ce qui est éclairé ?* ». Apparaissent alors deux composantes autour desquelles s'articule le travail du chef opérateur : la matière (dans une acception englobant tout ce qui compose le décor) et, ce qui va faire ici l'objet principal de notre réflexion, la chair, l'acteur.

Un des facteurs fondamentaux de l'acceptation par le spectateur de l'histoire qu'on lui donne à voir est la projection, l'identification au personnage. C'est de là que peut naître l'émotion.

Alors, quelle attitude adopter pour éclairer ? Faut-il montrer systématiquement les visages des acteurs pour rendre leurs expressions bien lisibles ? Sans doute pas. Le silence peut avoir bien plus de sens dans une séquence que le dialogue ou la musique qui le précèdent.

¹ PLATON, République (entre 385 et 370 av. J.C.), livre VII, 514a-517c, trad. E. Chambry, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1966, pp. 216-219, extrait de « La pratique de la philosophie de A à Z », Edition Hatier, Paris, 2000, pp 350-352.

Il en va de même pour la lumière. Il suffit de voir un film pour réaliser que tout n'est pas montré. Inconsciemment, notre imagination reconstitue les informations cachées ou suggérées par la mise en scène.

La proximité entre l'acteur et le spectateur, et par là, un besoin de croyance dans les images, a produit, plus souvent qu'au théâtre, un jeu du ressenti, de l'intériorité, du caché. Comment donc les directeurs de la photographie, les cadreurs, donnent à voir le sentiment profond de l'interprète ? Comment sublimer, amplifier, la réaction du personnage ?

Toutes ces questions posées relèvent de l'acteur, de la façon dont il est éclairé, de son jeu, de son émotion à lui. Mais il existe une autre forme d'émotion dans le cinéma qui est au final plus importante dans la mesure où elle motive notre désir de faire des films : l'émotion du spectateur. Cette émotion là ne dépend pas uniquement de l'émotion du personnage.

Nous nous attacherons, dans une première partie, à l'émotion du personnage, et par là, à l'évolution des méthodes d'éclairage en fonction de la direction d'acteur, à l'importance du travail de plateau et à la façon d'envisager la lumière de l'acteur par rapport au décor. Nous observerons également que la lumière n'a pas le monopole de l'émotion et que d'autres paramètres, d'autres dispositifs filmiques peuvent avoir un impact non négligeable sur la démonstration des états d'âme du personnage, avant de discuter de l'évolution des systèmes d'éclairage vers plus de mobilité.

En deuxième partie, nous nous intéresserons cette fois à l'émotion du spectateur qui naît dans la fascination pour l'acteur, le mythe, la star de cinéma. Nous étudierons la place de la photographie dans l'instauration du système des stars, ce qui nous mènera aux techniques d'éclairage des visages qui constituent les reflets privilégiés de l'âme du personnage et de l'incarnation de l'acteur. Nous essaierons de montrer en quoi, certaines audaces de chefs opérateurs utilisent la lumière comme révélateur d'une émotion latente chez l'acteur, manifestation lumineuse du sentiment. Nous évoquerons ensuite la notion de visage paysage avant d'aborder le cas limite qui consiste à éclairer l'absence des corps.

La troisième partie retracera le cheminement de la partie pratique et la conclusion ouvrira la recherche vers l'utopie de l'acteur luminescent.

I. Le personnage (é) mouvant : une construction au tournage

« Intervenir sur la lumière, la construire, de manière à la faire entrer en composition organique avec le travail de l'acteur ».¹

Vsevolod Poudovkine

C'est ainsi qu'Henri Alekan introduit un chapitre intitulé : « La lumière et l'acteur », dans son livre Des Lumières et des Ombres. Même si peu d'ouvrages traitent spécifiquement de l'influence de la lumière sur le jeu de l'acteur, le fait qu'un des plus grands chefs opérateurs de l'histoire du cinéma mette en exergue cette pensée de Poudovkine, théoricien influent du jeu de l'acteur de cinéma, figure l'imbrication profonde entre l'interprétation et le travail de la lumière.

Cette première partie va être le lieu d'une réflexion sur l'émotion du personnage. Il s'agit de servir l'histoire. Comment travailler avec les acteurs sur le plateau pour accompagner l'interprétation du personnage ? Quels liens existent entre l'éclairage du personnage et l'éclairage du décor ? Quels dispositifs filmiques sont utilisés et quelles sont les conséquences sur la façon de concevoir l'éclairage ?

A. Le travail de plateau

Le cinéma est avant tout une œuvre collective artisanale où chacun apporte ses compétences à l'édification d'une vision du monde propre au réalisateur. Le tournage est un lieu d'échanges où chaque membre de l'équipe partage et discute de sa façon de travailler. C'est une lapalissade de dire que c'est un travail collectif. Mais les témoignages écrits ou oraux des personnes qui travaillent depuis longtemps dans l'industrie cinématographique et l'observation d'une équipe en tournage, amènent à considérer que le comportement et la façon d'envisager les relations de travail, sont une base qui détermine le rendu final du film. C'est pourquoi nous choisissons de commencer cette étude par différentes méthodes de travail que peuvent adopter les directeurs de la photographie lorsqu'il s'agit d'éclairer les comédiens.

¹ Henri ALEKAN, Des Lumières et des Ombres, Editions du Collectif, Paris, 2001, p 232.

1. Deux conceptions

Dans le livre Lumière Actrice de Charlie Van Damme et Eve Cloquet, deux conceptions du travail de lumière sur l'acteur (et de la mise en scène) sont décrites. Elles représentent deux directions que l'on peut suivre sans pour autant devoir en choisir une et pas l'autre. Pléthore de méthodes de travail se situent au carrefour des deux. Nous présentons donc deux extrêmes.

a) De l'acteur enchaîné...

La première conception envisage l'acteur comme soumis à la « *décision autoritaire d'un réalisateur démiurge* ». ¹ Certains films sont extrêmement préparés. Le texte est immuable, le découpage entièrement scellé et la lumière, parfois préconçue. « *Les découpages bien connus d'Hitchcock (Les Oiseaux) ou d'Eisenstein (Ivan le Terrible) sont... de véritables partitions. Chaque composante a été longuement et précisément réfléchi a priori...* ». ¹

Les auteurs expliquent que cette conception peut être propre au réalisateur ou guidée par des « *impératifs* » techniques liés au rythme, à des trucages éventuels... Pour reprendre l'exemple des Oiseaux d'Hitchcock, et parce qu'il y en a plusieurs très réussis dans le film, les « *mattes* » sont des trucages qui nécessitent une extrême discipline gestuelle de la part du comédien.

Parfois c'est le désir de mise en scène du réalisateur qui régit la précision de la direction. Voici ce que John Alonzo, directeur de la photographie sur Chinatown raconte au sujet de la direction de Roman Polanski : « *Il me forçait à travailler caméra à l'épaule, malgré mes réticences. Je pensais que les acteurs seraient déconcentrés mais il avait raison. On obligeait Jack Nicholson à se rendre à un point précis, la caméra se retrouvait alors juste derrière son oreille ; et si Nicholson ratait ce point, alors on recommençait toute la scène parce que Roman, tenait à ce style un peu voyeuriste... Ce n'était pas pour compliquer les choses mais pour les améliorer.* » ²



Jack Nicholson dans *Chinatown* de Roman Polanski
Directeur de la photographie : John Alonzo ³

¹ Charlie VAN DAMME et Eve CLOQUET, Lumière actrice, Paris : FEMIS, 1987, pp 56-58.

² John ALONZO, interviewé dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

³ Image extraite de Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

Une telle méthode de travail impose une discipline aux comédiens qui doivent exceller techniquement. L'acteur doit être dans ses marques, entrer dans l'effet de lune près de la fenêtre, etc. Le ton juste est prémédité, décidé en amont du tournage. A leur apogée entre les années 30 et 50, les grands studios hollywoodiens, avec leurs directeurs de la photographie attirés, installent leur marque de fabrique. Que ce soit le glamour de la MGM, ou le choix d'un genre comme le Film Noir, il existe une tonalité à respecter. Il s'agit donc de contraindre la réalisation dans un cahier des charges. Charlie Van Damme et Eve Cloquet précisent que, si la facture est excellente, l'originalité n'est pas forcément la qualité première de ces films. Le travail de plateau n'est pas qu'exécution du storyboard ou du scénario. Il est vrai, et c'est ce qui démultiplie les possibles au cinéma, que l'histoire s'écrit au moins trois fois, au scénario, au tournage et au montage.

Ce qui est toutefois dit dans Lumière actrice, et qui nuance subtilement ce premier postulat, c'est que la rigueur des positions ne s'impose pas uniquement au comédien. Les repères, les marques au sol, sont « *des guides matériels dont se sert toute l'équipe* »¹, le machino poussant le chariot de travelling, le « dimmer boy » allumant une source depuis le jeu d'orgue, l'opérateur des effets spéciaux. Par ailleurs tout acteur est supposé « *se soumettre et construire le personnage à partir de données matérielles qui sont totalement en dehors de lui : sa place relativement aux autres acteurs, ses trajets et leur durée, ses gestes et sa place dans le cadre, la durée d'un silence ou d'un temps fort, la manière de jouer des accessoires, etc.* »¹ On pourrait ajouter que l'effet lumineux de la lune, dans lequel le comédien est sensé s'arrêter à la fin de son mouvement jusqu'à la fenêtre, peut être considéré comme un accessoire de jeu au même titre qu'un verre ou un fume-cigarette.

La coopération des acteurs est en toutes circonstances, essentielle, surtout si la technique d'éclairage accroît le besoin de discipline des positions. C'est le cas au début du cinéma hollywoodien de studio avec l'utilisation de la lumière artificielle beaucoup plus directionnelle. « *Au début d'Hollywood, avant le développement de la lumière diffuse telle qu'on la connaît, les acteurs étaient très restreints dans leurs mouvements et leurs positions du visage, à cause du style dramatique et directionnel de la lumière* » (Michael D. Margulies)²

b) ... à la libre évolution

La seconde méthode de travail repose sur la liberté de mouvement en opposition avec le premier procédé, et surtout sur un travail de répétition. C'est l'évolution du jeu des acteurs au fil des répétitions qui va déterminer l'éclairage ainsi que les mouvements de caméra. De cette façon le jeu peut évoluer librement vers plus de justesse, dans le geste et dans le rythme.

¹ Charlie VAN DAMME et Eve CLOQUET, Lumière actrice, Paris : FEMIS, 1987, p 58.

² Michael D. Margulies, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 138.

Ce qui change dans le dispositif d'éclairage, c'est la nécessaire modularité de ce dernier. Les effets lumineux préexistent mais leur agencement va évoluer avec le jeu des acteurs. Différentes techniques de lumière mobile ou facilement réglable ont été envisagées à l'instar des « boules chinoises » et lanternes, utilisées par Philippe Rousselot.

Laisser les acteurs évoluer librement dans l'espace ne rend pas pour autant les marques au sol obsolètes. Elles restent un « *constat de la réalité [du] jeu* »¹ des acteurs et continuent de servir de repères pour toute l'équipe au moment de la prise de vues.

C'est ensuite au réalisateur de choisir comment il souhaite travailler. La question posée dans Lumière actrice résume bien les deux chemins que l'on peut emprunter. « *Faut-il que le jeu des acteurs se plie à une lumière et un cadre préconçus pour atteindre l'unité de style, ou bien faut-il cadrer et éclairer d'après un jeu qui s'est développé librement ?* »¹

Ces propositions ne sont pas deux partis pris absolument distincts. Il s'agit toujours d'un milieu tendant vers l'une ou l'autre façon de travailler. Rien n'empêche de tracer des traverses entre les deux chemins. Toujours est-il que quelque soit la méthode d'éclairage adoptée, son rôle est le même, raconter l'histoire en image, se mettre au service de la mise en scène et, dans l'optique de notre étude, se mettre au service du jeu.

2. L'humilité du chef opérateur

Cette mise au service de l'histoire et du jeu, sous-tend une humilité et une réserve dans le caractère du chef opérateur. Son travail ne doit pas être « *exclusivement dominé par des préoccupations plastiques.* »¹

Lorsque l'on fige l'acteur dans des positions improbables, lorsqu'on lui imprime une attitude physiquement douloureuse, on inhibe son potentiel créatif. Le spectaculaire de la lumière croît alors aussi vite que la justesse du jeu décroît.

Il en va de même avec la cohérence de l'histoire et de l'atmosphère. « *Que dire d'un directeur de la photo qui, confronté à des enfants, à des comédiens non professionnels, ou à des moments très forts ou volatiles d'une scène, casserait la magie du moment par des interventions esthétisantes, c'est-à-dire sans rapport aucun avec l'objet du travail.* »¹

Cette réserve, cette humilité relève sans doute de l'éthique du chef opérateur. Il travaille avant tout pour l'histoire. Il sert la vision du réalisateur, pas une envie personnelle. Il s'agit de trouver le ton juste, sans chercher à tirer la couverture vers soi au risque de détourner le spectateur du sujet.

¹ Charlie VAN DAMME et Eve CLOQUET, Lumière actrice, Paris : FEMIS, 1987, pp 56-60.

« *Personne n'ira jamais voir un film parce que la photographie est magnifique* »¹ (Raoul Coutard). La lumière est avant tout là pour participer à l'écriture dramatique du film.

3. Organiser la couverture de la scène

Nous venons de voir que le travail de plateau induit une façon de diriger les acteurs, et par là, un choix de stratégie d'éclairage. Une fois l'économie du système d'éclairage choisie, une question se pose concernant le déploiement des sources suivant le découpage.

La plupart du temps, il n'est pas envisageable de s'imposer un tournage dans la continuité chronologique du scénario. Par exemple, on tourne d'abord les plans dans un axe, avec la fenêtre dos à la caméra. Le chef opérateur va nuancer les flux lumineux à l'aide de coupe flux, des drapeaux et des « *mammas* ». Cela va représenter une grosse installation. Le réalisateur souhaite ensuite filmer le contre champ. Il faut enlever la forêt de drapeaux, rehausser le niveau sur les visages à contre jour avec une source importante. A partir de là, il n'est pas pensable de passer d'une configuration à l'autre pour tourner dans la continuité.

Cet exemple assez simpliste est évident parce qu'il considère deux axes opposés engendrant des directions et des effets de lumière complètement différents. Prenons maintenant un seul axe. Même dans un axe, la discontinuité du tournage s'impose, ne serait-ce que du point de vue des changements d'échelle.

Dans son livre intitulé Reflections, Benjamin Bergery recueille le témoignage de « *21 cinematographers at work* » parmi lesquels, Stephen H. Burum, Stephen Goldblatt et Allen Daviau. Ils parlent de leur approche du « *coverage* » (couverture), ce qui désigne, comme l'explique l'auteur, les gros plans qui suivent généralement le tournage du plan large, dit « *establishing shot* ».

Stephen H. Burum explique que dans un montage en raccord « *cut* » entre les plans larges et les gros plans, il essaie de conserver le même équilibre clair/obscur. Cela implique un éclairage séparé pour les gros plans et une nécessaire cohérence des directions de lumière entre les deux échelles. « *Il faudrait toujours garder la couverture à l'esprit.* »¹

Stephen Goldblatt, comme Allen Daviau, n'hésite pas à tricher sur l'éclairage des gros plans par rapport au plan large. « *Il est nécessaire de tricher [l'éclairage] de manière importante en gros plan* »¹ explique-t-il. Par exemple il diminue l'inclinaison de la source éclairant le visage. Allen Daviau, lui, va même changer la position de son projecteur 18 K et repenser son installation lumière. Cela explique « *pourquoi les directeurs de la photographie détestent filmer à plusieurs caméras, parce qu'on modifie l'accentuation lorsque l'on passe en gros plan,...* » (Allen Daviau).¹

¹ Raoul COUTARD, Stephen H. BURUM, Stephen GOLDBLATT et Allen DAVIAU, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p VII (Introduction), 20, 74, 216.

Cette remarque rappelle la difficulté d'éclairer une scène tournée simultanément en plan large et en plan serré. L'agencement des sources doit fonctionner pour les deux valeurs simultanément, en termes de contraste, de direction et de qualité d'image. C'est un vrai challenge pour un directeur de la photo.

Il semble que les gros plans doivent suivre ou au moins être tournés séparément du plan large. Allen Daviau explique que l'atmosphère du plan large sert de base à l'élaboration des gros plans. Une fois le choix du plan large effectué, il faut *«anticiper la façon dont les gros plans vont pouvoir fonctionner avec cette ambiance.»*¹

Allen Daviau, loquace sur le sujet, explique cette fois dans Film Lighting, qu'il est vraiment important de penser à l'éclairage des gros plans en même temps que l'on éclaire le *« master shot »*, surtout dans une configuration de tournage rapide pour la TV par exemple. *« Trop souvent on tombe amoureux de son plan large et on se rend compte par la suite que la scène est essentiellement montée avec les gros plans. Cela peut devenir terrible si on a négligé certains détails en gros plan. »*²

Il ne faut pas, *a priori*, rester bloqué par l'installation des plans larges, et replacer les sources lumineuses de manière à retrouver au mieux, par le contraste, par l'équilibre des ombres et des hautes lumières, par la qualité de la lumière et par les directions, l'atmosphère de la scène entière.

4. Le travail de répétition

a) Le pré light

« Regarder les répétitions permet au directeur de la photographie de comprendre ce que le réalisateur cherche à exprimer avec la scène » (Kris Malkiewicz)²

« J'essaie d'amener le réalisateur à répéter la scène entièrement. J'aime que chacun soit attentif à la scène : accessoiristes, costumiers, tout le monde, regardant en même temps. Les opérateurs, les électriciens et les machinistes, observant le réalisateur travailler avec les acteurs, et le directeur de la photographie traînant derrière en quelque sorte » (Conrad Hall).²

Répéter une scène avec les acteurs est une base de travail primordiale pour toute l'équipe. Cela permet en particulier au chef opérateur de prévoir d'éventuels problèmes d'installation d'effets. Caleb Deschanel aime travailler ainsi. *« Je crois au fait de laisser une scène se développer »*²

¹ Allen DAVIAU, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 215.

² Allen DAVIAU, Kris MALKIEWICZ, Conrad HALL et Caleb DESCHANEL, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 13, 14.

Malheureusement, précise-t-il, tous les réalisateurs ne le font pas et il arrive que des problèmes surgissent plus tard dans la scène. Il vaut mieux faire jouer la scène plusieurs fois par les acteurs, laisser le jeu évoluer avant de mettre en place l'éclairage, plutôt que de chercher à gagner un peu de temps pour en perdre bien plus par la suite, à cause de problèmes de raccords lumières que le chef opérateur n'avait pas pu anticiper.

