

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma

Promotion 2014-2017

Soutenance de juin 2017

LE MIROIR AU CINÉMA :

Un emblème de la dimension spectaculaire

de l'image cinématographique

Carl DEMAILLE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

« The White Queen »

Directeur de mémoire : **Pascal MARTIN**

Directeur de mémoire extérieur : **Marc VERNET**

Coordination des mémoires et présidence du jury : **David FAROULT**

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma

Promotion 2014-2017

Soutenance de juin 2017

LE MIROIR AU CINÉMA :

Un emblème de la dimension spectaculaire

de l'image cinématographique

Carl DEMAILLE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

« The White Queen »

Directeur de mémoire : **Pascal MARTIN**

Directeur de mémoire extérieur : **Marc VERNET**

Coordination des mémoires et présidence du jury : **David FAROULT**

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes directeurs de mémoire, Pascal Martin et Marc Vernet, ainsi que Florent Fajole pour leurs conseils et leur aide.

Merci à l'équipe pédagogique de l'ENS Louis-Lumière, à Françoise Baranger, David Faroult, John Lvoff, Giusy Pisano et à tous les Ciné 2017 pour ces trois ans.

Merci à Pascal Demaille, Clara Fontaine, Anne-Françoise Gaillot, Florence Guilbault, Lucie Oder et à Emmanuel Mouret pour sa bienveillance.

Pour ma partie pratique, je tiens à adresser un grand merci à mes deux Alice : Roxane Bret et Alice Allwright, à toute l'équipe du film : Lucie Audau, Clotilde Bonan, Léo Brezot, Clotilde Coeurdeuil, Caroline Denglos, Léa Deslandes, Simon Feray, Clara Fontaine, Emilie Fretay, François Gaillot, Louise Hartvick, Laurine Kanté, Carine Lebrun, Baptiste Lefebvre, Victoire Lienart, Ariane Luçon, Rebecca Mignot, Adèle Outin, Salomé Oyallon, Etienne Suffert, ainsi qu'à nos partenaires et fournisseurs : Arri, Camagrip, Cinésyl, Next Shot et Transpalux.

Je tiens aussi à remercier les personnes de l'ENS Louis-Lumière qui ont aidé à sa réalisation : Françoise Baranger, Michèle Bergot, Arthur Cloquet, Alexandrina Gonçalves, Caroline Lafargue, Véronique Lorin, Fabrice Loussert, John Lvoff, Pascal Martin, Didier Nové, Laurent Stehlin, ainsi que toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien.

Résumé

Le miroir est un motif iconographique et cinématographique important car il est associé à une symbolique riche : il peut ainsi représenter la connaissance du monde et l'introspection aussi bien que la vanité et la mort, mais également car il est une métaphore de la peinture puisqu'il propose comme elle une image qui est une représentation de la réalité, et une métaphore de l'art pictural en général. La présence du miroir dans une scène au cinéma peut l'enrichir en sens et introduire un procédé de mise en abyme, mais elle est soumise à des difficultés techniques, notamment car la caméra ne peut se positionner face à un miroir, sous peine de filmer son propre reflet. Pour résoudre ces difficultés, la prise de vue avec des miroirs peut donc devenir la démonstration d'un savoir-faire technique et ainsi augmenter la dimension spectaculaire d'une scène. Le miroir est en effet un objet qui permet de « réfléchir » à la relation entre une image, qui figure un spectacle de la réalité, et une personne qui la regarde, c'est-à-dire un spectateur.

Mots-clefs :

Miroir – cinéma – spectateur – reflet – symbole – spectacle – image – espace –
imagination – mise en abyme

Abstract

The mirror is an important iconographic and film pattern because it offers a wealth of symbolism. The mirror can represent knowledge and introspection as well as vanity and death. It is also a significant pattern since it can also be considered a metaphor of painting as such, because as the later, it offers an image which is the representation of reality; that is why the mirror turns out to be a metaphor of pictorial or visual arts. The presence of a mirror in a film scene can enhance its meaning and add a *mise en abyme* process, yet it also produces technical constraints. Indeed, the film camera cannot place itself in front of a mirror, because it would film its own reflection. In order to resolve these problems, shooting with mirrors may become a demonstration of technical skills and thus increase the spectacular dimension of a scene. In this way, the mirror used in a film scene is an object that both allows to “reflect” upon the link between an image – which depicts a spectacle of reality – and the person who watches it, that is the audience.