Le problème explique Allen Daviau, est que lorsque l'on attend que la mise en scène soit pleinement élaborée, on se retrouve très souvent en manque de temps pour l'installation lumière. Dans une optique de tournages de plus en plus courts, ce phénomène s'accroît. L'alternative pour Allen Daviau consiste à commencer l'installation pendant les mécaniques. « *Je dois commencer à installer la lumière pendant qu'il (le réalisateur) fait sa mise en place* ». ¹ C'est un pari. On peut gagner du temps mais on peut également en perdre si le réalisateur décide soudain de changer sa mise en scène.

b) Fraîcheur du jeu

Si la succession des répétitions nourrit petit à petit le chef opérateur d'indices sur ce que souhaite le réalisateur et l'atmosphère la plus pertinente, propre à donner l'intention de mise en scène, elle peut induire en revanche, une mécanicité dans le jeu des acteurs, un manque de spontanéité et d'enthousiasme. Même un excellent acteur n'aura pas deux fois la même implication dans le sentiment.

Jack Green, comprend pourquoi Clint Eastwood impressionne les répétitions. « *Il y a une fraîcheur de le fait de pouvoir commettre une erreur* ». ² Il explique que les acteurs vont paraphraser le texte, jouer la scène de façon très naturelle, sans pression. Ces petites imperfections peuvent ainsi rendre le jeu plus crédible.

Cette façon de travailler fait gagner du temps mais elle nécessite une préparation de la lumière bien en amont et une remarquable réactivité des opérateurs. La prise de vue se rapproche alors un peu de l'improvisation, ce qui est d'autant plus remarquable, que la lumière est très élaborée.

¹ Allen DAVIAU, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 14.

² Jack GREEN, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 162.

B. L'équipe technique et les acteurs

La relation entre les acteurs et l'équipe technique, constitue une variable dont dépend la qualité de l'interprétation. Il ne s'agit pas d'une simple entente. L'alchimie de travail va naître d'une connaissance réciproque du métier de l'autre, en faisant un pas vers la prise en compte des impératifs de chacun.

1. Une implication de l'acteur

a) **Une nécessaire connaissance technique**

Comment l'acteur peut-il jouer juste sans avoir de notions sur le fonctionnement des outils de captation, la mise en scène ou les paramètres filmiques ? Prenons un paramètre évident du cadre, l'échelle. Imaginons un personnage faisant signe à quelqu'un en agitant amplement ses bras, comme le ferait un naufragé au bateau passant au large. Filmé en plan de très grand ensemble, le corps du comédien aura l'air dérisoire et ses gestes vains. Maintenant, la même scène est filmée en gros plan, sans nuancer les gestes. Le personnage prend alors un caractère hystérique ou grotesque. Ses mouvements de bras balayent le cadre à une vitesse vertigineuse et ses mouvements de tête deviennent démesurés.

Ce qui est vrai pour l'échelle du plan et la mesure des gestes, l'est aussi pour d'autres domaines intervenant après la prise de vue, comme le montage par exemple. Ainsi Poudovkine, élève de Koulechov, considère l'implication nécessaire de l'acteur dans la technique et dans chaque étape de la production d'un film. « *Pour que l'interprétation ait toute sa valeur, l'acteur doit donc être associé à toutes les phases du film, depuis le scénario jusqu'au montage.* »¹ explique Jacqueline Nacache. Elle ajoute au sujet du montage que « *l'acteur doit en connaître les secrets, autant pour améliorer son interprétation que pour maîtriser l'usage qu'en fait le montage.* »¹ Cette connaissance, associée au travail de répétition, constitue pour Poudovkine, les moyens de pallier les contraintes de la discontinuité inhérente au tournage dont nous avons déjà parlé.

L'implication de l'acteur dans la technique naît ici d'une volonté de cohérence et de justesse de la mise en scène. Toutefois, elle peut également être motivée par des désirs d'acteurs soucieux de leur apparence.

¹ Jacqueline NACACHE, L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005, p 41.

b) Désirs et images d'acteur

Lorsque l'assistant regarde l'objectif, il est sans doute en train de vérifier que des rayons lumineux ne pénètrent pas directement dans l'optique et ne dégradent pas le contraste de l'image. Que font alors les acteurs lorsqu'ils regardent intensément l'objectif pendant la mise en place d'un plan ? Laszlo Kovacs, qui choisit de ne pas utiliser de filtres pour diffuser l'image, raconte : « *Il est très fréquent que les acteurs sur le plateau utilisent le filtre dans la matte box comme un miroir, pour se coiffer et ajuster leur maquillage. Aujourd'hui ils sont très déçus et me demandent, 'Où est le miroir que vous utilisez d'habitude ?' »*.¹ Cette anecdote souligne l'importance du regard qu'ils portent sur leur image. Ils ont besoin d'avoir un retour sur leur apparence.

Parfois, ce caractère narcissique est un recours qu'utilise le chef opérateur pour convaincre un acteur de la nécessité de l'éclairer d'une certaine façon. On tourne un western. Le visage de l'acteur principal a besoin d'une source additionnelle de lumière pour éclairer son regard qui se trouve entièrement dissimulé dans l'ombre du chapeau. Ralph Woolsey, utilise un réflecteur tenu à la main sous l'objectif, afin d'obtenir le « remplissage » désiré sur le visage. Devant la réticence de l'acteur, gêné par la lumière, le directeur de la photo, finit par retirer le réflecteur et invite le comédien à assister au visionnage des rushes. « *Bien sûr personne ne pouvait voir ses yeux sur l'écran et il accepta le réflecteur immédiatement* » raconte-t-il.²

Il ne s'agit là que de souhaits secondaires sans incidence majeure pour le travail du chef opérateur mais parfois, les désirs ne sont pas négociables et la prise de vue devient délicate. En tête de liste, on pourrait placer le « meilleur profil ». Combien d'actrices et d'acteurs n'ont-ils pas un « meilleur profil » ? En effet, le visage n'est pas symétrique et chaque visage possède un angle sous lequel, il est mieux mis en valeur. C'est vrai pour l'axe de prise de vue, mais c'est également vrai pour l'éclairage. Jordan Cronenweth, dans Film Lighting, avance qu'à force d'entendre de la part des réalisateurs ou des cameramen, voire des photographes, que tel profil les met plus en valeur, les actrices finissent par s'en convaincre, et lorsqu'elles acquièrent du pouvoir sur les équipes et la production, elles imposent d'être filmée d'une façon plutôt que d'une autre.

Charles B. Lang, interviewé dans le documentaire intitulé Visions of Light, présente en exemple Claudette Colbert : « *Ah, Claudette Colbert, il fallait toujours l'éclairer du même côté, vous le savez certainement. Le plateau avait même été construit de façon à ce qu'elle apparaisse toujours tournée de ce côté. Elle avait vraiment un problème avec son autre profil. Parfois le premier rôle masculin avait aussi ses exigences. Les choses se compliquaient vraiment quand*

¹ Laszlo KOVACS, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 143.

² Ralph WOOLSEY, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 137.

les deux stars réclamaient d'être éclairées sous un certain angle. »¹ Bien sûr, ces caprices sont des freins à la mise en scène, au découpage, en plus des contraintes d'éclairage.

c) Une conscience de l'image

Les acteurs expérimentés sont très perspicaces et n'hésitent pas à exprimer leurs doutes. Ce qui est remarquable, c'est la conscience qu'ils ont de l'image et la connaissance des techniques. Cette faculté est sans doute motivée par ce que l'on vient d'observer, à savoir l'importance que revêt à leurs yeux l'image qu'ils renvoient.

Michel Hugo, connaît cela. En plan moyen ou large, des actrices refuseront d'être contraintes par la lumière. On ne pourra pas leur demander d'être fixes pendant que le chef opérateur déploie une flopée de modulateurs de flux, sculptant les ombres sur leurs visages. Le problème disparaîtra dès l'instant où la valeur du plan se resserrera. Elles deviendront « *compréhensives parce qu'il s'agit de leur gros plan* »²

A cette conscience du gros plan s'ajoute une capacité à se trouver juste dans la lumière, à la sentir. « *Si je dis à une actrice comme Joan Collins, Linda Evans or Catherine Deneuve, 'Cette lumière est pour vous,' vous pouvez être sûr qu'elles seront dans cette lumière. Elles la sentent.* »²

Charles B. Lang a filmé Marlène Dietrich dans Désir. Il y avait vraiment une manière de l'éclairer et elle savait parfaitement quelle lumière la mettrait en valeur. « *Elle a presque insisté, elle savait quelle lumière lui convenait le mieux* ». ¹

Eclairer des actrices, surtout si ce sont des stars, requiert un sens de l'écoute et une attention particulière aux demandes voire caprices. Il ne s'agit pas de céder, mais de concilier, ce qu'elles attendent et ce que la mise en scène requiert.

Kris Malkiewicz pense même qu'il y a « *un problème particulier, lorsque l'on éclaire de grandes actrices, et qu'il relève plus de la psychologie que de l'éclairage.* »³

2. Une mise en confiance

Une ouverture à la psychologie des acteurs semble en effet être un pré requis nécessaire au chef opérateur et au réalisateur, pour gagner leur confiance et les amener à donner le meilleur d'eux mêmes.

¹ Charles B. LANG, interviewé dans Visions of Light, GLASSMAN Arnold, MCCARTHY Todd, SAMUELS Stuart, 1992.

² Michel HUGO dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 63, 65.

³ Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 140.

a) Rassurer les acteurs

Michel Hugo est très expérimenté dans l'art de filmer des stars et pour lui, « *le chef opérateur est la personne qui possède, a priori, les outils et le savoir requis pour transformer l'apparence d'une actrice jusqu'à ce qu'elle se sente à l'aise* ». ¹ Il organise ainsi des projections privées avec les actrices afin de discuter de leur éclairage, et ce, jusqu'à ce qu'elles soient dégagées de ce problème. Faisant pleinement confiance au directeur photo, elles peuvent, en tout détachement, évacuer de leur esprit les questions qu'elles se posent sur leur éclairage et se concentrer pleinement sur leur jeu.

L'équipe technique est aussi le premier public des comédiens. Leurs réactions constituent une mine d'informations sur leur performance. Il est important, donc qu'ils gardent confiance en eux. Est-ce parce qu'il est acteur lui-même ou est-ce une sensibilité naturelle, en tous cas, Clint Eastwood est particulièrement attentif aux acteurs. Il les respecte et veille, avec la participation de son équipe technique, à ce qu'ils ne perdent pas leurs moyens. C'est ce que développe Jack Green dans une interview. Eastwood, n'étant pas toujours derrière la caméra puisqu'il joue dans ses films, dépend parfois de l'appréciation de son équipe technique. « *Nous avons ce code qui fonctionne très bien. Si quelque chose ne va pas et que Clint ne peut pas le voir, nous dirons qu'il y a une poussière dans la fenêtre d'impression ou que nous avons raté le mouvement de travelling.* » ¹ Eastwood et son opérateur discutent alors un peu à l'écart et reviennent pour annoncer qu'il faut faire une autre prise. Eastwood préfère laisser croire à un souci technique afin de décharger les acteurs d'une pression dont ils n'ont pas besoin. Si les acteurs ne sont déjà pas sûrs d'eux, il ne sert à rien d'expliquer devant toute l'équipe que c'est à cause d'eux qu'il faut refaire le plan. Ils risquent de perdre leurs moyens. « *Les acteurs sont les premiers à reconnaître qu'ils manquent d'assurance, ... quand ils savent qu'ils sont responsables d'une prise supplémentaire, on peut observer la perte de confiance dans leur regard.* » ¹

b) Faire oublier le dispositif

Si ménager les angoisses du comédien est un moyen de le mener vers un perfectionnement de son jeu, la mise en condition est un paramètre de la direction d'acteur qui avance dans le même sens.

Pour tendre vers un naturel du jeu, Jacqueline Nacache évoque le travail de Jean Renoir. L'effacement du dispositif filmique doit permettre aux acteurs d'incarner plus en profondeur leur personnage. Il n'est pas surprenant de lire que Renoir parle de « *faire sur eux du documentaire* » ² quand on sait le caractère essentiel de la question du rapport entre le dispositif

¹ Michel HUGO, Jack GREEN, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 65, 164, 165.

² Jean RENOIR, Ecrits 1926-1971, Belfond, 1974, cité par Jacqueline NACACHE, L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005, p 55.

filmique et le sujet dans le documentaire. Il fait une analogie avec le film animalier. « *Dans la nature, vos mouvements maladroits peuvent mettre en fuite l'animal. Dans un film dramatique, l'acteur ne s'enfuit pas, mais c'est son naturel qui disparaît, et c'est bien pis.* »¹

Il ne s'agit pas, bien sûr, de cacher au comédien les outils techniques de la captation cinématographique. Il sait qu'il y a un micro perché au-dessus de lui, que ce n'est pas la lumière du soleil qui traverse la fenêtre du décor, qu'un opérateur des effets spéciaux envoie de la fumée sur le plateau. Mais dans la mesure du possible, moins il y a d'impératifs techniques qui distraient l'acteur, plus sa composition sera profonde. C'est une question de concentration.

3. Une connivence acteur / chef opérateur

Toute la réflexion s'articule ici du point de vue du chef opérateur qui se doit de faciliter l'interprétation de l'acteur. Précisons tout de même que la relation de travail est réciproque et que le comédien ne peut concevoir son jeu en dépit du travail de la lumière et plus généralement de l'image.

« *Les meilleurs comédiens comprennent toujours que s'ils ratent leurs marques c'est alors toute la structure visuelle de la mise en scène (en terme d'éclairage et de composition) qu'ils mettent en péril.* »² Parfois les acteurs refusent ces contraintes, attendent une liberté totale par rapport à la technique, et « *quand cela arrive, vous ne faites plus de cinéma* ». ² Gordon Willis ajoute que les grands acteurs comme Marlon Brando, ont « *parfaitement compris ce qu'était le métier d'acteur. Il y a toujours plus de place pour l'expression et la liberté quand on se fixe des limites* ». ²

En plus de cette dépendance du jeu envers les autres secteurs de la réalisation d'un film, Yves Angelo définit un rapport absolument subjectif et mystérieux entre le directeur de la photographie et le comédien qu'il éclaire. Il parle d'une « *incapacité du chef opérateur à éclairer l'acteur, en l'absence d'une connivence latente entre eux dans le travail.* »³ Et inversement, il remarque à quel point il est plus facile d'éclairer un acteur dont on admire les qualités de travail. Ce qui est extraordinaire, ajoute-t-il, c'est la façon dont les solutions d'éclairage s'imposent naturellement, la façon dont un effet superbe et imprévu, va apparaître sur le visage pendant la prise de vue. De cette alchimie lumineuse naît une photogénie dans la rencontre entre le visage d'un acteur et la sensibilité d'un chef opérateur.

¹ Jean RENOIR, *Ecrits 1926-1971*, Belfond, 1974, cité par Jacqueline NACACHE, *L'acteur de Cinéma*, Armand Colin, 2005, p 55.

² Gordon WILLIS, dans *Les directeurs de la photo*, Peter ETTÉDGUI, La Compagnie du Livre, Paris, 1999, p 123, 125.

³ Yves ANGELO, entretien

C. L'acteur et le décor

On ne peut pas parler d'éclairer l'acteur sans parler du décor, parce que ce sont les deux entités autour desquelles gravitent les interrogations. Doit-on placer les effets principaux sur le décor, l'effet lune, le réverbère, l'entrée de jour, etc., et voir ensuite comment l'acteur « attrape » chaque effet ? Il est clair que l'éclairage de l'acteur doit s'accorder dans le ton avec celui du décor. La question de la direction s'impose peut-être moins. Pour Philippe Rousselot, « *le contraste, la couleur et la qualité de la lumière sont importants, pas la direction.* »¹ Il paraît logique, *a priori*, dans l'optique qui consiste à servir l'histoire, de ne pas éclairer l'acteur indépendamment du décor.

Un aspect récurrent des commentaires des chefs opérateurs sur la façon d'éclairer les acteurs par rapport au décor, est la distinction. Il est vrai en général qu'il est préférable de faire ressortir l'acteur par rapport au décor, d'abord pour rendre son corps et ses gestes plus lisibles, ensuite pour créer de la profondeur dans l'image.

1. Séparation

Il ne s'agit pas ici de parler d'une rupture entre l'éclairage du décor et celui de l'acteur, dont le cas limite est celui de l'incrustation. On filme les pelures d'un côté et les acteurs sur un fond d'incrustation de l'autre.

Nous allons parler des différentes techniques qu'utilisent les directeurs de la photographie pour opérer une profondeur en distinguant l'acteur au premier plan, du décor à l'arrière plan.

a) **Le contre**

C'est sans doute la convention d'éclairage la plus répandue depuis le début du cinéma. Nous détaillerons cet aspect dans la deuxième partie mais précisons désormais que le contre, est une base de l'éclairage classique à l'époque du noir et blanc. Il peut parfois être justifié par une lampe praticable dans le décor ou une entrée de lumière.

Uma Thurman dans *Kill Bill volume 1*
Directeur de la photographie : Robert Richardson ²



¹ Philippe ROUSSELOT, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 54.

² Image extraite de Kill Bill Volume 1, Quentin TARANTINO, 2003.

Certains chefs opérateurs font évoluer le contre classique et développent une esthétique qui leur est propre. Ainsi, Robert Richardson, est connu et reconnu pour utiliser des contres puissants qui sont comme des « douches » de lumière, surexposant au-delà du détail des zones du visage et les cheveux. Même si la lisibilité de l'expression peut parfois être affectée, cette surexposition éphémère attire le regard et ramène l'attention du public vers le personnage.

b) La silhouette et le contraste

Yves Angelo présente la silhouette comme une alternative au contre qu'il considère injustifié dans les scènes de nuit, par exemple. « *Je préfère silhouetter, éclairer l'arrière plan plutôt que de placer une lumière sur les cheveux.* »¹

Eclairer le décor derrière le personnage permet en effet de le distinguer subtilement, de manière moins artificielle. Roger Deakins travaille ainsi dans cette scène de The Barber de Joel et Ethan Cohen.



Billy Bob Thornton silhouetté dans *The Barber*, directeur de la photographie : Roger Deakins ²

Dans Vertigo d'Alfred Hitchcock, Robert Burks utilise cette technique dans une scène entre Kim Novak et James Stewart. Scottie retrouve en Judy, l'image de Madeleine qu'il a aimée mais il ne sait pas encore que les deux femmes ne font qu'une. Ce travail sur la silhouette figure tout à fait l'état d'esprit du personnage de Judy manipulant Scottie. Dans l'obscurité, elle lui présente son profil comme un indice, comme un rappel de cette ressemblance, souhaitant qu'il l'aime pour elle-même et non dans le souvenir de Madeleine.

¹ Yves ANGELO dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 153.

² Image extraite de The Barber, l'homme qui n'était pas là, Joel et Ethan COHEN, 2001.



Kim Novak dans *Vertigo*¹
directeur de la photographie : Robert Burks

Joe Biroc, interviewé avec Philip Lathrop pour l'*American Cinematographer* par Richard Patterson, au sujet de leur travail sur Hammett de Wim Wenders, qu'ils ont co-éclairé, joue sur une opposition de contraste en densité, entre le visage et le décor, afin d'éviter d'avoir recours au contre. Si une partie du visage est sombre, le décor derrière sera plus clair. Si l'autre partie du visage est claire, elle sera cadrée devant un fond sombre. Un schéma explique bien cette technique, qui repose sur l'effet de silhouette déjà évoqué.

c) La couleur

Dans le même article, Richard Patterson rapporte les propos de Philip Lathrop au sujet du rôle de la couleur et du noir et blanc dans la séparation entre l'acteur et l'arrière plan. Pour Lathrop, l'approche d'éclairage est la même si ce n'est qu'il lui faut plus de temps en noir et blanc pour ajuster les niveaux entre l'arrière et l'avant plan. « *En couleur, il pouvait compter sur les couleurs de la scène pour traduire cette séparation.* »²

Les contrastes colorés sont également une autre possibilité pour créer cette profondeur. On peut avoir la même densité sur le décor et sur l'acteur mais la différence de teinte va les dissocier.

¹ Image extraite de *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.

² Richard PATTERSON, « Classic lighting for *Hammett* », *American Cinematographer*, novembre 1982.

2. Accessoires

a) **Conseils sur les accessoires**

« *Tout ce qui approche le visage, de près ou de loin, peut distraire le regard* »¹ Les accessoires que portent les acteurs sont une source de problèmes potentiels qui peuvent détourner le regard du jeu de l'acteur.

En haut de la liste apparaissent les lunettes. Du fait de la forme convexe des verres, le champ réfléchi est très important. Si on éclaire avec une source très ponctuelle éloignée, on observera l'ombre de la monture sur le visage. Un *eyelight* qui se compose souvent d'une source placée près de l'axe optique engendrera une réflexion en plein milieu du verre. L'utilisation d'une source large et diffuse réglera peut-être le problème des ombres mais la surface de la réflexion sera également plus importante.

James Crabe, développe différentes solutions à propos des lunettes. Les montures sans verres ne sont pas crédibles, mais on peut utiliser des verres plats. Cela ne résout pas les problèmes de réflexion mais diminue le champ. Il envisage également l'utilisation d'un polarisant sur la source et d'un polarisant sur l'objectif pour éteindre les reflets. Il précise cependant qu'un tel système est trop long à mettre en place, et n'est pas très réaliste. Par ailleurs, il suffit que l'acteur tourne un peu le visage pour que l'angle change et que des reflets réapparaissent.

Une solution de secours consiste à tordre les lunettes ou les orienter vers le bas ou vers le haut. Le problème est que cela ne doit pas trop gêner les acteurs. James Crabe raconte, que sur le film The Formula de John Avildsen, Marlon Brandon qui devait plier ses lunettes pour la prise de vues avait demandé au réalisateur : « *Comment Woody Allen réussit à faire un film ?* »¹

Les lunettes sont un des aspects les plus évidents mais il faut faire attention à tous les accessoires, aux costumes, aux motifs qui peuvent provoquer de l'*aliasing* et même du *cross color* en vidéo analogique composite. La matière des costumes est très importante. Si elle renvoie beaucoup plus de lumière que la peau de l'acteur, il faudra rehausser le niveau sur le visage en faisant un trou dans la gélatine ou la diffusion, voire ajouter un projecteur, ou encore densifier le costume à l'aide de drapeaux, mammas, etc.

Dans Entre le Ciel et l'Enfer, Akira Kurosawa transcende le problème des accessoires pour renforcer le caractère du personnage. Dans la dernière partie du film, la réflexion sur les lunettes noires du criminel lui confère son caractère effroyable et impassible.

¹ Kris MALKIEWICZ, Marlon Brando, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRZYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 143, 144.

Son regard n'a pas d'émotion, seul persiste le reflet du monde extérieur, en l'occurrence de sa victime. Cela participe à l'atmosphère morbide de la séquence dans le bouge et le reflet des lunettes rappelle l'esthétique manga dans la violence et l'hypertrophie du graphisme.



Entre le Ciel et l'Enfer, directeur de la photographie : Asakazu Nakai et Takao Saitô ¹

b) Lumière comme accessoire

Nous en avons parlé précédemment, lorsqu'un effet lumineux précis est placé et qu'un acteur est supposé entrer dans cet effet, on peut considérer que la lumière devient un accessoire de jeu avec lequel il doit composer. Seulement les comédiens n'ont pas forcément la discipline pour une telle méthode. « *Si dans le plan large il y a un effet lumineux très précis, c'est un miracle s'ils le touchent. Et la plupart du temps, c'est la mauvaise prise.* »², explique Michel Hugo.

La plupart du temps, si l'acteur n'est pas dans la lumière, cela semble être une erreur. Pour Darius Khondji, l'emplacement de la lumière est souvent trop convenu. « *La lumière se trouve là où elle 'devrait' être.* »² Très souvent, explique-t-il le personnage est dans l'ombre, en retrait puis entre dans l'effet lumineux. Il peut être intéressant que l'acteur rate l'effet, que les hautes lumières touchent le bas du costume à la place du visage. Eugen Schüfftan par exemple, travaille beaucoup ainsi sur Quai des Brumes de Marcel Carné. Il compose son image par touches de lumière arbitraires. Le visage est souvent hors de l'effet, ce sont les bras, l'épaule ou une partie du mur derrière qui seront beaucoup plus exposés que le visage.

Jean Gabin dans *Le Quai des Brumes*
Directeur de la photographie : Eugen Schüfftan ³



¹ Image extraite de *Entre le Ciel et l'Enfer*, Akira KUROSAWA, 1963.

² Michel HUGO, Darius KHONDJI, dans *Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 63, 223.

³ Photographie extraite de *Des Lumières et des Ombres*, Henri ALEKAN, Editions du Collectionneur, Paris, 2001, p 145.

3. Un ressenti lumineux du décor

Le cinéma est un art de l'illusion, et le rendu de l'image projetée ne correspond pas à la réalité physique du tournage, qui malgré tout a une influence sur le jeu de l'acteur. Yves Angelo souligne ainsi très justement, dans la relation entre l'acteur et la lumière, l'importance du ressenti de la lumière par rapport au lieu.

Il ne s'agit pas d'une faculté de l'acteur à se placer et à sentir l'effet lumineux, mais bien de l'émotion qui peut le submerger dans un décor éclairé d'une certaine façon. La douceur d'un éclairage peut être reçu comme une caresse par le comédien, avant de devenir une chaleur étouffante après plusieurs heures de tournage. Le ressenti évolue donc avec le temps et les éléments extérieurs.

La question de la mise en condition, et du choix du décor réel ou du décor de plateau, se pose. Prenons par exemple un personnage marchant dans la rue en plein hiver. Le scénario impose qu'il transmette l'image d'un homme en proie au froid, les pieds meurtris par la longue marche sur le macadam dur et glacé de la rue. Imaginons que l'on tourne la scène en studio, que les projecteurs à incandescence réchauffent l'atmosphère et que le sol artificiel de la rue reconstituée se compose d'une moquette étonnamment souple et tonique. L'acteur doit alors composer intégralement les sensations que son personnage subit. En revanche, en imaginant maintenant, que le tournage ait lieu en décor réel, effectivement en hiver, dans une rue intéressante pour la mise en scène, mais accessible après une longue marche à pieds. Pour une même scène, pour un même rendu final de l'image, l'acteur cette fois, vit les sensations sans les construire intégralement par le jeu. Son ressenti du décor et de la lumière n'est plus le même.

Un réel choix technique se pose donc pour le chef opérateur. De la même façon que la mise en scène choisit un décor qui lui paraît le plus approprié au développement du jeu, il doit penser chaque paramètre de la prise de vue en fonction de ce que l'acteur est susceptible de ressentir. Pour un gros plan de Chinatown de Roman Polanski, John Alonzo raconte que l'objectif se trouvait très près du visage de Faye Dunaway. « *C'était très intimidant mais Roman s'en est servi pour impressionner le personnage d'Evelyn Mulway* ». ¹

Faye Dunaway dans *Chinatown* de Roman Polanski
Directeur de la photographie : John Alonzo ²



¹ John ALONZO, dans *Visions of Light*, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

² Image extraite de *Visions of Light*, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

A l'instar de ce paramètre de la prise de vue, l'ambiance lumineuse et le décor agissent sur l'interprétation en induisant chez l'acteur, une émotion propre aux conditions de tournage.

D. Vers une mobilité du jeu d'acteur

L'évolution des techniques, la recherche de formes de jeu propre à un cinéaste et la diversité des dispositifs filmiques, modifient la façon de filmer et d'éclairer l'acteur. D'une manière générale, l'interprétation semble avoir gagné en mobilité au fil de l'histoire du cinéma.

1. Le cinéma de la lumière incidente

On observe une triple évolution des techniques d'éclairage au cours de l'histoire du cinéma depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, mais les motivations changent suivant les époques.

Au tout début du cinéma, la très faible sensibilité des émulsions ne permettait pas de tourner dans des intérieurs réels sans éclairage, d'où le développement de plateaux à ciel ouvert. La lumière utilisée était celle du soleil et pouvait être diffusée par de grands draps blancs fixés sous les verrières de studios par exemple. La lumière était donc très diffuse, sans direction dramatique. On se situe alors dans une photographie de la lisibilité.

Avec l'arrivée du cinéma de studios fermés et l'apparition de la lumière artificielle et des projecteurs à arc puis à incandescence, se développe une photographie beaucoup plus dramatique. Ces sources de lumière beaucoup plus dure créent des ombres plus nettes et découpées sur les visages, l'éclairage devient un question de structure et de composition. Il devient possible de varier les directions. Comme l'explique Joe Biroc dans l'article de Richard Patterson, l'utilisation des lampes à lentilles de Fresnel font ressortir le « *modelé et la texture des objets* ». « *Cela apporte du clinquant à l'image ou une sensation accrue de netteté. Les ombres nettes peuvent être utilisées pour créer un sentiment* ». ¹ Il ajoute cependant que depuis récemment – l'article date de 1982 – la lumière diffuse se développe considérablement. Il est vrai qu'aujourd'hui, les sources à fluorescence et les accessoires comme les « chimeras », permettent de composer avec des lumières douces tout en marquant des directions. Ce retour à la lumière diffuse correspond-elle à une esthétique héritée de la Nouvelle Vague ? Il est permis d'en douter.

C'est ce qu'expliquent Charlie Van Damme et Eve Cloquet dans Lumière Actrice. Il y a aujourd'hui une standardisation de la beauté à laquelle est associée une technique d'éclairage, à savoir des sources « soft » placées « à la face », écrasant le relief du visage dans un aplat de

¹ Richard PATTERSON, « Classic lighting for *Hammett* », *American Cinematographer*, novembre 1982.

douceur pour obtenir « *la plus parfaite neutralité* ». ¹ Cette image n'est pas « *l'héritage de l'usage de la lumière diffuse de l'époque de la Nouvelle Vague [mais de] la photographie de mode,...de la pub.* » ¹ Henri Alekan explique cette confusion en indiquant que l'éclairage plat de la Nouvelle Vague était appelé « *Lumière Anglaise* » ² en référence à la lumière des « *photographes de mode anglais.* » ² Il précise toutefois en quoi leur éclairage se distingue de celui de la Nouvelle Vague : « *They weren't trying to model lights, but rather to light models.* » ²

Même si aujourd'hui elle emprunte son esthétique à celle de la publicité et des médias, au départ, la douceur des éclairages vient de cette nouvelle esthétique de la Nouvelle Vague, impulsée par la révolution de ses jeunes réalisateurs, affranchis des studios et de la lourdeur du matériel.

On remarque qu'historiquement, l'évolution des techniques de prise de vue et d'éclairage imprime une boucle au trajet des équipes de tournages, de l'extérieur vers l'intérieur des studios pour enfin en ressortir.

2. La lumière n'a pas le monopole de l'émotion

a) **Le dispositif filmique**

Les cinémas de la lumière incidente, naturelle en apparence, ne signifient pas que le travail de lumière devienne inexistant, au contraire. « *En toutes circonstances, le directeur de la photographie est concerné par le rendu des visages, même dans une photographie inspirée du Néo-Réalisme ou de la Nouvelle Vague, même lorsque le registre comique du film implique d'abord un confort de lisibilité.* » ¹

Ce qui n'a pas été dit jusqu'à présent, c'est que la lumière, ne participe pas à elle seule à la mise en image de l'émotion du personnage. Les moyens d'arriver à l'émotion du personnage ne passeront pas forcément par une lumière sophistiquée. Le cadre, les mouvements de caméra, la mise au point, sont des paramètres essentiels qui participent autant au rendu de l'émotion que la lumière.

Ce qui crée l'émotion, c'est une combinaison de tous les paramètres de prise de vue, que l'on peut appeler dispositif filmique. On cherche à capter l'émotion du personnage. Voilà le point de départ. De là naît un dispositif qui induit une manière d'éclairer.

Le dispositif de captation est donc pour le réalisateur, la manifestation technique au tournage de sa recherche de justesse du jeu et de l'émotion, ce qui se traduira par une esthétique de l'image propre au réalisateur, plus qu'au chef opérateur.

¹ Charlie VAN DAMME et Eve CLOQUET, *Lumière actrice*, Paris : FEMIS, 1987, p 65, 68.

² Henri ALEKAN, dans *Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 96.

b) Cassavetes

La question du dispositif, dans Une Femme sous Influence de John Cassavetes, prend tout son sens. Il filme une histoire et des personnages en construction. La caméra est mobile, la lumière, naturaliste et jamais esthétisante. Il ne privilégie aucun angle de prise de vues en particulier. Le cadre évolue avec l'improvisation et les multiples prises. Sa conception de la direction d'acteurs, dépasse la méthode de l'Actor Studio à laquelle, il s'est formé. « *Cassavetes pousse moins les acteurs à la recherche de leur vérité qu'il ne les oblige à se construire à travers le film.* »¹ La production est collective, intime et familiale. Chaque acteur enrichit le film de ses propres profondeurs.

Nous disions précédemment que la lumière n'avait pas le monopole de l'émotion. La scène où Mabel, rentrée de l'hôpital parmi sa famille, retrouve ses enfants, illustre bien cette proposition. Au-delà de son étiquette de cinéaste du « comportement » (« *behaviourism* »), Cassavetes filme l'émotion d'une manière toute nouvelle à l'époque. « *Il capture la montée de l'émotion dans des gros plans saisissants qui signent la renaissance du visage au cinéma.* »¹

Au moment de passer la porte de la salle à manger et de retrouver ses enfants, l'échelle du plan devient celle du gros plan, l'image est brute, indécente. On filme son visage et ce qu'il renferme, ses angoisses, sa colère et sa joie douloureuse de retrouver les siens. Le vignettage de l'image l'isole de son mari, de sa famille. On est avec elle, uniquement avec son visage et son émotion.



Gena Rowlands dans *Une Femme sous Influence*, directeur de la photographie : Mitch Breit et Al Ruban ²

¹ Jacqueline NACACHE, L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005, p 82.

² Image extraite de Une Femme sous Influence, John CASSAVETES, 1975.

Par le cadre mobile prompt à saisir chaque nuance des gestes désordonnés de Mabel, par le flou, et la proximité physique de la caméra, Cassavetes entre dans l'intime, dans la folie de Mabel. Il filme ses sentiments, ses émotions profondes. On ne voit plus Gena Rowlands incarner Mabel mais Mabel, personnage autonome, sans interprète, sans distanciation.

Pour Cassavetes, le cinéma n'est pas une technique. Son originalité s'impose en amont. Stephen Goldblatt parle de l'image et de son lien à la technique. « *On ne peut pas partir de la technique pour arriver à l'image... Le plus important est de développer un goût visuel.* »¹ Ce qu'il dit ici s'accorde au film entier. L'idée vient avant la forme. L'histoire précède la technique. La technique suit la direction d'acteur qui suit, elle-même l'idée que veut faire passer le réalisateur. A partir de l'idée, Cassavetes dirige l'acteur qui, « *immérgé dans le monde du film, prenant part, comme le théorisait autrefois Poudovkine, au processus même de création, est enveloppé et bercé par le dispositif.* »² Seulement ensuite la technique s'applique à rendre la captation des émotions possible, suivant les exigences de la mise en scène.

c) L'intimité

Une des clés du dispositif de Cassavetes est sans doute l'intimité instaurée au tournage entre l'équipe et les acteurs. Cette proximité est utilisée par d'autres cinéastes. Elle apporte une émotion supplémentaire à la captation. Si l'émotion est palpable sur le plateau, elle se ressent d'une façon ou d'une autre à l'image et au son.

Dans Chinatown, pour une scène dans une salle de bain, Polanski choisit de tourner en décor réel, à l'épaule avec une Panaflex. « *Polanski a pu obtenir des acteurs une vraie intimité, une spontanéité, grâce à cette caméra toute proche, avec eux.* »³, explique John Alonzo. On a dit avant que la technique suit le dispositif de mise en scène. Ici, il faut préciser que c'est la technique qui est première car elle précède la captation. Cette dernière est rendue possible par les nouvelles techniques. « *On a pu mettre la caméra où jamais personne n'avait pu la mettre... Avant, il aurait fallu recréer la salle de bain en studio avec murs amovibles...* »³

Faye Dunaway et Jack Nicholson
dans Chinatown⁴
directeur de la photographie :
John Alonzo



¹ Stephen GOLDBLATT, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 74.

² Jacqueline NACACHE, L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005, p 83.