Keywords:

Mirror – cinema – audience – reflection – symbol – spectacle – image – space –
imagination – *mise en abyme*

Table des matières

Remerciements.....	1
Résumé	2
Abstract.....	3
Introduction	7
I – Avant le cinéma : histoire et symbolique du miroir dans l’art et la société	11
A – Une brève histoire du miroir	11
1 – Le miroir : une réponse au besoin de se voir	11
2 – L’évolution de la fabrication des miroirs	14
3 – L’évolution de la place du miroir dans la société	17
B – La richesse symbolique du miroir	20
1 – Le miroir : symbole de mensonge, de vanité et de mort	20
2 – Le miroir : symbole d’introspection et de connaissance spirituelle	25
3 – Le reflet : symbole d’un monde imaginaire.....	28
C – Le rôle historique et symbolique du miroir en peinture	32
1 – La création d’une image : association entre le miroir et la peinture	32
2 – Le rôle symbolique et visuel du motif du miroir en peinture.....	36
3 – Le miroir en tant qu’emblème de la peinture	41
II – Filmer le miroir au cinéma	45
A – Caractéristiques techniques et optiques d’un miroir et de l’image qu’il produit.....	46
1 – Étude du comportement de la lumière lors d’une réflexion.....	46
2 – Les caractéristiques du miroir plan en tant que système optique	48
3 – Étude optique d’autres types de miroirs.....	52
B – Mise en pratique des problématiques techniques à la mise en scène	56
1 – Considérations techniques sur la mise en scène de miroirs	56
2 – Le point de vue impossible	64
3 – La caméra invisible : filmer l’impossible.....	67
C – Études de cas : Analyse du motif du miroir au sein de films mettant en scène le monde du spectacle.....	74
1 – <i>The Neon Demon</i> : Le miroir en tant que symbole de la superficialité du monde du divertissement.....	74
2 – <i>Black Swan</i> : Le miroir en tant que symbole de la dualité.....	80
3 – <i>The Artist</i> : Le miroir en tant que métaphore de l’écran de cinéma	90

III – Le miroir au cinéma : la mise en abyme du désir spectatorial	97
A – Le miroir : un emblème de la célébration d’un spectacle visuel.....	98
1 – Les possibilités visuelles du miroir dans la composition d’images cinématographiques.....	98
2 – Le miroir : la célébration du plaisir de regarder	108
3 – Réaliser des plans impossibles : mettre en scène la soif de spectaculaire du spectateur	116
B – Le rôle d’écran du miroir	125
1 – Le miroir en tant que dispositif médiateur du regard	125
2 – Le miroir en tant que support de visualisation de fantasmes	132
3 – Le miroir en tant qu’écran magique	143
C – Le miroir : une frontière entre la réalité et un monde imaginaire.....	153
1 – Le désir d’aller « de l’autre côté du miroir »	153
2 – La traversée du miroir	158
3 – Le retour du « bon » côté du miroir	168
Conclusion.....	173
Bibliographie	177
Filmographie et autres œuvres.....	181
Table des illustrations.....	185
Annexes.....	192



Illustration 1

Illustration de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, par John Tenniel, 1871

Introduction

Le cinéma permet, grâce à un dispositif technique et optique, de créer l'image d'un objet inscrit dans le temps et en mouvement. Cette image est produite dans le but d'être projetée sur un grand écran et d'être présentée à un spectateur pour l'enrichir intellectuellement et émotionnellement. Cette image devient donc spectacle, non pas directement par son aspect narratif ou dramatique, mais par le dispositif-même dont elle procède, qui fait d'elle l'objet d'un regard spectatorial. Le cinéma célèbre le pouvoir de fascination d'une représentation de « la réalité » – aussi mise en scène soit-elle –, créée optiquement, et l'image cinématographique peut en ce sens s'apparenter à l'image produite par un miroir.

Le miroir produit optiquement une image, et cette image est mise à disposition d'un regard, d'un spectateur car elle apparaît sur la surface du miroir lui-même, qui rejoue alors le rôle de l'écran de cinéma. De plus, l'image produite par un miroir doit sa fascination à sa ressemblance et à son caractère de double de la réalité, caractère que le cinéma reconduit en partie, même si la « réalité » qu'il propose est d'emblée présentée comme illusoire.

Le miroir est donc devenu un motif cinématographique récurrent. Rares sont en effet les films ne présentant aucune scène montrant un miroir et certains cinéastes lui accordent une place privilégiée au sein de leur mise en scène. En tant que motif, c'est-à-dire en tant qu'« élément thématique ou narratif »¹, que « forme esthétique, qui peut aussi avoir une valeur signifiante »², le miroir permet de créer du sens, que ce soit par exemple en lien avec la psychologie des personnages, mais surtout avec la nature de l'image créée par un miroir, que cet intérêt soit graphique, plastique et avant tout visuel, ou qu'il donne plutôt lieu à des questions ontologiques et réflexives sur l'art de l'image qu'est le cinéma.

Cette envie de filmer des miroirs qui se retrouve dans une majorité de films soulève un paradoxe, puisqu'elle est vouée à l'échec : la caméra, dont la représentation doit majoritairement rester « la grande absente » des scènes de cinéma, est « démasquée » dès lors qu'elle se positionne face à un miroir. Pourquoi, si l'on ne peut pas filmer directement et

¹ CNRTL, « Motif », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/motif>.