³ John ALONZO, dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

⁴ Image extraite de Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

John Alonzo raconte ensuite, en quoi le dispositif filmique choisit par Polanski a déterminé son approche de la lumière dans la scène. « *La lumière c'était risqué. En faisant ce choix, je prenais le parti d'éclairer un film à gros budget comme un documentaire.* »¹

3. Modularité du système d'éclairage

La photographie de cinéma a certes emprunté ses techniques à la photographie, mais si les constructions de lumière sont assimilables, une composante propre au cinéma rend le travail du directeur de la photo singulier, c'est le mouvement. Le sujet filmé bouge.

Aujourd'hui, les acteurs doivent bouger. On l'a vu, avec l'évolution des techniques de prises de vue et d'éclairage, la direction d'acteur, poussée par de nouvelles considérations esthétiques, a évolué vers une mobilité du jeu, l'improvisation, la spontanéité. On ne peut plus contraindre un acteur à se fixer dans une position puis dans une autre au fil d'une prise. Les acteurs sont désormais habitués à une liberté de mouvement, dans la scène et d'une prise à l'autre. L'éclairage doit donc s'adapter.

a) **Le soft light**

Si un personnage va en différents points du décor, on peut décider de placer plusieurs effets pour couvrir tout le décor. Avant cela pouvait fonctionner car le trajet du comédien était strict. Il l'est parfois aujourd'hui, mais dans le cas où le trajet varie d'une prise à l'autre, les effets ne touchent plus le comédien de la même façon, des ombres que l'on avait cachées, apparaissent, etc. La solution proposée par Richmond Aguilar est d'utiliser une lumière douce, diffuse. « *Eclairer l'action avec une lumière diffuse, élimine les ombres inopportunes lorsque les acteurs bougent, de sorte qu'on ne les voit pas danser dans l'image.* »²

Le soft light semble donc être une solution pour les mouvements. Toutefois toutes les situations ne peuvent pas être traitées en lumière diffuse. Les entrées de jours ou les lampes praticables d'un décor peuvent imposer un éclairage plus directionnel.

b) **Eclairage mobile**

Si l'acteur ne va pas à la source, c'est la source qui doit aller à lui. L'effet sur un visage par exemple, peut être suivi. Ainsi, pour reprendre son entretien à propos de Chinatown, John Alonzo, sur un plan très rapproché de Faye Dunaway, suivait son déplacement avec une source à la main. « *Chaque mouvement de sa part était suivi d'un mouvement de projecteur. On ne voyait jamais la lumière.* »³

¹ John ALONZO, dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

² Richmond AGUILAR, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 137, 138.

³ John ALONZO dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.



Faye Dunaway dans *Chinatown* de Roman Polanski
directeur de la photographie : John Alonzo¹

Philippe Rousselot utilise également la lumière mobile. Une boule chinoise fixée au bout d'une perche constitue un système d'éclairage qui allie douceur et mobilité. On peut également envisager de placer un petit projecteur à fresnel au bout de la perche pour obtenir un effet plus directionnel et néanmoins mobile.

Le problème de ce type d'éclairage réside dans la couverture de l'action sous différentes échelles de plan. Il est facile de percher près de l'acteur en valeur serrée mais il devient problématique d'obtenir un effet raccord en plan large dans la même scène. La perche devient beaucoup plus éloignée et la lumière bave alors sur des parties de décor qui n'étaient pas éclairées en plan serré.

c) Les miroirs

Si on choisit de conserver des effets de lumière fixes, le système d'éclairage doit être modulable pour s'adapter aux variations du jeu au fil des répétitions. D'une prise à l'autre, il faut pouvoir bouger les projecteurs, changer une direction pour épouser l'évolution des mouvements des comédiens. Parfois c'est l'orientation du décor, les contraintes d'espace qui peuvent nécessiter un éclairage modulable.

Reprenons l'anecdote du western filmé par Ralph Woolsey, dont nous avons déjà parlé. L'acteur avait finalement accepté que le chef opérateur utilise un réflecteur pour faire ressortir son regard de l'ombre de son chapeau. Il raconte que parfois, il ne pouvait pas utiliser directement la lumière du soleil en réflexion.

¹ Image extraite de *Visions of Light*, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

La solution était donc d'utiliser un miroir qui renvoyait la lumière du soleil vers le réflecteur. Cette idée de relais est très ingénieuse car elle permet d'acheminer la lumière dans des angles impossibles à couvrir avec des projecteurs en direct.

Cette technique qui vient du besoin de travailler avec la lumière naturelle, peut s'appliquer à la lumière artificielle de studio. Des petits miroirs, réfléchissant la lumière de projecteurs fixes, peuvent facilement être orientés différemment entre deux prises. Nous développerons dans la partie pratique, cette technique permettant une installation rapide et modulable de la lumière, dans des décors restreints.

d) Vers l'acteur luminescent

En observant l'évolution de la lumière par rapport au jeu de l'acteur, ce qui semble essentiel, c'est la volonté d'éclairer l'acteur en mouvement. Même si la liberté de mouvement a pu venir contrarier le désir de contrôler chaque parcelle d'image éclairée, il est permis au directeur de la photographie, de rêver à un acteur luminescent qui libérerait le décor de ses sources de lumières. Alors la lumière du comédien l'accompagnerait partout et se transformerait à chaque vibration, à chaque variation de ses émotions. Philippe Rousselot parle de cette sensation d'un visage lumineux mais pas éclairé. En utilisant les boules chinoises, il travaille ainsi à obtenir cette « *qualité quasi lumineuse de la peau* »¹, cette sensation de lueur interne.

E. Conclusion

Pour filmer l'acteur, pour impressionner l'image du personnage, il faut comprendre le fonctionnement de son travail, comment il construit son personnage, comment il est dirigé, comment ses actions doivent être captées. Il s'agit d'appréhender la conception du jeu avancée par le réalisateur, le dispositif filmique induit, et à partir de là, envisager un dispositif d'éclairage qui permette une libre évolution de la mise en scène. La technique de jeu précède la technique d'éclairage.

¹ Philippe ROUSSELOT, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 53.

II. De la fascination du masque à la photographie de l'émotion

Tout ce dont nous avons parlé jusqu'à présent concerne la technique autour du travail de l'acteur, travail destiné à construire un personnage et en tirer l'émotion juste. Cette émotion essentielle à la crédibilité de l'histoire et l'identification du spectateur rencontre une autre émotion au cinéma, aussi importante que la première : l'émotion du spectateur.

Ce n'est pas nouveau, le cinéma depuis ses débuts charrie des mythes de différentes natures, de l'épopée western aux films de SF, mais la plus grande création du cinéma, celle qui émeut les foules, c'est la star. On peut certes être ému par l'histoire si elle est captivante, émouvante, mais il y a déjà dans l'identification à l'acteur et non au personnage, un potentiel émotionnel latent chez le spectateur.

A. La star...

Avant l'arrivée du cinéma, le système des stars existait déjà au théâtre mais n'avait pas l'ampleur engendrée au cinéma par la création de mythes, de personnages publics construits par les studios et la presse comme des produits marketings, plongeant le public dans une fascination sans cesse renouvelée suivant les mœurs et la société, de Clara Bow à Scarlett Johansson.

1. Image fascinante

Ces personnages de l'histoire du cinéma fascinent moins par leur talent que par les archétypes de la beauté d'une époque qu'ils représentent. Le dispositif cinéma joue pleinement en la faveur de cette projection, cette « *pulsion scopique* » que Christian Metz qualifie de « *désir de voir* », et qui se cristallise dans chaque spectateur.¹

L'image cinématographique est une forme d'embaumement comme celle décrite par André Bazin au sujet de l'« Ontologie de l'image photographique ». Filmer l'acteur c'est « *fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être* »², c'est produire une trace de sa présence, projetée au regard du public qui croit en cette présence du corps.

¹ Christian METZ, « La passion de percevoir » dans Le signifiant imaginaire, Union Générale des Éditions, Paris, 1977, p 82.

² André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », Qu'est-ce que le cinéma ?, Les Éditions du Cerf, 1985, p 9.

On rejoint ici les craintes de Platon au sujet de la mimesis. Le danger de l'image réside dans la fascination qu'elle produit. L'être et le paraître se confondent aux yeux du spectateur qui vient voir les stars plus grandes que nature sur les écrans géants des multiplexes. La confusion s'opère entre la représentation et le modèle. La présence de l'acteur, dès lors que l'on croit aux images, devient indiscutable.

2. Le mythe

a) « **Se conformer au mythe ?** »

Etre en adéquation avec l'image du mythe, c'est l'idée développée avec justesse dans Lumière actrice, « *le directeur de la photo est amené à envisager l'éclairage de la 'star' (qui peut être un homme bien entendu) d'abord en termes de conformité au mythe.* »¹ Il éclaire un sujet double, la star et le personnage, les deux pouvant être contradictoires. Qui faut-il privilégier, le personnage de l'histoire ou le mythe ?

« *J'entends que ce sont des stars de cinéma, et les gens vont voir des films pour les stars.* »² Les grands acteurs, ayant un impact économique non négligeable sur le box office (les acteurs « *bankables* » comme on les appelle), sont déterminants dans l'acceptation de projets par les producteurs. Toutefois, même si le Star system existe toujours économiquement, le mythe de la star, ou plutôt son image formatée dans un stéréotype en rapport avec les attentes du public, a depuis longtemps été renversé par des cinéastes reconnus.

A peu près à la même époque, Roberto Rossellini et Orson Welles renversent chacun l'image d'une star mondiale du cinéma. Dans La Dame de Shanghai, Orson Welles détruit tous les composants physiques qui caractérisent Rita Hayworth aux yeux du public. Il coupe ses longs cheveux roux et les teint en blond, détruisant la première image de femme fatale imposée par Gilda deux années plus tôt. Avec Stromboli, c'est le concept même de la star que détruit Rossellini. Ingrid Bergman est loin des artifices du cinéma hollywoodien. Il n'y a plus de masque, plus de maquillage, seulement sa présence brute dans une nature hostile, loin du confort des studios. Elle cristallise ainsi le virage vers le cinéma moderne.

b) **Marlène Dietrich**

Pour le chef opérateur, le travail de lumière consiste souvent à se conformer à ce qui a déjà été fait. Le personnage mythique préexiste et avec lui, l'éclairage qui le met en valeur. On n'en a déjà parlé plus haut, Charles B. Lang explique que Marlène Dietrich savait précisément quel éclairage lui convenait le mieux.

¹ Charlie VAN DAMME et Eve CLOQUET, Lumière actrice, Paris : FEMIS, 1987, p 63.

² Stephen GOLDBLATT, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 74.

Elle n'était pas la seule raconte-t-il également : « Je l'ai filmé dans *Désir*, son visage avait besoin d'un éclairage radicalement différent, des hautes lumières qui creuseraient ses joues et lui donneraient bonne mine. Sternberg déjà s'en était rendu compte. »¹



Marlène Dietrich dans *Désir* (1936) de Frank Borzage²
directeur de la photographie : Charles B. Lang

« Von Sternberg revendique avoir tout inventé y compris Marlene Dietrich et son éclairage »³ raconte James Crabe. Il ajoute que Sternberg utilisait une source de lumière dure non filtrée placée très haut à la face pour faire ressortir ses joues et l'ombre de son nez appelée « *butterfly shadow* ».³

On dit souvent qu'elle est le produit Joseph Von Sternberg, qu'il est celui qui a construit son personnage, révélé sa beauté sophistiquée au fil de films comme *L'Ange Bleu*, *Morocco* ou *Shanghai Express*. C'est sans doute vrai pour une partie, mais très vite, Marlene Dietrich maîtrise complètement son image. Tout est pensé, des costumes au maquillage, et bien évidemment, la lumière.

¹ Charles B. LANG, interviewé dans *Visions of Light*, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

² Image extraite de *Visions of Light*, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

³ James Crabe, dans *Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers*, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 140.

William A. Fraker, commentant des images de Shanghai Express éclairé par Lee Garmes :
« Sur un plateau éclairé à 100 lumens par pied carré, elle se trouvait toujours sous une lumière de 110 ou 115 lumens. Il y avait sur elle un tout petit peu plus de lumière, pour qu'on la remarque dans la foule. »¹



Marlène Dietrich dans *Shanghai Express* (1932) de Joseph Von Sternberg²
directeur de la photographie : Lee Garmes

Elle était éclairée plus que le décor, ce qui la singularisait par rapport à l'histoire et aux autres acteurs. Le public vient la voir elle, Marlène Dietrich, pas son personnage. « Si elle provoque une émotion, elle en est le seul objet : rien n'existe entre elle et le public, pas même le personnage. »³

L'émotion du public est viscéralement liée à la fascination pour la star. Le personnage de l'histoire devient secondaire et l'éclairage n'est plus destiné à l'histoire mais à la star.

¹ William A. FRAKER, interviewé dans *Visions of Light*, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

² Image extraite de *Visions of Light*, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

³ Jean-Loup PASSEK, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, Paris, 1995, p 626.

3. Le chef opérateur et les studios

Il fallait sublimer la star avant tout, au détriment même de la cohérence de l'histoire. Louis B. Mayer, au chef opérateur : « *Je me fous de ce que peut subir l'héroïne, une inondation, un incendie peu importe, il faut qu'elle soit toujours belle.* »¹

Conrad Hall rappelle qu'une star, qui devait être aussi belle que possible, ayant apprécié le travail d'un chef opérateur, avait le pouvoir de lui faire signer un contrat avec un grand studio, ou pouvait l'exiger expressément sur ses films.

Ainsi sont apparus des couples « star - chef opérateur » qui ensemble, ont œuvré à créer une image, un mythe. Charles B. Lang se souvient en particulier de Greta Garbo et de son chef opérateur attiré, William H. Daniels. Chef opérateur pour la MGM pendant de nombreuses années, il a éclairé la plupart des films américains de Greta Garbo. « *A la mort de Garbo, personne n'a mentionné Bill Daniels. C'est dommage, car il avait créé avec elle ce personnage qu'elle incarnait à l'écran.* » (Allen Daviau).²



Greta Garbo dans *As you desire me* (1931)³
de George Fitzmaurice

directeur de la photographie : William H. Daniels

Les photographes de studios, parce qu'ils étaient souvent donnés en exemple par les producteurs, représentaient une contrainte pour le directeur de la photo qui devait calquer son travail sur le leur. Comme le raconte Charles B. Lang, « *on disait au chef opérateur d'éviter de placer les ombres sur les visages. Ils devaient rester visibles, c'était la règle. La plupart des photos de l'époque répondaient à ces critères.* »² Il y avait donc des « critères » pré-déterminés par les photos de star. La lumière ne participe plus à l'avancée dramatique du film mais à l'établissement de l'aura d'une star, à l'assise d'une image destinée aux foules.

¹ Louis B. MAYER, cité par Harry WOLF, interviewé dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

² Allen DAVIAU et Charles B. LANG, interviewés dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

³ Image extraite de Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

B. Le masque

« *Notre travail commence avec le visage humain* ». ¹ En reprenant ainsi les propos d'Ingmar Bergman, Jacqueline Nacache cerne très justement le lieu de l'émotion au cinéma : le visage. Le visage est au cinéma le garant de l'incarnation du sentiment. Même si l'émotion n'est pas livrée par des mimiques mais par un geste corporel, le retour au visage, même neutre, associera l'intention délivrée dans le geste avec le personnage. Filmer une main qui se crispe peut très subtilement indiquer la colère par exemple. Mais on ne croit à cette colère que si on peut l'associer à un visage. Dans le cas contraire, tout geste ou zones du corps de l'acteur, filmés en excluant le visage du cadre ou du montage, perdent leur singularité. Dans ce cas, c'est un individu indifférencié qui est en colère, dans l'autre c'est le personnage auquel on peut s'identifier.

Renoir aussi est motivé par le visage, celui de Michel Simon en particulier. « *Je rêvais de le voir à l'écran avec certaines expressions, ... avec cette espèce de masque qui est aussi passionnant qu'un masque de la tragédie antique...* » ² Le visage de l'acteur est assimilable à un masque, un « *masque propice à contenir toutes les émotions.* » ³ Pour pouvoir l'observer, il faut pouvoir s'en approcher.

1. Le gros plan

Le gros plan qui s'est imposé très vite au cinéma avec le développement du *Star system*, devient l'échelle de plan privilégiée qui remplit pleinement le cadre avec le visage de l'interprète. C'est un des apports fondamentaux du cinéma. Pour Bergman, cette « *possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma.* » ¹

La distance est abolie. « *Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan* ». ⁴ Pour Jean Epstein la proximité du gros plan relève du sensoriel, du toucher. Renoir non plus ne s'y trompe pas. Dans La Règle du Jeu, un des personnages féminins observant un écureuil avec une longue-vue, s'écrie : « *Je le vois comme si je pouvais le toucher* ». Le gros plan peut se résumer ainsi : toucher avec les yeux. Il essaie de pallier l'impossible présence de l'acteur que le théâtre, lui, peut offrir. La pulsion « *scopique* », née dans l'interdiction du toucher, s'en trouve toutefois renouvelée, car la distance résiste, le masque reste derrière l'écran, le spectateur, devant, et la fascination perdure.

¹ Ingmar BERGMAN, « Chacun de mes films est le dernier », *Cahiers du cinéma*, n° 100, octobre 1959, cité par Jacqueline NACACHE dans *L'acteur de Cinéma*, Armand Colin, 2005, p 80, 81.

² Jean RENOIR, cité par Jacqueline NACACHE dans *L'acteur de Cinéma*, Armand Colin, 2005, p 80.

³ Jacqueline NACACHE, *L'acteur de Cinéma*, Armand Colin, 2005, p 26.

⁴ Jean EPSTEIN, « Grossissement », *Bonjour Cinéma*, Editions de la Sirène, Paris, 1921, p 100.

Le gros plan, par nature, est émotion, et même doublement. D'une part il capte le sentiment du personnage, il permet de percevoir son âme ; d'autre part, sa magie nourrit la fascination pour le modèle, désormais palpable et malgré tout immatériel.

2. Le maquillage

a) De la technique à l'esthétique

Même si le concept des films panchromatiques est découvert en 1904, les films orthochromatiques sont utilisés jusqu'à la fin des années 20. Sensibles au bleu et au vert, les émulsions orthochromatiques ne « voient » pas les nuances de rouge. Le recours à un maquillage vert permettait au chef opérateur de mieux contrôler le rendu des carnations. Prenons la bouche, ils fallaient sans doute une épaisse couche de maquillage vert pour éviter qu'elles apparaissent trop sombres sur le positif. Avec les émulsions couleur, le maquillage permet de rattraper certaines dominantes. Le « *beefy flesh tone* » est une dominante très rouge pouvant caractériser une peau. L'étalonnage permet de la corriger mais, en étalonnage photochimique en particulier, le réglage intervient sur toute l'image et le décor est affecté par cette correction dont il n'a pas besoin. L'intérêt du maquillage est de pouvoir agir dès la prise de vue sur la teinte de la carnation sans modifier celles des costumes et du décor.