² WIKIPÉDIA, « Motif », [En ligne], <https://fr.wikipedia.org/wiki/Motif>.

frontalement un miroir sans que la caméra ne s'y trouve reflétée, retrouve-t-on autant et avec tant d'importance le motif du miroir au cinéma, et pourquoi s'obstine-t-on à filmer des miroirs ? Filmer un miroir présente des difficultés techniques à la prise de vue, en ce qui concerne ces réflexions malvenues qu'il faut éliminer en trouvant des solutions au cadre ou à la mise en scène, mais également pour faire cohabiter dans une même image les deux espaces que présuppose la configuration d'une personne se regardant dans un miroir : l'espace dans lequel évolue la personne qui se tient devant le miroir (appelé en optique « espace objet ») et l'espace « dans le miroir » du reflet de cette personne (« l'espace image »).

Cette relation entre les deux espaces créés intrinsèquement par le miroir, mettant en jeu un espace correspondant à la réalité du sujet et un espace « moins réel » correspondant à son reflet, rejoue la dualité spatiale à l'œuvre dans une salle de cinéma : les spectateurs bien réels d'une part et les images « moins réelles » qui défilent sur l'écran d'autre part. Le miroir peut dès lors être compris comme une représentation de la frontière entre un espace spectatorial et un espace *spectaculaire*³. Le terme « spectaculaire » désigne d'abord dans cette étude ce qui renvoie à un spectacle et donc à un spectateur, ou à ce qui cherche à produire un effet visuel et émotionnel⁴, sans jugement qualitatif.

En ce sens, parce qu'il rejoue la relation qui existe entre un spectateur et une image relevant de l'illusion mimétique fabriquée à partir d'un dispositif technique et optique, le miroir tel qu'il apparaît en tant que motif dans les films peut être analysé comme une représentation symbolique et réflexive du cinéma dans son aspect spectaculaire. Cette notion de réflexivité, déjà liée étymologiquement au miroir, est définie comme une « réflexion se prenant elle-même pour objet ; propriété consistant à pouvoir réfléchir sur soi-même »⁵. Les films peuvent donc développer un tel discours « réflexif » en employant le miroir comme un symbole⁶ du dispositif cinématographique, et donc comme un agent de la mise en abyme, procédé réflexif.

³ Christian Metz parle ainsi de « la nature *spectaculaire* de l'objet-film et de l'institution-cinéma dans leur forme historique constituée », car celui qui regarde un film « est d'avance décidé à se comporter en spectateur (fonction dont il tire son nom), en spectateur et non en acteur (les acteurs ont leur place assignée, qui est ailleurs : de l'autre côté du film) ; pendant la durée de la projection, il sursoit à tout projet d'action. »

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Éditions Christian Bourgois, Collection Choix Essais, 2002, pp.142-143.

⁴ CNRTL, « Spectaculaire », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/spectaculaire>.

⁵ CNRTL, « Réflexivité », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9flexivit%C3%A9>.

⁶ « Signe figuratif, être animé ou chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème » LAROUSSE, « Symbole », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9flexivit%C3%A9>.

L'histoire de l'art a fait du miroir, en tant que surface bidimensionnelle recueillant et proposant une image de la réalité on ne peut plus fidèle, une métaphore de la peinture et de l'art pictural. Cette métaphore peut être filée à l'art pictural qu'est le cinéma, car le miroir reprend dans les films cette fonction d'*emblème*, c'est-à-dire de signe qui désigne et représente l'art pictural. Dans l'utilisation du motif du miroir dans certaines scènes de films, c'est la puissance de l'image qui est ainsi célébrée, faisant du miroir l'emblème non plus seulement de la picturalité, mais de la célébration du plaisir que peut produire une image sur un spectateur.

En quoi le motif du miroir au cinéma met-il en abyme la position du spectateur de cinéma face à une image spectaculaire et peut-il être considéré comme un emblème de l'autocélébration de l'image cinématographique ?

Pour conduire notre étude à partir de ce questionnement, nous allons bien sûr nous intéresser à la fonction visuelle de la présence du miroir au cinéma, mais également à sa dimension symbolique, narrative et dramatique. Le corpus des œuvres étudiées est donc principalement composé de films mettant en avant la mise en scène de miroirs, que le miroir apparaisse ponctuellement au sein d'un film ou qu'il soit réellement un motif important dans la narration et sa construction dramatique. Comme le miroir est ici analysé en tant que motif, le corpus des œuvres étudiées n'est pas relatif à un pays, à une époque, à un courant ni à un genre particulier – ni même au seul cinéma de fiction, même si le cinéma documentaire n'est pas évoqué dans cette étude. Les exemples sont donc nombreux et variés et donnent souvent lieu à des illustrations pour expliciter les points analysés et faciliter la compréhension du lecteur dans cette étude sur l'image. Certains films sont cependant privilégiés et donnent lieu à une analyse approfondie car ils introduisent le miroir comme un motif permettant une réflexion plus générale sur l'art cinématographique ou l'art du spectacle, comme *The Artist* de Michel Hazanavicius ou *Black Swan* de Darren Aronofsky.