Ces considérations sur le maquillage renvoient à son aspect technique mais il est vrai qu'à partir du moment où on l'utilise de manière à gommer les aspérités de la peau, effacer les rides, faire ressortir le regard, son domaine d'application rejoint incontestablement la recherche d'un perfectionnement esthétique. Dans le processus de fascination du spectateur sur lequel repose le développement du *star system*, l'apparence des comédiens est primordiale. Le visage étant le pôle d'identification maximal, c'est en lui que se cristallise les efforts de toute l'équipe afin d'atteindre un idéal de beauté. Henri Alekan explique que son traitement lumineux est essentiel, le corps n'étant que secondaire. Il ajoute que cette primauté du visage « *explique l'immense développement, au cinéma, de l'art du maquillage, dont les bases sont plus esthétiques que psychologiques.* »¹

Lorsque le visage est maquillé, le masque, au-delà de la simple composition du comédien qui modifie les traits de son visage, devient matériel et partie intégrante de l'image.

b) « Le visage de Garbo »

Le mythe de ce visage, dont la fascination « *développe des sentiments mystiques de perdition* »², Roland Barthes l'analyse et le situe dans l'histoire de la représentation des visages avec beaucoup de poésie. Décrivant son « *visage-objet* »² dans La Reine Christine de Rouben

¹ Henri ALEKAN, Des Lumières et des Ombres, Editions du Collectionneur, Paris, 2001, p 235.

² Roland BARTHES, « Le Visage de Garbo », Mythologies, Editions du Seuil, Paris, 1957, p 65.

Mamoulian, éclairé par William H. Daniels, Barthes figure le rôle du maquillage dans la création de son « *visage plâtré* » dont « *le fard a l'épaisseur neigeuse d'un masque* »¹. Son visage est minéral, statuaire, comme « *...sculpté dans le lisse et le friable...* ».¹ La lumière et le maquillage participent à la création de ce masque, aplat lumineux sans relief, dans lequel l'expression se dessine en un minimum de lignes.



Greta Garbo dans *La Reine Christine* de Rouben Mamoulian ²
directeur de la photographie : William H. Daniels

Le visage de Garbo est décrit comme un « *archétype du visage humain* ».¹ Il représente son essence. De l'ordre du divin, ce masque s'inscrit de la permanence du corps, la pérennité de la beauté. Ce qui caractérise la carrière de Garbo, ajoute Barthes, c'est son refus par la suite de laisser montrer son visage vieillir, comme pour perpétuer ce mythe d'une beauté inaltérable.

A ce stade, l'auteur élargit sa réflexion en replaçant le mythe Garbo dans une perspective historique et une réflexion sur l'idée de Beau. Historiquement, le visage de Garbo constitue un moment clé où « *l'archétype va s'infléchir vers la fascination de figures périssables* ».¹ La fascination n'est plus dans l'universalité du visage mais dans la préciosité de l'instant, la beauté éphémère et singulière comme celle d'Audrey Hepburn.

« *Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement.* »¹

¹ Roland BARTHES, « Le Visage de Garbo », *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p 65-67.

² Image extraite de *La Reine Christine*, Rouben Mamoulian, 1934.

3. Ambiguïté des critères de beau

La beauté réside désormais dans la singularité des visages. Barthes parle de « *spécification à peu près unique du visage, qui n'a plus rien d'essentiel, mais est constitué par une complexité infinie des fonctions morphologiques* ». ¹

L'idée du Beau a évolué, les visages deviennent singuliers. La beauté n'est pas pure, elle naît avec l'émotion, d'un choix juste entre le personnage et le visage qui va l'incarner. On ne choisit plus une actrice que pour sa beauté intrinsèque mais pour ce qu'elle évoque, et lorsque le personnage et l'émotion d'un visage se rencontrent, le charme opère inévitablement.

Depuis le visage « *substantiel* » ¹ d'Audrey Hepburn, les possibles se développent. La morphologie des visages évolue également. « *Le lisse et le glamour ont vécu ; la peau a retrouvé son grain, les traits leur variété, les corps leur géométrie variable. L'évolution des pellicules, des procédés d'éclairage et de couleur, de la mode et des techniques de maquillage y est pour beaucoup, et aurait pu encourager la modernité à émanciper totalement le cinéma du culte de la beauté.* » ², explique Jacqueline Nacache. « *Le culte de la beauté* » n'est pas aboli. Mais peut-il l'être ? On continue de venir voir les films pour les acteurs. L'actrice n'est plus seulement belle, elle a désormais un caractère. Son visage est pourvu d'une qualité autre que la beauté « *d'ordre conceptuel* ». ¹

Il faut dire « actrice » car, les hommes ont atteint le stade des visages spécifiques beaucoup plus tôt. Le visage d'Emil Jannings ne relève pas de la beauté au sens classique qui considère la pureté des formes mais il inspire une émotion indéniable au cinéma. Sa « *photogénique laideur* » ² démontre que la beauté est une constante de la représentation cinématographique. Elle se retrouve aussi bien dans l'insolite que dans la pureté des visages. Cela s'explique par le fait que « *les critères de beau et de laid ne sont plus strictement plastiques mais aussi dramatiques* » ³ et désormais, cette qualité s'applique aussi bien aux actrices qu'aux acteurs. L'émotion du grain de peau et l'irrégularité du visage sont mixtes.

L'important pour un visage est qu'il entre en symbiose avec le caractère du personnage et lui donne vie dans une incarnation juste, au service de l'histoire. De cet accord parfait émergera la fascination du spectateur pour l' « acteur-personnage ».

Après avoir considéré le pouvoir photogénique du visage et la façon dont il émeut les foules jusqu'au trouble des sens, il convient de s'interroger sur la façon d'éclairer les visages des comédiens, de sorte que la lumière figure le lien entre leur physionomie et le caractère du personnage.

¹ Roland BARTHES, « Le Visage de Garbo », *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p 67.

² Jacqueline NACACHE, *L'acteur de Cinéma*, Armand Colin, 2005, p 48.

³ Charlie VAN D'AMME et Eve CLOQUET, *Lumière actrice*, Paris : FEMIS, 1987, p 56.

C. Eclairer les visages

Kris Malkiewicz avance que la direction de la lumière traduit le sentiment du visage. Il l'exprime de façon très manichéenne : « *les bons sont éclairés depuis le paradis et les méchants depuis l'enfer.* »¹ Il reconnaît le caractère commun de cette affirmation mais ajoute que l'inclinaison des sources et la composition de la lumière constituent la base de la création d'une atmosphère sur le visage du comédien. Et en effet la direction est une base extrêmement signifiante. Prenons nos jeux d'enfants. Qui n'a jamais joué à se faire peur dans le noir, en éclairant son visage avec une lampe torche en contre plongée sous le visage ?

Darius Khondji s'accorde avec la pensée de Malkiewicz. Il considère que la direction entretient une intime relation avec l'atmosphère et même l'âme. « *La direction est ce qui donne son âme à la lumière, et au personnage. Placer le rayon de lumière en relation avec le visage du personnage, ou avec la scène, est la première chose que j'ai apprise sur la photographie de cinéma et je l'ai gardée en mémoire.* »²

Si la direction de la lumière induit inconsciemment des sentiments forts dans nos esprits, c'est qu'il y a dans l'image, des traces, des indices de cette direction. Pour prendre un exemple en dehors du visage, qu'est-ce qui dans l'image d'un paysage extérieur, nous indique s'il s'agit du milieu de la journée ou de la fin de l'après-midi ? Les ombres. Les ombres sont des indices qui aident à comprendre la construction de la lumière. L'observation attentive des ombres est un excellent outil d'apprentissage de la lumière. C'est ce que prône Stephen Goldblatt, parlant d'enrichir son goût et sa pratique personnelle : « *... observer le placement des ombres dans le travail des autres et les photographies.* »² Même si dans le cas d'un éclairage diffus, la direction des ombres est estompée, on peut toujours en distinguer la forme et l'agencement.

1. L'éclairage hollywoodien

« *Classic lighting for Hammett* », de Richard Patterson auquel on a déjà fait référence, reprend le travail de Joe Biroc et Philip Lathrop sur le film Hammett. Le désir de Wim Wenders était de tourner un film Noir en couleur, et le but des deux chefs opérateurs était de filmer en couleur avec les techniques d'éclairage des films noir et blanc.

Cet article, repris dans Lumière Actrice, est ainsi l'occasion de discuter de ce qui est considéré comme l'éclairage classique hollywoodien qui « *plonge ses racines autant dans l'expressionnisme allemand (la Série Noire) que dans les techniques du portrait (le Glamour).* »³

¹ Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 133.

² Darius KHONDJI et Stephen GOLDBLATT, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 74, 222.

³ Charlie VAN DAMME et Eve CLOQUET, Lumière actrice, Paris : FEMIS, 1987, p 64.

Cette double influence se traduit par l'utilisation de sources de lumière dure de type Fresnel et des ombres pour « révéler la structure des visages ».¹

Il constitue la base de l'éclairage hollywoodien classique. « *Basic* », c'est le terme employé par Biroc pour qualifier la lumière. « *It's just basic lighting and basic photography.* »² Ce système d'éclairage ressemble presque à une évidence. « *On ne peut rien faire de plus. C'est tout ce que l'on peut apporter à un visage* »² ajoute Philip Lathrop. Même si les angles des projecteurs peuvent varier suivant l'action ou le visage éclairé, l'agencement reste identique.

Il se compose d'un *Key light*, lumière principale placée à la face d'un côté de la caméra, d'une lumière de remplissage pour moduler la valeur des ombres, et d'une lumière en contre pour détourner l'acteur. A cela s'ajoute un *eye light* pour amener une lueur dans le regard.

Patterson écrit que s'agissant d'un homme, le *Key light* peut être placé latéralement voire en trois quart contre. A cet égard, Biroc semble avoir une approche beaucoup plus systématique en essayant de garder le *key light* à la face, tandis que Lathrop pourra garder un visage plus en contre avec l'appui d'un *eye light* pour le regard. Chaque variation des effets, du *key light* au contre, induit un rendu différent.

L'éclairage classique hollywoodien est donc multiple. Il suffit de voir qu'à partir d'une même conception de l'éclairage, les visages des stars hollywoodiennes, ont tous un traitement lumineux particulier. A partir d'une conception de lumière se déclinent divers possibles. Chaque visage hollywoodien révèle un éclairage classique, qui est similaire aux autres dans le dispositif, mais unique dans traitement car le visage appelle une lumière et une seule, celle qui est choisie par le chef opérateur. « *On ne peut pas tout ramener à un style Soft Focus-MGM. Souvenons-nous de l'air canaille et très nature de Louise Brooks parfois, de la manière dure, hyper-nette et sculpturale de traiter le visage de Joan Crawford, du jeu subtil entre une forte diffusion et des jeux d'ombre et de lumière, qui modulent le visage de Marlène Dietrich ou de Greta Garbo.* »¹

2. Lumière et anatomie du visage

Ce qui est classique avant tout dans l'éclairage des actrices, des acteurs dans une certaine mesure, et particulièrement des stars, c'est la recherche d'une sublimation du visage. On l'a déjà dit, les acteurs doivent être aussi beaux que possible, du moins il faut absolument maîtriser les défauts que la lumière pourrait révéler.

Etudier la morphologie du visage est essentielle. Michel Hugo en fait une base de travail pour éclairer ses gros plans. « *Je fais probablement autant de recherches que la personne en*

¹ Charlie VAN DAMME et Eve CLOQUET, *Lumière actrice*, Paris : FEMIS, 1987, p 64, 65.

² Joe BIROC et Philip LATHROP, cités par Richard PATTERSON dans « *Classic lighting for Hammett* », *American Cinematographer*, novembre 1982.

charge du maquillage. J'observe les pommettes, les arcades des yeux, la structure du nez, les angles de la mâchoire, la teinte de la peau. »¹

Il y a des problèmes évidents qu'il est très facile de repérer. Par exemple, des sources verticales ou en contre non diffusées vont se refléter sur la peau d'un crâne dégarni. Une lumière zénithale ne permettra pas d'illuminer le regard, un contre donnera trop d'importance à des oreilles découvertes, etc. Ces effets sont aisément remarquables mais d'autres sont plus subtils. Le visage n'est pas mis en valeur, on sent que quelque chose ne fonctionne pas mais il est plus difficile d'en déceler la cause car elle dépend de la structure d'un visage en particulier, des pommettes généreuses, des arcades sourcilières prononcées ou un double menton.

L'utilisation des ombres est une solution que suggère John Alonzo en présence d'un double menton prononcé. En plaçant le *key light* plus haut, on le fait disparaître rapidement dans l'ombre projeté du menton.

Elever le *key light* est également intéressant en présence de visages ronds. Comme l'explique Richmond Aguilar, la lumière plongeante va allonger le visage, le rendant plus fin. Bien évidemment, il y a des limites. En éclairant trop verticalement, on accentue l'ombre du nez. Il est toutefois possible d'amincir le visage en gardant une direction plus horizontale. Il suffit de placer le projecteur plus latéralement de façon à ce que l'ombre de l'arrondi du visage tombe rapidement sur les joues du côté opposé. En restant frontal, il est possible de couper le flux lumineux pour créer des ombres de chaque côté du visage sur l'arrière des joues et les oreilles, avec des drapeaux par exemple, ou des *mammas*, si l'on souhaite garder plus de liberté de mouvement au visage. Cela implique un éclairage dur, facilement contrôlable. En diffusant la lumière, la plage créée va englober le visage et lui redonner sa rondeur.

Les ombres de nez, qui dépendent de la direction de la source et de sa distance, constituent des problèmes plutôt évidents mais ce qui est plus difficile à appréhender, ce sont les hautes lumières, les points lumineux. La lumière en contre peut en effet très vite toucher l'arrête ou le bout du nez. C'est très gênant explique Aguilar car cela crée un inhabituel « *point chaud au milieu du visage* ». ² Michael D. Margulies tolère cette brillance, mais uniquement sur les visages masculins.

Bien sûr, les chefs opérateurs font une distinction entre l'éclairage des visages féminins et celui des visages masculins. Dans un plan incluant un homme et une femme, raconte James Crabe, « *la femme regarde toujours vers le haut, l'homme regarde toujours vers le bas et son éclairage est un peu plus irrégulier* ». ² Outre le fait que l'on cherche à rendre l'actrice « glamour » en priorité, leurs visages ne sont pas faits de sorte que l'éclairage de l'un s'ajuste à l'autre.

¹ Michel HUGO, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 64.

² John ALONZO, Richmond AGUILAR, Michael D. MARGULIES et James CRABE, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 133, 137, 138, 139.

Les femmes, généralement maquillées, offrent une difficulté supplémentaire au chef opérateur, l'ombre des cils. Cet effet est omniprésent dans les photographies de stars hollywoodiennes des années 30 à 50. Il résulte de l'utilisation de sources de lumière très dure. Placé latéralement, au-dessus du niveau des yeux, le projecteur créera une ombre en forme de ligne en travers du visage. S'il est bien placé juste au niveau des yeux et éventuellement un peu en dessous, l'ombre prolongera les cils en rendant les yeux démesurément grands et envoûtants.

Nous avons parlé jusqu'alors de la lumière, parlons également de l'optique de la caméra et de l'incidence de son inclinaison par rapport au visage. « *Une sorte d'édit hollywoodien concernant les gros plans féminins, impose de ne jamais les filmer du dessous* » rappelle James Crabe.¹ La contre plongée donne du dynamisme au plan ajoute-t-il, mais les actrices attentives à cela deviennent mal à l'aise car elles savent que cela va accentuer leur menton et leur mâchoire. Lorsqu'il filme des « *gros plans glamour* »², Michel Hugo respecte cette règle. Il explique que filmer le visage en plongée permet de « *sentir l'ovale du visage* ».² Il fait référence au « *keystone effect* »² dont l'auteur précise la manifestation. Terme d'architecture, il exprime le « *rapprochement apparent des lignes parallèles* »³ dans une image. C'est le principe des lignes de fuite qui sont parallèles dans la réalité, mais convergentes dans la reproduction iconographique. En filmant le visage du dessus, cet effet va « *affiner la partie inférieure du visage* »² ce qui peut être utile dans le cas d'une personne à la mâchoire prononcée. Si la lumière a une influence sur l'arrondi du visage, le point de vue de la caméra également.

3. Adoucir les traits

Les éclairages latéraux sont très utilisés car ils créent du modelé sur le visage, font apparaître le relief et singularise la morphologie. Cependant, cette texture exaltée, associée à la précision désormais chirurgicale des optiques de prises de vue, marquent davantage les traces du temps telles que les rides que l'on cherche, généralement à atténuer. Philippe Rousselot parle d'une « *cruauté photographique de la caméra* ».²

Pour Stephen H. Burum, il faut que les visages des comédiens soient dirigés vers l'effet principal. Ainsi la lumière « *efface les petites rides autour des yeux* »² et les aspérités du visage. Si le personnage est filmé de profil, l'effet est intéressant car la lumière du visage est latérale dans l'image. Le relief du visage est aplani mais l'image conserve du volume et du contraste. En revanche, si le personnage est filmé de face, l'effet trouve ses limites dans la frontalité totale de la lumière puisqu'elle est à la fois « *face caméra* » et frontale sur le visage.

¹ James CRABE, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 139.

² Stephen H. BURUM, Philippe ROUSSELOT et Michel HUGO, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 19, 53, 64.

³ Benjamin BERGERY, Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, ASC Press, Hollywood, 2002, p 64.

Comment alors, adoucir un visage tout en s'autorisant une composition lumineuse plus dramatique avec une incidence latérale et des zones d'ombres et de lumières. Ici, deux conceptions se concrétisent entre les chefs opérateurs qui choisissent de filtrer au niveau de la caméra et ceux qui créent la douceur au niveau de la source.