Cette étude se veut une réflexion sur la nature de l'image cinématographique en relation avec l'image spéculaire produite par un miroir. Le son n'est évidemment pas oublié car il est l'une des deux composantes essentielles de l'art *audiovisuel* qu'est le cinéma, mais il sera volontairement écarté des analyses et des hypothèses soumises tout au long de cette étude. L'art cinématographique donnera ainsi lieu à une simplification en tant qu'art visuel, afin de se concentrer sur cette problématique liée à l'image. Dans ce sens, le corpus des

œuvres étudiées comprend également des œuvres picturales non cinématographiques, issues principalement de la peinture, mais également de la photographie.

Dans un premier temps, un retour sur l'objet-miroir, sur son histoire, sa fabrication, et surtout sur le rôle qu'il a joué dans l'évolution de la société nous semble nécessaire pour comprendre ensuite pourquoi cet objet a été doté d'un symbolisme aussi important. Le miroir a ainsi joué un rôle non négligeable dans le développement des arts picturaux, et en particulier la peinture, que ce soit sur la forme en tant qu'outil des peintres, ou sur le fond en tant que motif esthétique doté d'une symbolique riche.

Puis, le cinéma s'est réapproprié ce motif, mais la prise de vue de scènes avec des miroirs introduit des considérations supplémentaires, liées à la technique et à l'optique. En nous demandant assez simplement comment filmer un miroir et mettre en scène un personnage face à un miroir, nous tenterons de comprendre les avantages et inconvénients que peut produire la présence d'un miroir dans une scène au cinéma, mais également ce qu'elle permet de créer narrativement et dramatiquement.

Enfin, nous tenterons d'approcher les possibilités visuelles que permet la prise de vue avec des miroirs, et ainsi de comprendre la fascination que peut provoquer chez un spectateur la création d'un univers visuel spectaculaire par un dispositif optique tel que le miroir, que nous relierons à celui que met en place le cinéma.

I – Avant le cinéma : histoire et symbolique du miroir dans l’art et la société

A – Une brève histoire du miroir

1 – Le miroir : une réponse au besoin de se voir

Le miroir naît d’un désir.

Le corps humain est ainsi fait que nous ne pouvons voir directement notre visage. Les organes de notre vision, les yeux, en percevant les différentes intensités de lumière de la scène qui se trouve devant nous et qui vont permettre au cerveau d’en recréer l’image, se trouvent sur notre visage, qui est reconnu comme étant l’élément de notre corps qui nous définit et nous identifie le plus en tant que personne individuelle : on reconnaît d’abord quelqu’un par son visage. Or, si les yeux sont bien placés pour donner un accès visuel à la quasi-totalité de notre corps, il demeure un élément qu’ils ne peuvent nous donner à voir : eux-mêmes, et par conséquent notre visage, c’est-à-dire finalement nous-même⁷.

L’être humain est ainsi fait qu’il ne peut résister à ce qu’il ne peut posséder. Bien que l’on puisse aisément savoir approximativement à quoi l’on ressemble grâce au toucher, un autre de nos sens, et grâce au regard des personnes que l’on côtoie, le fait de ne pas se voir – et de ne pas pouvoir se voir autrement que par un intermédiaire – va à l’encontre d’un réflexe humain, d’une impulsion primitive pouvant être tout simplement reliée à de la curiosité.

C’est de cette impossibilité physique de nous voir avec nos propres yeux, le fait que nous pouvons voir le monde qui nous entoure mais non ce qui nous constitue, du moins en partie, que naît un désir. Selon Platon, l’Homme « désire ce dont il ne dispose pas et ce qui n’est pas présent ; et ce qu’il n’a pas, ce qu’il n’est pas lui-même, ce dont il manque »⁸. Le

⁷ « Cette tête qui m’identifie toujours, pour les autres comme pour moi-même, à quoi souvent je me réduis, est justement ce que je ne peux qu’imaginer ou sentir de mon corps, mais très rarement voir et jamais comme les autres la voit. Ma figure m’est absence, perceptible par ce que je vois, c’est-à-dire par tout ce qui n’est pas elle tant que je ne suis pas devant une glace. »

VERNET Marc, *De l’invisible au cinéma : Figures de l’absence*, Éditions de l’Étoile – Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1988, p.36.

⁸ PLATON, *Le Banquet*, Traduction de Luc Brisson, 200a-200e.

miroir, et tout ce qui peut reprendre son rôle, va répondre à ce désir qu'a l'Homme de pouvoir se voir, de voir son visage.

« Se connaître, comme y invite le principe delphique, c'est remonter des apparences sensibles du miroir commun – reflets, apparences, ombres ou phantasmes – jusqu'à son âme. L'homme, dit Platon, doit prendre soin de son âme qui fait son essence. Or celle-ci a besoin d'un reflet pour se connaître car tel l'œil, elle ne peut se voir elle-même. »⁹

Le dictionnaire Larousse donne du miroir les définitions suivantes : « verre poli et métallisé (étain, argent, aluminium) qui réfléchit les rayons lumineux » et « surface polie, métallique ou autre, servant aux mêmes usages »¹⁰. Bien que ces définitions soient justes, en mettant l'accent sur son principe de fonctionnement elles omettent pourtant la raison d'être du miroir, à savoir le rôle qu'il joue dans la relation entre un regard et une image, qu'il produit effectivement par réflexion de rayons lumineux. C'est pourquoi nous pouvons compléter les définitions précédentes par une autre, en définissant le miroir comme une surface polie, en verre ou en métal, qui réfléchit les rayons lumineux « pour qu'une image s'y forme par réflexion et qui est conçu à cet effet »¹¹.

L'étymologie du mot « miroir » témoigne de ce lien qu'il entretient avec la perception d'une image, puisque son nom français vient de « mirer », du latin *mirare*, « regarder attentivement ». Le mot italien *specchio* vient du latin *specere*, « regarder », « observer », « spéculer »¹², que l'on retrouve dans le terme *speculum*, le *speculum* étant à l'origine un équivalent du miroir, le mot « spéculer » introduisant déjà le rôle de l'imagination, de la fausseté de la tromperie, et non pas seulement d'un regard objectif. Cette seconde piste étymologique amène au rôle que joue le miroir dans la connaissance de soi : en répondant à la curiosité pulsionnelle de l'Homme à vouloir contempler sa propre image, le miroir répond également à un désir de connaissance.¹³

⁹ MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, 1994, 2015, pp.102-103.

¹⁰ LAROUSSE, « Miroir », [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/miroir/51730>.

¹¹ WIKIPÉDIA, « Miroir », [En ligne], <https://fr.wikipedia.org/wiki/Miroir>.

¹² IMPELLUSO Lucia et BATTISTINI Matilde, « Le miroir » in *Le livre d'or des symboles*, Trad. FÉRAULT Dominique, Éditions Hazan, Collection le livre d'or, 2012, p.180.

¹³ « L'étymologie reflète cette double interprétation : le mot italien *specchio* vient du latin *speculum* et met en évidence sa fonction de connaissance, qui "spécule" sur l'image de la réalité ; le terme français "miroir" met

Dans son conte « Le Miroir ou la Métamorphose d'Orante »¹⁴, Charles Perrault raconte l'origine du miroir et cette capacité qu'il a de remplir cette fonction de mieux se connaître grâce à l'étude de son image. Ainsi, Perrault dit qu'Orante, personnification du miroir, « faisait le Portrait du Corps et de l'Esprit tout ensemble : [...] en dépeignant le Corps il en exprimait si bien tous les mouvements et toutes les actions, qu'il donnait à connaître parfaitement l'esprit qui l'animait. »¹⁵

Le miroir en tant qu'objet revêt donc un caractère spécial puisqu'il a cette capacité de proposer à l'Homme une image de lui-même, qui lui permet de mieux se connaître. Cette relation entre l'Homme et son image évolue donc considérablement avec l'évolution technologique et historique du miroir. Et même si l'Homme a toujours trouvé des moyens de contempler sa propre image, « il lui a fallu attendre des siècles pour qu'il obtienne de lui une image claire, nette et fidèle.»¹⁶

l'accent sur le sens contemplatif de "mirer" (regarder attentivement), qui sous-entend l'observation complaisante de soi-même. » *Ibid.*

¹⁴ Cf. **Annexe 1**, p.192.

¹⁵ PERRAULT Charles, « Le Miroir ou La Métamorphose d'Orante », in *Les Contes*, Édition Garnier-Flammarion, Collection GF-Flammarion, 1991, pp.82-83.

¹⁶ MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, p.19.

2 – L'évolution de la fabrication des miroirs

« Comment vivait-on avec un visage, comment habitait-on un corps que, sans le secours du miroir, on connaissait surtout à travers le regard d'autrui ? Imagine-t-on l'étonnement de celui qui rencontre pour la première fois son image ? Comment fut ressenti ce renversement des équilibres, des vides et des pleins, du dehors et du dedans causé par le jeu des miroirs ? »¹⁷

Avant une fabrication de miroirs systématique, contrôlée et industrialisée, les Hommes avaient recours à différents ersatz du miroir, dont l'utilité première était ainsi de pouvoir contempler son propre visage. Le premier élément à avoir servi de miroir est bien sûr l'eau, un plan d'eau calme et pure étant un substitut naturel du miroir, tout comme de l'eau recueillie dans un récipient, c'est d'ailleurs l'image que l'on retrouve dans le mythe de Narcisse.