Il existe de nombreux filtres de diffusion comme les *Fog*, *Mitchell*, *Black Diffusion*, *Soft FX*, *White Pro Mist*, *Black Pro Mist*, *Low Contrast*, entre autres, et les filtres fabriqués « maison », comme les trames de Michel Hugo qui utilise des bas *Dior* pour leur fabrication. La question ici n'est pas vraiment de savoir quels filtres utiliser, mais de gérer la discontinuité de la qualité de l'image, inhérente à leur utilisation. Quel parti choisir ? Entre deux plans, un large et un serré, faut-il diffuser le premier et garder une image plus « piquée » et contrastée pour le second ? On est souvent choqué par un champ contre champ entre un homme et la star du film, lorsque seuls les plans sur elle sont diffusés. Cette rupture se pratique moins aujourd'hui mais si on veut filtrer les gros plans d'une actrice, alors il faut filtrer le reste du film. Philippe Rousselot considère que « *le spectateur s'habitue à un certain niveau de définition qui doit être maintenu du début à la fin du film* ». ¹ Dans le cas d'une scène entre deux personnages, Michel Hugo filtrera aussi l'autre personnage, « *qu'il en ait besoin ou pas, pour que la transition entre deux plans en cut soit moins brutale* ». ¹ Un autre problème des filtres diffuseurs, ajoute Rousselot, est que l'effet sera différent suivant « *la longueur focale, l'ouverture du diaphragme, les distances au sujet et les lentilles*. » ¹ Vilmos Zsigmond considère que, compte tenu de la netteté des optiques, y compris les zooms, il est nécessaire de filtrer les gros plans de femmes. Toutefois il ne filtre qu'occasionnellement et essaie de « *créer l'ambiance avec la lumière* ». ¹

Certains chefs opérateurs ne filtrent pas et diffusent la lumière des sources plutôt que l'image entière. Laszlo Kovacs considère que les filtres apportent de la « *douceur au détriment de la clarté et de la définition de la composition*. » ¹ C'est pourquoi il préfère utiliser la lumière diffuse même si elle est plus difficile à contrôler. Il y a toutefois une solution, c'est la distance. Une source diffuse éloignée deviendra une source ponctuelle en apparence et sera plus facile à moduler, à couper. Pour éclairer le gros plan d'un visage féminin ridé, Philip Lathrop, place un 10 kW très éloigné et le diffuse deux fois, une fois au niveau du projecteur et une autre un peu plus près. Ainsi, il obtient « *une lumière qui enrobe bien le visage* ». ² Darius Khondji, de la même façon, et « *particulièrement pour les gros plans* » ¹, place ses sources loin mais « *sculpte la lumière avec des drapeaux et de la diffusion près de l'action* ». ³

Au sujet du workshop auquel est consacré une partie de l'entretien, Benjamin Bergery rapporte les propos de Vilmos Zsigmond en disant qu'il est « *possible de combiner les techniques*

¹ Philippe ROUSSELOT, Michel HUGO, Vilmos ZSIGMOND, Laszlo KOVACS et Darius KHONDJI, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 54, 66, 124, 143, 223.

² Philip LATHROP, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 138.

³ Benjamin BERGERY, à propos du travail de Darius KHONDJI, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 223.

du remplissage, le flashage et la fumée pour créer des variations plus subtiles ». ¹ L'intérêt est qu'il maîtrise la diffusion dans l'espace et pas seulement au niveau de la source ou au niveau de la caméra. L'utilisation du flashage nous montre que, la diffusion par filtre et la diffusion au niveau des sources, ne sont pas les deux seules possibilités d'adoucir l'image.

Yves Angelo utilise un autre traitement spécial de laboratoire, le développement Grain Fin ou « *pull-processing* » ¹, lui permettant de modifier la texture apparente de la peau. Le traitement Grain Fin, qui consiste à sous développer la pellicule en accélérant son passage dans les bains, engendre une diminution de la granularité. A cela s'ajoute une diminution du contraste des hautes lumières et des valeurs moyennes tandis que les ombres ne sont quasiment pas affectées, et la sollicitation moindre des coupleurs DIR et DIAR entraîne une désaturation des couleurs. Cette technique est « *un moyen d'obtenir un rendu très doux de la peau sans utiliser l'artifice des filtres diffuseurs* ». ¹ Le taux de sous-développement, ajoute Yves Angelo, dépendra de la valeur du plan, et du contraste initial. « *Souvent je développerai normalement un plan large et je sous développerai d'un tiers ou deux tiers de diaphragme en passant au gros plan... Pour un extérieur ensoleillé, je pourrai sous développer de deux tiers voire un diaphragme entier, suivant la quantité de lumière solaire.* » ¹

La texture de peau est un paramètre essentiel dans la recherche d'une douceur du visage. La question de la mise au point s'y intègre justement. Il arrive que sur certaines actrices vieillissantes, le point soit légèrement décalé pour faire entrer leur visage dans une zone de flou juste acceptable et néanmoins esthétique. Parfois le phénomène est inversé, et cela peut devenir un vrai problème pour les opérateurs. La qualité et l'indice de réflexion de la peau de certains acteurs et actrices sont tels que leurs visages ne semblent jamais dans la profondeur de champ. « *Mickey Rooney est un exemple. Si vous l'éclairez ou regardez ses films, il n'apparaît jamais net. Sa peau irradie simplement.* », explique Michel Hugo. ¹

Il n'y a pas, parmi ces méthodes, d'idéal, tout dépend du film, de l'atmosphère et même du genre. Une méthode peut ne pas donner l'effet escompté. James Crabe, à ce sujet, raconte que « *parfois la lumière diffuse n'est pas la façon la plus glamour d'éclairer une femme. Du moins pour Mae West, dans Sextet, nous avons essayé d'utiliser une lumière principale plutôt dure et frontale, et une diffusion de type Mitchell sur l'objectif.* » ² L'important est de faire des essais pour voir ce qui fonctionne le mieux en fonction d'une histoire et d'un visage. C'est là que l'étude des visages prend toute son importance car elle va conditionner un type d'éclairage propre à chaque comédien.

¹ Michel HUGO, Vilmos ZSIGMOND et Yves ANGELO, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 65, 125, 154.

² James CRABE, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 138.

4. Eprouver les visages

a) **Observer les visages**

Pour en déceler les subtilités, il est important de s'imposer une discipline qui consiste en une observation minutieuse des visages, même au stade de la préparation. Cela ne dispense pas d'être attentif au tournage, bien au contraire, la scène, le décor, sont des réalités imprévisibles qui peuvent contredire un éclairage envisagé en amont.

Stephen Goldblatt considère que le chef opérateur ne doit pas se contenter de regarder la scène sur le retour vidéo mais « *faire attention à la façon dont les lumières jouent sur les acteurs, homme ou femme.* »¹ Le travail de Conrad Hall dépasse même le cadre du tournage puisqu'il essaie d'observer les acteurs au naturel. « *J'essaie de m'imprégner des qualités que je découvre, et des hasards qui m'attirent et s'appliquent au type de lumière que l'histoire requiert.* »² Certains sont tellement habitués à observer ces questions que cela en devient quasiment instinctif. Benjamin Bergery explique que pour Michel Hugo, « *l'analyse des qualités photogéniques d'un visage est devenue une seconde nature.* »¹

Cette connaissance du visage du comédien est primordiale pour répondre à toutes les demandes du réalisateur, particulièrement s'il demande, par exemple, d'enlaidir un comédien pour la scène, car pour « mal éclairer » un visage, il faut déjà savoir comment bien l'éclairer. Lathrop explique qu' « *éclairer le gros plan d'une femme est très simple si on sait où placer la lumière* ».³ L'étude des visages doit permettre cela, savoir à l'avance où placer ses projecteurs pour illuminer un visage en particulier. L'observation est une première étape, la seconde consiste à mettre le visage à l'épreuve de la lumière, avant et pendant le tournage.

b) « **Test light** »

« *Je commence toujours par une source unique et je regarde les ombres.* »¹, précise Michel Hugo. L'unicité de la source semble en effet une base pour étudier un visage. Cela permet d'identifier chaque qualité du visage sans ambiguïté sur la cause du phénomène. On prend un projecteur et on tourne autour pour observer comment les ombres se forment et s'agencent. Vaut-il mieux une lumière frontale ou latérale ? Comment placer l'ombre du nez ? Jusqu'à quelle hauteur garde-t-on le regard bien éclairé tout en décrochant les pommettes ?

Un outil très simple, le « *testlight* »⁴, grâce à sa configuration légère, permet d'étudier rapidement le visage d'un acteur. Le système permet d'orienter la source dans toutes les

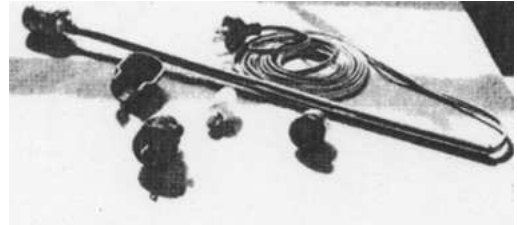
¹ Michel HUGO, Benjamin BERGERY, Stephen GOLDBLATT, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 64, 65, 74.

² Conrad HALL, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 133.

³ Philip LATHROP, cité par Richard PATTERSON dans « *Classic lighting for Hammett* », American Cinematographer, novembre 1982.

⁴ John ALTON, Painting with Light, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, p 97.

directions sans avoir à porter un projecteur lourd et brûlant au bout d'un certain temps. Cela ne renseigne pas sur la qualité de la lumière, diffuse ou directionnelle, à envisager, mais donne des indications sur la façon dont l'incidence de la lumière va structurer le visage. Par ailleurs, l'ajout d'un *dimmer* permet d'ajuster rapidement un niveau suivant l'éloignement, et d'étudier l'effet du *eye light* suivant la position de la source par rapport au regard.



Constitution du Testlight ¹

« Joan Bennet and the Author » ¹

5. Le regard

« On raconte toujours l'histoire à travers les yeux de l'acteur »², souligne Laszlo Kovacs. Le regard du comédien est un département de l'éclairage auquel les directeurs de la photographie font très attention.

La règle est la plupart du temps de voir les yeux. Cependant, d'un point de vue anatomique, l'orbite qualifiée en anglais de *eye socket* limite la direction de lumière possible pour éclairer le regard. Sans qu'il s'agisse d'une incidence zénithale, la lumière plongeante va très vite créer des poches d'ombres sous les yeux. Même un éclairage latéral peut créer ce type de problème. Illuminer les yeux impose d'éclairer « *bas et frontalement* » indique Richmond Aguilar.³

Toutefois, il n'est pas indispensable de rendre visible les yeux pour que le regard vive, la brillance suffit. Caleb Deschanel explique qu'en utilisant « *les propriétés réfléchives des yeux* »³, on peut faire « *sortir le regard de l'ombre* » à l'aide d'une source de lumière dure permettant de « *créer un petit point...sans augmenter l'exposition des yeux* »³. Cette brillance ou *eye glow*, est obtenue par l'usage d'un système d'éclairage approprié appelé *eye light*.

¹ Images extraites de *Painting with Light*, John ALTON, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, p 98.

² Laszlo KOVACS, dans *Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*, Benjamin BERGERY, ASC Press, Hollywood, 2002, p 147.

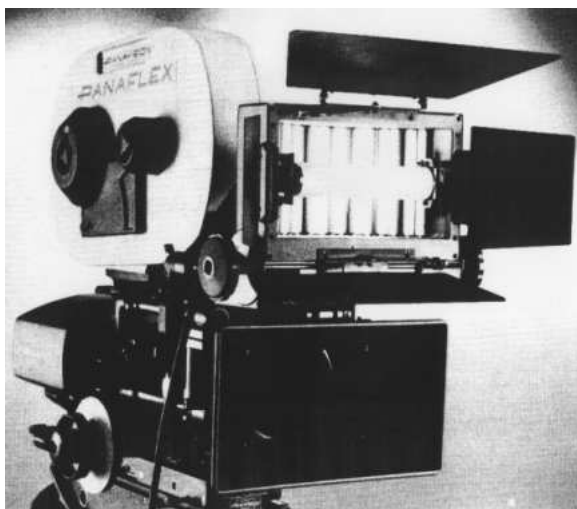
³ Richmond AGUILAR et Caleb DESCHANEL, dans *Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers*, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 137, 143.

Quelque soit la technique employée, la lumière est généralement placée près de l'axe optique, « à la face ». Parfois, si le remplissage (*fill*) est assez puissant, il peut servir de *eye light* simultanément. « Avec Laszlo Kovacs, raconte Richmond Aguilar, on utilise habituellement une lumière de remplissage de bonne taille...derrière la caméra et proche du niveau de l'objectif. »¹

Très souvent, il s'agit d'un petit projecteur à lentille de Fresnel ou autre, fixé au-dessus de la caméra dans l'axe du regard, diffusé ou pas. Cette petite source montée sur la caméra s'appelle : « *Obie light* ». ¹ Kris Malkiewicz raconte que ce nom vient de l'actrice Merle Oberon, femme du chef opérateur Lucien Ballard. Il aurait imaginé ce système pour elle. Très souvent, ajoute-t-il, la source est un *Babyou Inky Dink* (petits projecteurs à lentille de Fresnel) avec de la diffusion, à très faible intensité, « *juste pour créer un éclair dans les yeux.* »¹ Philip Latrop utilise également un *Inky Dink* mais avec un *snoot* (cône). Il parle d'une lumière « *très douce* »¹ mais ne dit pas qu'il diffuse. La douceur viendrait alors peut être de la diffraction lumineuse liée au diamètre étroit de sortie du cône.

La proximité de l'axe optique permet d'obtenir une brillance au centre des yeux, mais la courbure des yeux, rappelle Kris Malkiewicz, permet de refléter des lumières latérales. Le chef opérateur peut très bien tenir une source à la main et la déplacer pour obtenir des brillances en différents endroits des yeux créant ainsi une autre émotion dans le regard.

Revenons aux techniques d'*eye light* « face caméra », en parlant de deux systèmes. Le premier est le *Panalite*, système d'éclairage, placé sur la caméra, développé par Panavision. L'intérêt réside dans la possibilité de modifier l'intensité lumineuse de la source sans la *dimmer*, mais en jouant sur la quantité de lumière réfléchi à l'aide d'un système de réflecteurs modulables. Ainsi la température de couleur reste constante et on peut ajuster plus aisément le niveau de l'effet. « *Ce système est particulièrement utile lorsque l'on effectue un travelling avant jusqu'au gros plan et que l'on diminue progressivement l'intensité du eyelight* ». ¹



« *Panalite. Source sur la caméra avec réglage mécanique de l'intensité ce qui n'affecte pas la température de couleur de la lumière* » ²

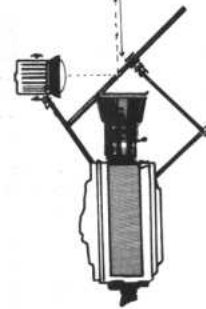
(photo : FrankBez)

¹ Kris MALKIEWICZ, Philip LATHROP et Richmond AGUILAR, dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 144, 145.

² Image extraite de Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 144.

Un autre système très ingénieux repose sur l'utilisation d'un élément optique très utilisé en trucage, un miroir semi aluminé. Un projecteur va envoyer de la lumière sur le miroir placé à 45° par rapport à la lentille frontale de l'objectif. La lumière réfléchie va éclairer les yeux de l'acteur. Si la source attaque le miroir avec une incidence de 45° le *eye light* suivra la trajectoire de l'axe optique. Malkiewicz ajoute qu'en « *fixant rigidement le miroir et la lampe à la caméra, on peut exécuter des pans et des tilts en conservant la lumière dans l'axe optique de la lentille.* »¹ Jordan Cronenweth en fait une utilisation très intelligente dans Blade Runner. L'auteur précise également qu'une « *forme d'eyelight bizarre peut ajouter un sentiment étrange à la scène.* »¹

Miroir semi aluminé et projecteur fixés à la caméra ²



Sean Young dans *Blade Runner*
directeur de la photographie : Jordan Cronenweth ³



Ce qui rend cet exemple singulier par rapport aux techniques présentées avant, c'est que son utilisation par Jordan Cronenweth répond à un désir de servir l'histoire, en rendant crédible l'univers SF de Ridley Scott.

¹ Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 144, 145.

² Dessin extrait de Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, dessins : Leonard KONOPELSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 145.

³ Image extraite de Blade Runner, Ridley SCOTT, 1982.

6. Vers une représentation de l'émotion

Toutes ces considérations sur les stars et les éclairages esthétisants rappellent « *la place privilégiée attribuée à l'aspect physique de l'acteur, qui doit toujours être vu sous son meilleur angle, sous son meilleur éclairage, afin de magnifier sa présence* ». ¹ Cette conception d'éclairage répond à une attente du spectateur qui s'inscrit dans une optique de fascination, une attente de séduction. Henri Alekan ajoute que ce principe a tendance à banaliser l'image de l'acteur éclairé en dépit d'un climat, d'une atmosphère propre à l'histoire, et le prive « *des puissants moyens de communication que possède la lumière* ». ¹ À cette occasion, il cite Poudovkine une nouvelle fois :

« *Un acteur éclairé de façon à être bien visible ne serait qu'un objet indifférencié, indéfini. Grâce à la composition de l'éclairage, on peut effacer certaines choses, donner de l'importance à d'autres, faire ressortir avec force le travail expressif de l'acteur...* » ²

La réflexion évolue ici vers une conception de la lumière comme catalyseur de l'interprétation de l'acteur, ce qui n'annihile en rien sa faculté à construire des mythes. Le plus grand service que la lumière puisse rendre à une star, c'est de l'accompagner dans l'interprétation du personnage plutôt que de chercher à la sublimer. D'une adhésion absolue du spectateur à la justesse de l'incarnation naîtra la fascination.

D. Une photographie de l'émotion

Il arrive un point où l'image cinématographique porte en elle une émotion aussi éclatante à l'écran qu'elle est discrète et intérieure dans la réalité. L'image amplifie et expose au public, l'émotion que seul le spectateur sensible et attentif de la vie quotidienne peut observer.

1. Révéler l'émotion

Allen Daviau formule une définition du travail de la photographie au cinéma en disant qu'il s'agit d'essayer « *de faire ressortir l'émotion de l'acteur avec la lumière* » ³. La lumière doit prendre part à l'interprétation en participant à l'impression de l'émotion et la construction du personnage. Si une composition d'ombres et de lumières crée une atmosphère dramatique qui accompagne l'histoire, alors la structure de l'éclairage d'un visage, au-delà de la photogénie et de la recherche esthétique, produit un effet qui traduit le caractère du personnage de l'histoire.

¹ Henri ALEKAN, Des Lumières et des Ombres, Editions du Collectionneur, Paris, 2001, p 235.

² Vsevolod POUDOVKINE, Théories du langage et expression filmique, Revue « le Cinéma pratique », n°73, 1967, cité par Henri ALEKAN dans Des Lumières et des Ombres, Editions du Collectionneur, Paris, 2001, p 235.