Illustration 2

Narcisse, Le Caravage, 1598-1599 (à gauche) ; Orphée, de Jean Cocteau, 1950 (à droite)

Les premiers miroirs réellement fabriqués afin d'obtenir un reflet de soi remontent à 4000 avant J.-C. « Les vieilles civilisations méditerranéennes, si éprises de beauté, Mycènes, la Grèce, les Étrusques, Rome, et avant elles l'Égypte, ont fabriqué des miroirs de métal, en utilisant le plus souvent un alliage de cuivre et d'étain, le bronze, employé en tôle mince pour qu'il soit peu oxydable. [...] Certains miroirs étaient en argent, plus rarement en or, l'argenterie ou la dorure étant posée à chaud. »¹⁸ Il est vrai que le miroir est intrinsèquement lié à la recherche de la beauté, c'est pourquoi il est à l'origine un attribut principalement féminin,

¹⁷ *Ibid.*, p.12.

¹⁸ *Ibid.*, pp.19-20.

destiné à la toilette du visage et qui se tient à la main, ce qui donnera l'imagerie de la femme à sa toilette, une des représentations canoniques de la vanité en peinture.

Ces miroirs étaient généralement bombés, et très petits, d'environ quinze à vingt centimètres de diamètre. Les Étrusques utilisaient des miroirs à manche, à pied, à boîtier, et les Romains inventèrent de nouvelles formes, miroirs carrés ou rectangulaires. « Outre le métal, les Romains appréciaient également pour ses pouvoirs réfléchissants une roche volcanique très noire et transparente, l'obsidienne, bien que cette pierre, note Pline, "rendît beaucoup plus l'ombre que l'image des objets". »¹⁹

C'était alors la qualité du surfaçage qui garantissait la qualité du pouvoir réfléchissant du miroir, et étant donné qu'il est impossible de fabriquer un miroir très efficace uniquement par polissage, cela conduisit à l'expansion d'une autre technique de fabrication de miroirs : celle des miroirs en verre. On ignore si le miroir de verre était connu dès l'Antiquité, ceux que l'on a retrouvés au cours des fouilles ne remontent pas avant le III^e siècle de notre ère. L'invention du miroir en verre permet entre autres d'éviter l'oxydation prématurée de l'alliage métallique composant alors la surface réfléchissante, une fine épaisseur de métal recouvrait alors la surface arrière de la plaque de verre, qui constituait une protection pour le métal utilisé, qui pouvait être du cuivre, de l'argent, voire de l'or ou du plomb fondu, ou encore un alliage d'étain, dont provient le terme de « tain » pour désigner cette couche.²⁰

« Le tain est constitutif du miroir même. Mais le tain n'est pas le verre : "ce n'est point la surface de la glace qui réfléchit l'objet qui y est représenté [...]". Le tain est à l'origine cette feuille d'étain ou d'argent qui rend possible la réflexion [...] mais, paradoxalement, il est aussi ce qui bloque le regard traversant une plaque de verre [...]. Étant en retrait du verre, il est un supplément à ce verre, mais un supplément invisible. Car le tain doit s'effacer comme tel pour que le miroir puisse jouer son rôle et refléter une image. »²¹

Au XVI^e siècle, l'invention de la glace à la verrerie vénitienne de Murano va faire de Venise la capitale de la fabrication des miroirs, les miroirs qui y sont fabriqués étant de vrais

¹⁹ *Ibid.*, p.21.

²⁰ WIKIPÉDIA, « Miroir », *op. cit.*

²¹ MAILLET Arnaud, *Le miroir noir : Enquête sur le côté obscur du reflet*, Éditions de l'Éclat, Collection Kargo, 2005, pp.84-85.

produits de luxe pour l'époque²². Venise conserve l'exclusivité de la fabrication et exporte ses miroirs dans toute l'Europe, jusqu'au XVII^e siècle, où des manufactures apparaissent dans plusieurs pays d'Europe, comme la fameuse manufacture française de Saint-Gobain.

En effet, pour rivaliser avec l'expansion et l'importation massive de miroirs venus d'Italie, la France, et ce dès 1530, veut créer sa propre manufacture spécialisée dans la fabrication de miroirs. C'est ainsi qu'en 1700, « la nouvelle Manufacture de Saint-Gobain présenta une glace coulée qui fut un véritable exploit : elle mesurait 2,70 mètres sur 1 mètre. »²³ « Le procédé révolutionnaire par coulage du verre demeura assez longtemps un secret aussi jalousement gardé que le soufflage à Venise. »²⁴

Depuis, l'expansion des miroirs n'a cessé d'augmenter, et les techniques de fabrication et les avancées technologiques ont permis d'augmenter leur qualité.²⁵ De nos jours, les miroirs sont le plus souvent produits par le dépôt sous vide ou par dépôt électrolytique sur une plaque de verre d'une couche réfléchissante d'aluminium : dans une chambre à vide, le métal est chauffé jusqu'à son point de fusion et se vaporise presque aussitôt pour se déposer sur la surface froide du miroir. Cette technique permet d'appliquer une couche réfléchissante à la fois très mince et très uniforme.