³ Allen DAVIAU, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGER Y, ASC Press, Hollywood, 2002, p 218.

a) Les yeux de Brando

La photographie de Gordon Willis dans Le Parrain est audacieuse à plusieurs égards. Il ose s'aventurer très loin dans la sous exposition ce qui lui vaut son titre de « *Prince des Ténèbres* ». Conrad Hall reconnaît sa grande maîtrise de la sous exposition. « *Gordon sait parfaitement jusqu'où il peut aller. Il en a fait un art.* »¹ D'un point de vue dramatique, « *ce que vous ne voyez pas peut être tout aussi efficace que ce que vous voyez. La chose importante est que l'éclairage choisi pour une scène, qu'il soit clair ou sombre, fonctionne du côté émotionnel.* »²

C'est sans doute cette conception qui l'amène à envisager l'éclairage de Marlon Brando d'une manière totalement révolutionnaire à l'époque du Parrain. L'éclairage vertical au-dessus s'est imposé à cause du maquillage de Brando qu'il fallait rendre réaliste, mais la réelle audace a été pour Gordon Willis de choisir d'appliquer l'effet à tout le film et de plonger ses yeux dans une quasi obscurité dans certaines scènes clés. Cet éclairage fit scandale, les gens se plaignaient de ne pas voir les yeux de Brando.

« *Focus on the money!* ». C'était à l'époque un vieil adage hollywoodien selon lequel il fallait voir les yeux de l'acteur le mieux payé. « *Les acteurs les plus chers recevaient les eyelights les plus élaborés* »³ explique Kris Mankiewicz, mais les choses ont changé et il est admis depuis le Parrain que « *parfois il n'est pas nécessaire de voir les yeux pour raconter une histoire.* » (Caleb Deschanel).⁴

« *Je préférais laisser le mystère autour de cet être humain, dont on ne connaît jamais les intentions.* » (Gordon Willis).¹ Son travail entre ainsi tout à fait en symbiose avec l'interprétation, dans la mesure où la photographie révèle le caractère profond du personnage de Don Corleone.

Au-delà de cette participation lumineuse à l'incarnation du personnage, le travail de Gordon Willis rappelle cette leçon de lumière : « *Ce que l'on n'éclaire pas est souvent plus important que ce que l'on éclaire.* »³ L'influence remonte sans doute au film Noir. La photographie de John Alton était remarquable d'obscurité. « *Il s'attachait à filmer les scènes comme des esquisses très subtiles en ne considérant pas le noir comme un espace négatif mais comme l'élément le plus important. C'est une influence qu'on reconnaît tous aujourd'hui, on sait que l'important, ce sont les projecteurs qu'on n'utilise pas.* »¹

¹ Conrad HALL, Gordon WILLIS et Allen DAVIAU dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

² Gordon WILLIS, dans Les directeurs de la photo, Peter ETTEDEGUI, La Compagnie du Livre, Paris, 1999, p 123.

³ Kris MALKIEWICZ dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 146.

⁴ Caleb DESCHANEL dans Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Kris MALKIEWICZ; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Prentice Hall Press, New York, 1986, p 143.



Marlon Brando dans *Le Parrain*
Directeur de la photographie : Gordon Willis ¹

Si la lumière est, comme dans cet exemple du Parrain, une manifestation de la nature d'un personnage, elle peut également agir ponctuellement dans une scène pour signifier un changement d'état d'âme. La photographie devient mobile, changeante.

b) Lumière mobile

La lumière au cinéma possède une qualité supplémentaire sur la photographie ou la peinture, c'est sa faculté à laisser saisir le temps de sa fluctuation. En cela le terme anglais *cinematographer* qui désigne le directeur de la photographie, intègre parfaitement la nature cinématique de la photo de cinéma.

Si une photo ou une peinture réussissent à représenter le mouvement de la lumière, l'image reste figée. Le cinéma, en revanche, enregistre son mouvement dans le temps. Henri Alekan traduit bien cette idée : « *au cinéma, l'éclairage peut être saisi dans toute sa mobilité naturelle* ».² A cela s'ajoute la mobilité artificielle de la lumière, celle que l'on imprime à une source volontairement, comme le fait Philippe Rousselot en utilisant une perche pour accompagner les personnages avec la lumière.

Il s'agit tout à fait d'un accompagnement dans le jeu. La lumière va « *prolonger un geste, souligner une intention, s'effacer partiellement ou totalement, 'assister' l'acteur et suivre pas à pas ses inflexions et ses mouvements, pour illustrer le thème dans un climat déterminé.* »²

¹ Image extraite du *Parrain*, Francis Ford COPPOLA, 1972.

² Henri ALEKAN, *Des Lumières et des Ombres*, Editions du Collectionneur, Paris, 2001, p 75, 234.

Il y a un plan tout à fait remarquable dans American Beauty, où la lumière de Conrad Hall souligne l'émotion du personnage. Jane, interprétée par Thora Birch, est une adolescente mal dans sa peau. Elle se rend compte un soir en rentrant chez elle, que son voisin Ricky, un jeune homme du même âge, la filme et l'observe. Elle se précipite dans la salle à manger, éteint les lumières et s'approche de la fenêtre, mais il n'est plus dehors en train de l'observer. Elle ferme les rideaux, se retourne puis un sourire se dessine sur son visage avant qu'elle ne sorte du champ. Elle réalise que quelqu'un s'intéresse à elle. Cette prise de conscience est soulignée dans le dernier plan de la séquence par une subtile montée de lumière qui vient éclairer son sourire.



Thora Birch dans *American Beauty* ¹
directeur de la photographie : Conrad Hall

La lumière agit là comme une révélation. Elle accompagne le sentiment naissant du personnage à ce moment précis de la scène. Elle n'est pas mobile du point de vue du déplacement mais au sens où elle apparaît pendant la prise. Conrad Hall explique qu'il a eu l'idée de cet effet en regardant la réaction de son visage au cours des répétitions, ce qui rejoint l'importance déjà évoquée de l'observation du jeu au moment des répétitions.

¹ Image extraite de American Beauty, Sam MENDES, 1999.

c) Un « effet Koulechov »

La lumière a la capacité dans certains cas de révéler un sentiment qui n'est pas joué explicitement par le comédien. Cela fonctionne un peu comme l'effet Koulechov au montage. Dans un cas le montage crée un lien entre l'image d'un acteur et une autre image, et ce lien va intimiser une émotion au visage du personnage, même si l'acteur conserve une expression neutre. Dans l'autre, l'effet de la lumière sur un visage neutre va être capable de révéler l'état d'âme du personnage.

Attardons nous de nouveau sur le travail de Conrad Hall mais cette fois, sur le film de Richard Brooks, In Cold Blood. Il s'agit de la scène précédant la pendaison, dans laquelle le personnage joué par Robert Blake s'adresse à l'aumônier. Un ventilateur projette de la vapeur d'eau sur la fenêtre devant laquelle se tient l'acteur. La lumière traversant la fenêtre projette sur son visage, l'image de l'eau dégoulinant sur la paroi vitrée. L'effet est saisissant. C'est une scène d'émotion pourtant l'acteur « *la joue très sobre, impassible. Ce sont les images qui pleurent pour lui* ». ¹ Conrad Hall reçut beaucoup d'appels de confrères par la suite lui demandant comment il avait réalisé cet effet. « *Je ne l'avais pas prévu,..., raconte-t-il, c'était un pur accident visuel.* » ¹ On découvre ici la capacité de la lumière à créer des images au-delà des expressions du visage. Dans ce cas, l'émotion est littéralement projetée sur le visage du comédien.



Robert Blake dans *In Cold Blood*
directeur de la photographie : Conrad Hall ²

Sous cet aspect, la lumière devient une manifestation lumineuse du sentiment profond de l'interprète. Elle agit comme un révélateur photographique des sentiments. On pourrait presque parler d'une interprétation par la lumière.

¹ Conrad HALL, interviewé dans Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

² Image extraite de Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

Qu'elle structure un visage, qu'elle épouse ses expressions ou y projette une image, « *la lumière assiste l'acteur et révèle ses plus subtils sentiments* ».¹

2. Le visage paysage

Allen Daviau, qui considère que le portrait relève de « *la sensualité des visages* »², rapporte les propos de Peter Weir au sujet du visage : « *Pour lui, le gros plan est ce qui définit le cinéma comme art – découvrant le merveilleux paysage du visage.* »²

Jusqu'à présent, la réflexion a suivi un rapprochement du point de vue, de l'acteur en entier membre de l'équipe, au gros plan de son visage, siège des émotions. On peut aller encore plus loin dans le grandissement de l'échelle. A partir du moment où le visage est filmé en très gros plan, il perd d'une certaine façon son échelle humaine pour rejoindre celle de la nature.

Ainsi, dans ce plan extrait du prologue de Persona, le visage est comme un paysage de collines paisibles. Il y a dans la texture de la peau, dans les courbes du visage, une émotion similaire à celle que l'on peut ressentir devant un paysage.



Persona d'Ingmar Bergman
Directeur de la photographie : Sven Nykvist³

Le rapprochement macro photographique laisse apparaître une nouvelle dimension. La peau perd son lissé, les parois du nez deviennent les pentes abruptes d'une montagne, les pores, des crevasses profondes. Le visage autorise une approche fractale de son relief. La dune de sable fin devient un terrain accidenté.

C'est comme si on traversait le masque pour voir derrière lui, l'émotion organique de l'acteur.

¹ Henri ALEKAN, Des Lumières et des Ombres, Editions du Collectionneur, Paris, 2001, p 236.

² Allen DAVIAU, dans Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, Benjamin BERGER Y, ASC Press, Hollywood, 2002, p 215, 216.

³ Image extraite de Persona, Ingmar BERGMAN, 1966.

3. Filmer l'absence des corps

Quand le corps du comédien constitue le véhicule des intentions et des sentiments, reste-il une place pour l'émotion en son absence ?

Comment parler d'une hypothétique absence de l'acteur alors qu'il n'est jamais présent dans la salle avec le spectateur, du moins son personnage ? Simplement parce que la croyance dans son image est une preuve de sa présence. Il a du être devant l'objectif à un moment donné, sa réalité physique n'est donc *a priori* pas contestable. Le film S1m0ne, d'Andrew Niccol, anticipe toutefois l'alternative de l'actrice virtuelle à l'existence charnelle de laquelle, le public croit absolument. Nous partons du principe qui considère « *l'émotion comme preuve d'une présence* ». ¹

Même si filmer l'acteur de dos est en soi une forme d'absence, du visage du moins, nous finissons par fantasmer ce visage qu'il ne nous est pas donné de voir. Il faut donc envisager une absence physique totale du champ de la prise de vue. L'émotion peut-elle alors toujours se manifester ?

Bien sûr, c'est même une particularité du cinéma par rapport au théâtre. Le décor est souvent premier et constitue en soi un personnage doté du même pouvoir émotionnel. Comme l'explique Jacqueline Nacache, « *tout joue dans le film. Tout y a une âme – un arbre, un objet, un paysage.* » ¹ Elle rappelle également les écrits de Bazin sur le théâtre, nécessairement attaché à la présence de l'acteur, et le cinéma qui peut tout à fait s'en affranchir. « *Une porte qui bat, une feuille dans le vent, les vagues qui lèchent une plage peuvent accéder à la puissance dramatique. Quelques-uns des chefs-d'œuvre du cinéma n'utilisent l'homme qu'accessoirement : comme un comparse, ou en contrepoint de la nature qui constitue le véritable personnage central.* » ²

Cependant, l'émotion du décor n'est pas toujours du même ordre que celle que peut intimer l'acteur. Elle relève du plaisir de la contemplation mais, si très souvent elle atteint une « *puissance dramatique* » ² à l'image de « *la mimique du chiffon* » ³ d'Asta Nielsen, c'est parce que dans le décor, dans l'objet filmé, se cristallise l'émotion du personnage dans une allégorie poétique.

Même lorsqu'il n'est pas représenté, l'acteur est toujours présent. « *Au montage, si l'acteur n'est plus là, il en restera toujours quelque chose* » ¹, écrit Jacqueline Nacache.

¹ Jacqueline NACACHE, L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005, p 19, 20, 52.

² André BAZIN, Qu'est-ce que le cinéma ?, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, p 156, cité par Jacqueline NACACHE dans L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005, p 20.

³ Bela BALAZS, Le cinéma : nature et évolution d'un art nouveau, Payot, Paris, 1979, p 61, cité par Jacqueline NACACHE dans L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005, p 23.

Dans le plan d'American Beauty que nous avons déjà étudié tout à l'heure, Conrad Hall réussit à représenter dans le champ, la présence du personnage par son absence, en utilisant la lumière. Lorsque Jane ouvre les rideaux, on distingue, éclairée vivement sous le porche, la chaise vide occupée quelques instants plus tôt par son voisin. Cette chaise symbolise sa présence, et pour Jane l'intérêt que lui porte ce jeune homme. La lumière devient ici la matérialisation d'un corps à la fois absent de l'image et présent dans l'action par l'émotion.



Thora Birch dans *American Beauty*¹
directeur de la photographie : Conrad Hall

¹ Image extraite de American Beauty, Sam MENDES, 1999.

E. Conclusion

Au cours de l'histoire du cinéma, le travail du chef opérateur a évolué suivant différentes conceptions, de la construction d'un mythe, à la libération de la lumière comme révélateur photographique des émotions des personnages. Toutefois, une façon d'envisager la lumière n'a pas laissé la place à une autre. Chacune continue de motiver l'éclairage à des degrés divers. Cette permanence vient de la légitimité et de l'unicité des intentions. Qu'il s'agisse de magnifier le visage ou de créer une représentation lumineuse audacieuse du sentiment en lien avec l'histoire, la finalité reste la même, induire chez le spectateur un processus d'identification qui est la source de l'émotion au cinéma.

Comme le dit Bazin, le postulat selon lequel « *le cinéma peut accueillir toutes les réalités hors celle de la présence physique de l'acteur* »¹ se cogne à l'engouement du public pour les films et leurs stars, comme « *un défi à l'esthétique et au philosophe.* »¹ La pensée de Magritte trouve dans le cinéma une puissance photographique qui remet en question, non pas la notion de représentation, mais la distance qu'elle est supposée induire, car on veut croire à la représentation cinématographique, dans la mesure où il ne s'agit pas que de « *l'image d'un objet ou d'un être, mais bien plus exactement de sa trace.* »² Le spectateur se projette dans cette image fascinante, qui repose fondamentalement à la fois sur l'absence et la présence des corps.

¹ André BAZIN, « Théâtre et cinéma », Qu'est-ce que le cinéma ?, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, p 150.

² André BAZIN, « Théâtre et cinéma », opus cité, p 151.

III. Partie Pratique de Mémoire

Les récits et anecdotes des chefs opérateurs sur leur expérience sont extrêmement riches et diversifiés. On remarque la générosité et la passion communicative avec lesquelles ils partagent leur travail, que ce soit une technique, leur vision artistique, ou leur appréhension des concepts de la représentation cinématographique. Quoi de plus tentant donc, après cette plongée dans leur univers, que de pratiquer et d'expérimenter à son tour ?

Le film de la partie pratique est une courte fiction non dialoguée qui a permis de prolonger le travail de recherche dans deux directions. La première a été de mettre en images le concept de la captation cinématographique : il apparaît, suite aux diverses réflexions, qu'elle renferme dans sa capacité à impressionner des visages, un pouvoir de fascination indéniable sur le spectateur comme sur l'acteur. La seconde a été d'expérimenter des techniques de prise de vue et d'éclairage, inspirées en amont par le travail d'étude, dans une recherche sur la manière de filmer les visages.

A. L'histoire

Masques, c'est le titre de la fiction, suit le parcours d'une actrice qui va malgré elle à la rencontre de sa propre image.

Les deux jeunes femmes sort d'une grande beauté. L'actrice assise, droite et silencieuse devant le miroir de la loge s'appelle Laura. Songeuse, elle considère sa maquilleuse, Audrey. Trop souriante. Oui. Ce regard attentionné, cette douceur, comme si j'étais une petite chose fragile. Je la trouve fausse. Et puis j'ai froid ! Son visage est chaleureux mais ses mains sont glacées ! Audrey termine, elle appose une dernière pommade cosmétique sur la bouche de Laura, arrange ses cheveux dans un sourire et sort de la loge pour disparaître dans le couloir. Audrey s'évanouit dans une respiration. La jeune actrice se lève et veut la rejoindre. Où est-elle ? J'imaginai qu'elle m'amenait au plateau !? Elle ne se sent pas rassurée. Je suis venu par ce côté, j'irai de l'autre. Ce couloir ne mène qu'à une porte et c'est la porte du plateau. Laura hésite à entrer car elle sent comme un sentiment étrange et lorsqu'elle franchit la porte, elle arrête de penser. Elle découvre le décor délaissé, les projecteurs sont allumés, rien n'est rangé. Il n'y a personne. Elle déambule, curieuse, observe et vient s'asseoir sur une pile de caisses en bois. L'obscurité s'abat d'un coup. Elle ne bouge plus, une lueur se forme sur son visage, se meut, tourne et disparaît. Une autre. Puis une autre. Encore une autre. Elle est enveloppée de lumière. Que se passe-t-il ? Elle sent une présence prendre corps dans son dos. Le processus est enclenché. Elle l'ignore. Lorsqu'elle se retourne enfin, elle l'a vu. Cette machine. C'est du cinéma. La caméra s'approche, flottante. Elle se dit que ça y est, elle fait un film, c'est une actrice. A mi-course, le mécanisme s'enclenche. Elle ne peut plus bouger, stupéfiée par l'étreinte qui se rapproche et l'enserme... Quand le mécanisme s'arrête enfin, son visage est tout près de l'objectif et il n'est plus qu'une lueur tremblante. Elle voit enfin, elle comprend. Audrey ! A travers le verre, derrière la pale miroitante, l'image de sa maquilleuse, actrice, avant elle. Et maintenant c'est à son tour d'être pétrifiée, offerte comme l'empreinte d'un masque à la surface des images.

Le film s'inspire au départ, d'une nouvelle d'Edgar Poe, « Le Portrait ovale »¹, histoire d'un peintre qui peint si merveilleusement le portrait de sa bien aimée femme, que cette dernière dépérit au fur et à mesure que son reflet prend vie sur le tableau.