La qualité et la précision sans cesse grandissantes du miroir au cours de son histoire ont bien sûr eu des répercussions sur le mode de vie des contemporains des différentes évolutions qu'il a connues, en particulier par rapport à la quantité de miroirs produits, le miroir étant passé du statut de produit de luxe, voire d'art, à celui d'un objet utilitaire, voire banal.

²² « Un miroir de Venise, encadré d'une riche bordure d'argent, vaut plus qu'un tableau de Raphaël : 8000 livres pour le premier, 3000 pour le second. » MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, p.35.

²³ *Ibid.*, p.58.

²⁴ *Ibid.*, p.59. Cf. **Annexe 2**, p.193.

²⁵ Cf. **Annexe 3**, p.194.

3 – L'évolution de la place du miroir dans la société

Avant 1630, les miroirs sont encore rares, mais à partir de 1650, deux foyers parisiens sur trois possèdent au moins un miroir : c'est au XVII^e siècle que la production et la distribution des miroirs s'accroît de manière notable, d'abord, bien sûr, dans les milieux aisés, les miroirs vénitiens restant des produits haut de gamme et peu accessibles pour des personnes possédant de modestes moyens²⁶. Véritable « effet de mode », le miroir devient un élément essentiel de la décoration ; une maison ne plaît que dotée de glaces :

« La société aristocratique de Louis XIV a eu la passion des miroirs. Associés à la lumière – le XVII^e est le siècle de l'optique et celui de la vision –, ils éclairent les pièces sombres, allègent les murs épais, simulent les croisées des fenêtres et ressemblent dans leur cadre-écrin à des bijoux précieux. Placés face aux fenêtres, ils renvoient le paysage et font office de tableaux, parfaitement adaptés à cette subtile alliance de l'art et de la nature que réclame alors le code mondain. »²⁷

D'abord accessoire luxueux pour briller en société et symbole d'une certaine forme de bourgeoisie coquette et mondaine, le miroir finit à long terme par changer véritablement les habitudes des foyers, en permettant d'agrandir – artificiellement, certes – l'espace et ainsi de créer un volume plus important, ainsi que d'apporter plus de lumière, ces caractéristiques étant par ailleurs toujours mises en avant lors de la décoration d'un logement.

« On ne peut plus se passer de la lumière [que les glaces] apportent ; elles vivifient les surfaces, supplantent les tableaux et les tapisseries, au point d'alarmer un critique d'art contemporain, La Font de Saint-Yenne, qui regrette qu'elles portent “un coup funeste” à la grande peinture, c'est-à-dire la peinture d'histoire ; mais, reconnaît-il, “les avantages de ces glaces, qui tiennent du prodige, méritaient à beaucoup d'égards la faveur qu'elles ont obtenue de la mode. Percer les murs pour en agrandir les appartements et y enjoindre de nouveaux ; rendre avec usure les rayons de la lumière qu'elles reçoivent, soit celle du jour, soit celle des flambeaux, comment l'homme, ennemi né des ténèbres et de tout ce qui peut occasionner la tristesse aurait-

²⁶ « Objet coûteux et rare, réservé à une petite élite sous le règne de Louis XIV, le miroir figure, cent ans plus tard, dans 70% des foyers parisiens et dans une proportion importante de maisons de province. » *Ibid.*, p.83.

²⁷ *Ibid.*, p.72.

il pu se défendre d'aimer un embellissement qui l'égaie en l'éclairant et qui, en trompant ses yeux, ne le trompe point dans l'agrément qu'il en reçoit ?" Tout est dit des raisons profondes du succès des glaces. »²⁸

Les glaces ont ainsi conquis les intérieurs citadins car elles leur offrent ce qui leur manque le plus : l'espace. Et c'est véritablement au XVIII^e siècle, notamment grâce à l'importance qu'a prise la manufacture de Saint-Gobain depuis 1700, que les glaces ont complètement envahi le décor et transformé le mobilier, à tel point que la psyché, agrandissement du miroir de toilette, devient le symbole d'une époque et trône dans tous les boudoirs. « Mais la bourgeoisie provinciale aux solides principes d'économie accueille avec une certaine méfiance cet élément de prestige qui offre des images sans consistance. La fragilité de l'objet qu'un geste maladroit peut réduire en éclats, sa futilité, l'impression de vide qu'il creuse dans les épais murs protecteurs au détriment du secret et de l'intimité ne poussent guère le notable du bourg à la dépense : il s'agit moins d'une question de niveau de vie que de mentalité. »²⁹