Dans ce film de recherche, le peintre laisse sa place à l'outil de captation cinématographique seul, autonome, qui participe comme le développe André Bazin au sujet de l'image photographique, à « *la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu* ». ²

Du modèle du peintre, on passe aux actrices, dont l'image ne retient que le masque pétrifié, celui qui contribue à construire les mythes. L'image est enregistrement de leur présence, de leur beauté, telle une suspension éphémère du temps.

B. Les trucages

a) Cache, contre cache : des contraintes pour le jeu

J'ai effectué deux effets de cache contre cache. Le principe est de filmer le plan en deux passes, une première pour les comédiens, une seconde pour la partie à placer en surimpression.

Pour la disparition de Audrey, la maquilleuse, le mouvement de travelling imposait de commencer par filmer le décor nu, avant d'enchaîner avec la prise jouée par les actrices. Cela permettait une fixité parfaite entre les deux images. Il a ensuite suffi au montage, d'incruster progressivement le mur sur la partie droite de l'image, par-dessus l'image de Audrey. A la prise de vue, les positions de jeu des actrices étaient chorégraphiées, pour que l'effet et la sortie de l'actrice ne se chevauchent pas. Lorsque Audrey disparaît, Laura s'approche de la porte sans dépasser la moitié de l'image. La sortie de champ de Audrey est masquée par la surimpression du mur du couloir. Une fois cette sortie de champ effectuée, on revient en fondu au mur de la prise avec actrices de façon à ce que Laura soit visible dans le couloir. Le travelling arrière enchaîne ensuite sans raccord.



ENS Louis Lumière 2007

¹ Edgar ALLAN POE, Nouvelles Histoires extraordinaires, traduction Charles BAUDELAIRE, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1963, pp 269-273.

² André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », Qu'est-ce que le cinéma ?, Les Editions du Cerf, 1985, p 12.

Pour l'apparition de la caméra, la première passe était réservée au jeu de l'actrice, la seconde pour la caméra seule. Il était préférable de contraindre la position de la caméra suivant la position du personnage pour donner une liberté de mouvement à l'actrice, liberté relative toutefois, car le plan impose un équilibre de la composition. J'ai décidé d'ajouter l'effet de flou net au moment du tournage pour figurer l'accommodation d'un œil qui s'habitue à cette apparition.



ENS Louis Lumière 2007

Du point de vue de la direction d'acteur, ces trucages m'ont permis d'appréhender cette configuration de travail où les acteurs sont contraints par des positions très précises, ce qui est un frein pour le jeu. La solution consiste à répéter le plan rythmiquement de nombreuses fois mais sans jouer la scène. Une fois la chorégraphie assimilée, la gestuelle est certes, plus mécanique, mais le jeu peut se poser sur ces automatismes avec plus de spontanéité.

J'aurais pu raconter la même chose en *cut*, sans trucages à la prise de vue. Cependant, je voulais donner une dimension surnaturelle à l'apparition de la caméra et une dimension fantomatique à la dissolution du personnage de la maquilleuse, comme un spectre, car dans l'histoire, elle est en fait le fantôme d'une actrice.

b) Effets de masques pour la révélation

Lorsque l'image de Audrey se révèle aux yeux de Laura, j'ai utilisé des effets de masques pour donner l'illusion que l'image de Audrey se forme derrière l'obturateur, au niveau de la fenêtre d'impression. L'image de Audrey est en surimpression mais un masque laisse voir l'image de l'obturateur en dessous. En modifiant dans le temps les caractéristiques du masque, sa transparence, sa forme et la douceur des bordures, il était possible d'épouser pour chaque image la position de l'obturateur et laisser apparaître l'image de Audrey sur la partie découverte de la fenêtre d'impression uniquement.



ENS Louis Lumière 2007

Etant donné l'agrandissement de l'image de l'obturateur et la réduction de celle de Audrey, les deux images ne rattachaient pas du tout en texture. J'ai essayé de limiter cet écart en ajoutant un effet de grain à l'image de Audrey.

C. Travail des textures

A la prise de vue, j'ai beaucoup essayé de travailler optiquement sur les textures, que ce soit la texture de la peau ou celle de l'image.

1. Le grain de peau et la macro photographie

En utilisant la macro photographie, je voulais représenter cette autre dimension de l'image à partir de laquelle la peau perd son lissé et sa douceur. Il s'agit de montrer la précision de l'objectif qui est un outil de captation quasi scientifique. Ces plans macro de la peau et du visage, associés aux plans macro du mécanisme de la caméra, figurent la « *cruauté photographique de la caméra* » évoquée par Philippe Rousselot.



ENS Louis Lumière 2007

L'objectif de la caméra vidéo étant fixe, j'ai utilisé un objectif film 35, placé tête-bêche devant l'objectif vidéo. L'intérêt d'un tel système est de travailler dans le domaine d'optimisation des objectifs avec une mise au point à l'infini. Le sujet filmé étant placé à la distance focale du premier objectif, les rayons sortent parallèlement. L'image formée par le second objectif se situe alors sur le plan focal. La qualité de l'image est optimale et permet de filmer le sujet à une distance de l'ordre de la longueur focale du premier objectif.

Système de prise de vue macro



ENS Louis Lumière 2007

2. Le grain du dépoli

Pour donner l'impression d'une vue subjective de la caméra avec l'obturateur en marche, il fallait que je puisse filmer à travers la fenêtre d'impression. La caméra ne permettait pas de réaliser ce plan optiquement et je ne pouvais pas m'approcher suffisamment avec le système macro pour obtenir une image nette. J'ai alors eu l'idée d'utiliser le système de deux objectifs tête-bêche directement sur la monture de la caméra 35 mm. Je pouvais ainsi filmer l'image formée par l'oculaire de la visée sur le miroir de l'obturateur. L'intérêt était de pouvoir obtenir en plus le grain du dépoli et l'effet de l'obturateur qui se met en marche.



Système de prise de vue à travers la visée de l'Arri 35 BL



ENS Louis Lumière 2007

3. Les filtres diffuseurs

Je commence à utiliser des filtres diffuseurs pour le visage de Laura, à partir du moment où elle pénètre sur le plateau de tournage. J'ai progressivement augmenté le taux de diffusion au fur et à mesure que l'image de Laura est captée par la caméra. Excepté les plans des actrices pétrifiées pour lesquels il s'agit de filtre *Fog 1*, j'ai utilisé les filtres de diffusion *Mitchell B, C et E*. Pour les plans de macro, je n'ai pas pu utiliser de filtres diffuseurs *Mitchell* car la trame la du verre était visible à l'image.

Filtre Mitchell E



ENS Louis Lumière 2007

D. Techniques d'éclairage

Le tournage a été l'occasion d'expérimenter le *test light*, outil présenté dans la partie théorique, et un système d'éclairage modulable utilisant des miroirs.

1. Test light et lumière mouvante

J'ai utilisé le test light pour mettre le visage des actrices à l'épreuve de la lumière. En tournant autour, j'ai pu observer comment la direction de la lumière transformait la physionomie du visage. Quelle direction choisir pour donner à l'expression, l'intention recherchée dans l'histoire? Quelles ombres mettent en valeur le visage ?



Testlight

ENS Louis Lumière 2007

Pendant le tournage, le test light était également très utile comme *eye light* pour créer des brillances dans le regard ou comme petit éclairage d'appoint pour les gros plans en macro.

Le plan où la lumière apparaît sur le visage de Laura, représente cette étape de recherche au *test light*, quand la lumière mouvante joue autour du visage avant de trouver la bonne direction. Le premier effet lumineux qui se déplace latéralement est effectué avec le *test light*. Les autres effets, placés à l'avance, sont découverts ou allumés progressivement au cours de la prise.

Pour les travellings avant et arrière dans le couloir, l'actrice était éclairée à l'aide d'une source de lumière mobile, en l'occurrence un projecteur à lentille de fresnel monté au bout d'une perche. Ainsi il était possible d'éclairer le visage de l'actrice de façon constante pendant le trajet, avec un seul projecteur. En utilisant un cône à la place des *barns doors*, avec une diffusion il a été possible de créer une tache lumineuse douce sans trop éclairer les murs du décor. L'idée était de donner l'impression d'une lumière mystérieuse épousant chaque déplacement du visage du personnage.

2. Les miroirs : modularité de l'éclairage

Il est facile de maîtriser des effets de lumière très précis à condition de pouvoir couper le flux lumineux loin de la source. Cela suppose d'avoir beaucoup de recul et de l'espace pour placer les drapeaux.

Je désirais éclairer par touches lumineuses très précises ayant la forme ovale du visage. Pour rendre ces effets facilement modulables, avec peu de recul et sans drapeaux, j'ai utilisé un système d'éclairage fonctionnant avec des miroirs.

Le principe consiste à orienter le faisceau du projecteur vers un petit miroir qui va réfléchir la lumière en direction du sujet filmé.

Les avantages sont multiples. Tout d'abord la distance parcourue par la lumière est au moins égale au double de la distance entre la source et le miroir ce qui permet de pallier le manque de recul. Il devient plus facile de couper le flux lumineux pour donner la forme désirée à la tache de lumière. L'utilisation d'un petit morceau de *cinéfoil* percé et placé sur le miroir, permet de créer des formes originales.

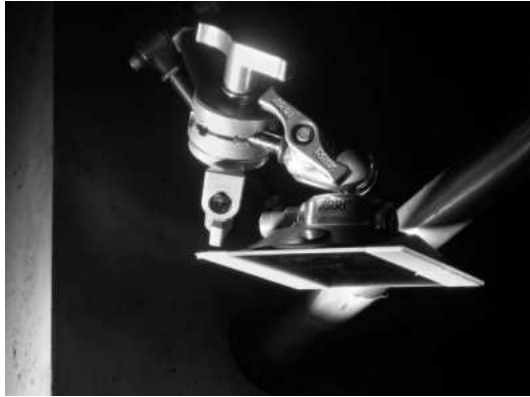
Même si le miroir n'est pas parfait, il réfléchit la lumière avec un minimum de perte sur une très longue distance. Le niveau de l'effet peut être modulé sans modifier la température de couleur de la lumière en jouant sur l'incidence avec laquelle la lumière du projecteur éclaire le miroir.

Par ailleurs la légèreté et la petitesse du miroir facilite son accroche dans des coins du décor où un projecteur serait visible dans le champ. Dans des espaces où les projecteurs ne peuvent pas être installés, le miroir peut servir de relais. Deux systèmes d'accroche ont été utilisés (ventouses et clamp).



La lumière réfléchi par le miroir n'est pas nécessairement dure. Si on diffuse la source à l'aide d'une gélatine et qu'on augmente sa distance avec le miroir, on obtient une lumière directionnelle et néanmoins douce. En rapprochant la source du miroir et en coupant le flux au niveau du miroir avec du *cinéfoil* ou du gaffer, on obtient des zones de transitions vers les ombres plus douces.

Il faut noter que les miroirs domestiques possèdent une épaisseur conséquente de verre au dessus de la couche réfléchissante qui peut engendrer plusieurs zones de lumière. Leur netteté et leur espacement semblent varier suivant l'incidence du flux lumineux et l'étendue de la source.



Miroirs modulables



3. Autres remarques

On a dit précédemment qu'élever le *key light* par rapport au visage permet d'amincir le visage en créant des ombres sous les pommettes le long des joues. Cependant, les poches d'ombres disgracieuses sous les yeux limitent le recours à cette technique. Il est tout de même possible d'obtenir cet effet d'amincissement sans élever la source. En éclairant un visage, bas et à la face, à l'aide d'un miroir, on peut aisément accrocher des morceaux de *cinéfoil* pour couper la lumière et créer des ombres sur les côtés du visage.

Pour les plans des actrices pétrifiées, j'ai modifié en partie la logique de l'éclairage. L'utilisation d'une toile de spi avec deux sources en transmission et en réflexion, m'a permis d'obtenir un contre englobant extrêmement doux, créant du modelé par la direction de la lumière et la douceur des ombres. J'ai toutefois conservé un éclairage directionnel pour le visage afin de créer un masque de lumière.

CONCLUSION

Pour le besoin de l'étude, les deux formes d'émotion, celle du personnage de l'histoire filmée, et celle du spectateur qui se projette dans la représentation, ont été développées séparément. Il va de soi qu'elles sont indissociables et que leurs constructions sont simultanées. Il est utile de les distinguer car cela met en place deux processus d'interrogation pour le chef opérateur. D'une part il y a la réalité du tournage à laquelle il faut se confronter pour avancer et comprendre comment éclairer le personnage en fonction de la méthode de jeu du comédien, la direction d'acteur, le dispositif filmique, le décor ou encore l'interaction entre le travail du chef opérateur et celui du comédien. De l'autre le régime d'identification au cinéma implique de penser la lumière double du personnage et de l'acteur comme une recherche photogénique de l'émotion.

La synthèse de ces deux points de vue met en relief une évolution du rôle de la lumière par rapport au jeu. La lumière a lentement libéré les comédiens de l'emprise classique contraignant le jeu dans un idéal visuel. Petit à petit s'est développé un jeu mobile, aléatoire, improvisé, et avec lui une conception de l'éclairage de l'incidence ; c'est-à-dire une lumière au service du jeu et de la mise en scène, même si toutefois, la photogénie reste une constante du cinéma. Entre l'interprétation lisible et la sublimation de l'acteur, il s'agit pour le directeur de la photographie de choisir la sublimation de l'interprétation.

Pour filmer l'acteur et son émotion, chaque directeur de la photographie utilise des outils qui lui sont propres. On l'a vu tout au long de ce mémoire, à chaque démarche visuelle correspond un dispositif d'éclairage et de prise de vue. Toutefois, éclairer un acteur ne se résume pas à l'application de techniques éprouvées. L'innovation n'est qu'un moyen d'exprimer une vision originale. Ce qui compte, c'est l'idée que le chef opérateur veut transmettre. La technique ne doit pas être une fin en soi. L'intention est première.

« En considérant que vous connaissez votre métier, le pourquoi d'un choix ou d'un acte est plus important que le comment. » Gordon Willis ¹

¹ Gordon WILLIS, dans Les directeurs de la photo, Peter ETTEGUI, La Compagnie du Livre, Paris, 1999, p 125.

Bibliographie

Livres :

ALEKAN Henri, Des Lumières et des Ombres, Editions du Collectionneur, Paris, 2001.

ALLAN POE Edgar, Nouvelles histoires extraordinaires, traduction Charles BAUDELAIRE, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1963.

ALTON John, Painting with Light, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995.

BALAZS Béla, Le cinéma : nature et évolution d'un art nouveau, traduction de l'allemand par Jacques Chavy, Payot, Paris, 1979

BARTHES Roland, Mythologies, Editions du Seuil, Paris, 1957.

BAZIN André, Qu'est-ce que le cinéma ?, Les Editions du Cerf, Paris, 1985.

BERGERY Benjamin, Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work, ASC Press, Hollywood, 2002.

EPSTEIN Jean, Bonjour Cinéma, Editions de la Sirène, Collection Des tracts, Paris, 1921.

ETTEDGUI Peter, Les directeurs de la photo, La Compagnie du Livre, Paris, 1999.

MALKIEWICZ Kris; assisted by Barbara J. GRYBOSKI, Film Lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers, Prentice Hall Press, New York, 1986.

METZ Christian, Le signifiant imaginaire, Union Générale d'Editions, Paris, 1977.

NACACHE Jacqueline, L'acteur de Cinéma, Armand Colin, 2005.

PASSEK Jean-Loup, Dictionnaire du cinéma, Larousse, Paris, 1995.

PLATON, République (entre 385 et 370 av. J.C.), livre VII, 514a-517c, trad. E. Chambry, Paris, Gonthier, coll.« Médiations », 1966, pp. 216-219, extrait de « La pratique de la philosophie de A à Z », Edition Hatier, Paris, 2000.

VAN DAMME Charlie et CLOQUET Eve, Lumière actrice, Paris : FEMIS, 1987.

Revue :

PATTERSON Richard, « Classic lighting for *Hammett* », American Cinematographer, novembre 1982.

Filmographie

American Beauty, Sam Mendes, image : Conrad Hall, 1999.

Blade Runner, Ridley Scott, image : Jordan Cronenweth, 1982.

Chinatown, Roman Polanski, image : John Alonzo, 1974.

De Sang Froid, "In Cold Blood", Richard Brooks, image : Conrad Hall, 1967.

Entre le Ciel et l'Enfer / "Tengoku to Jigoku", Akira Kurosawa, image : Asaku Nakai et Takao Saitô, 1963.

Kill Bill Volume 1, Quentin Tarantino, image : Robert Richardson, 2003.

Parrain, Le, "The Godfather", Francis Ford Coppola, image : Gordon Willis, 1972.

Persona, Ingmar Bergman, image : Sven Nykvist, 1966.

Reine Christine, La, Queen Christina, Rouben Mamoulian, image : William H. Daniels, 1933.

Sueurs Froides / Vertigo, Alfred Hitchcock, Robert Burks, 1958.

The Barber, l'homme qui n'était pas là / "The Man who wasn't there", Joel et Ethan Cohen, image : Roger Deakins (ASC, BSC), 2001.

Une Femme sous Influence / "A Woman under the Influence", John Cassavetes, image : Mitch Breit et Al Ruban, 1975.

Visions of Light, Arnold GLASSMAN, Todd MCCARTHY, Stuart SAMUELS, 1992.

Liste des chefs opérateurs

Aguilar, Richmond (gaffer)	Goldblatt, Stephen, ASC, BSC
Alekan, Henri	Hall, Conrad, ASC
Alonzo, John, ASC	Hugo, Michel, ASC
Alton, John, ASC	Khondji, Darius, AFC, ASC
Angelo, Yves	Kovacs, Laszlo, ASC
Ballard, Lucien	Lang, Charles B., ASC
Biroc, Joe, ASC	Lathrop, Philip, ASC
Breit, Mitch	Margulies, Michael D., ASC
Burks, Robert, ASC	Nakai, Asakazu
Burum, Stephen H., ASC	Nykvist, Sven
Coutard, Raoul	Richardson, Robert, ASC
Crabe, James, ASC	Rousselot, Philippe, AFC, ASC
Cronenweth, Jordan, ASC	Ruban, Al
Daniels, William H., ASC	Saitô, Takao
Daviau, Allen, ASC	Schüfftan, Eugen
Deakins Roger, ASC, BSC	Van Damme Charlie, AFC
Deschanel, Caleb, ASC	Willis, Gordon, ASC
Fraker, William A., ASC	Wolf, Harry, ASC
Garmes, Lee, ASC	Woolsey, Ralph, ASC
Green, Jack, ASC	Zsigmond, Vilmos, ASC