Malgré tout, « avec sa diffusion de plus en plus populaire, avec l'accroissement de ses dimensions, le statut du miroir a changé. Banalisé, il se fond dans le décor et son cadre n'accapare plus l'attention. »³⁰ Le miroir a ainsi perdu peu à peu son caractère fascinant et mystérieux, voire magique, au fur et à mesure de sa propagation et de la diffusion de plus en plus importante d'images issues de domaines de plus en plus nombreux et variés. Il est évident que lorsque les Hommes n'avaient d'autre image à voir que celle, floue et cabossée, de leur propre visage dans un objet métallique, cette image avait d'autant plus de valeur qu'elle était extrêmement rare et difficile à obtenir.³¹

De même que l'image en mouvement, aujourd'hui diffusée et accessible absolument n'importe où, ne provoque plus, ou presque, cette fascination qu'elle exerçait pourtant sur les contemporains de la naissance du cinéma à la fin du XIX^e siècle, la fascination que pouvait

²⁸ *Ibid.*, p.80.

²⁹ *Ibid.*, pp.85-86.

³⁰ *Ibid.*, p.83.

³¹ « Et aujourd'hui ? Nous vivons avec les glaces. Elles ne se signalent plus par des cadres ou des bordures qui les isolent et emprisonnent le reflet, parenthèse magique dans le monde réel. Nues, plates, implacables, parfaites, elles renvoient l'intérieur à l'extérieur et l'extérieur à l'intérieur et font de tout un spectacle. Retrouver sa figure chaque matin à l'heure de la toilette nous semble aussi évident que l'acte de respirer. Non seulement le miroir appartient aux lieux clos de l'intimité, mais il occupe la rue, les parois de verre des immeubles, l'espace de la ville. » *Ibid.*, pp.93-94.

provoquer l'apparition d'une image sur une surface de verre il y a plusieurs siècles a cédé sa place à de l'indifférence. Comme si ce désir ayant donné lieu à la création, au moins imaginaire, du miroir avait été assouvi et que, comme tout objet du désir obtenu, il nous devenait complètement indifférent. La possession, ou du moins ici l'accès garanti au désir, à savoir sa propre image qui est de plus désormais accessible par bien d'autres moyens que le miroir, semble finalement supprimer l'intérêt de l'Homme pour sa propre image.

B – La richesse symbolique du miroir

1 – Le miroir : symbole de mensonge, de vanité et de mort

Le miroir, puisqu'il permet d'observer son propre corps et son visage, est associé à la beauté, et plus précisément à la beauté physique et extérieure. Cette association est mise en évidence par le mythe de Narcisse, raconté par Ovide dans *Les Métamorphoses*³², où un jeune homme tombe éperdument amoureux de son reflet dans l'eau, cet amour allant le conduire à la mort.

En tant que signe de l'apologie de la beauté extérieure, le miroir va devenir le symbole de la coquetterie et de la préciosité, le « conseiller des grâces » comme le dit Molière dans *Les Précieuses ridicules*, et d'un certain type de féminité et de beauté. Il va donc être un symbole critique d'une société s'attachant au luxe et aux apparences, à la superficialité du monde :

« Avant de nourrir quelque démarche introspective, le miroir est utilisé au soin des apparences, instrument d'adaptation et d'harmonie sociales. On ne se regarde pas au miroir, c'est le miroir qui vous regarde, le miroir qui dicte ses lois et sert d'instrument normatif où se mesurent la convenance et la conformité au code mondain. La conscience de soi coïncide d'abord avec la conscience de son reflet, c'est-à-dire de sa représentation et de sa visibilité – je suis vu donc je suis. L'identité passe par le paraître, par le rôle, par l'approbation et conditionne l'accès au statut de sujet. »³³

Emblème de la célébration des apparences, de la surface des choses, le miroir reflète la beauté du monde extérieur. « Avant de servir de prétexte à la vanité, le miroir est d'abord au service de la beauté », dit Robert Régior Mougeot³⁴, mais c'est précisément parce qu'il est *au service* de la beauté qu'il va effectivement, non pas servir de « prétexte » à la vanité, mais au contraire en devenir un représentant iconographique majeur³⁵, de la peinture au cinéma.

³² OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre troisième, Éditions Paléo, Collection La Bibliothèque de l'Antiquité, 2014, pp.83-88. Cf. **Annexe 4**, p.195.

³³ MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, pp.125-126.

³⁴ MOUGEOT Robert Régior, *Le miroir : Symbole des symboles*, Éditions du Cosmogone, 2011, p.129.

³⁵ « Le miroir revêt une double signification aussi bien sur le plan moral que du point de vue de la connaissance. La première signification, de nature généralement négative, est présente dans le mythe de Narcisse et dans les allégories des péchés de luxure, de vanité et d'orgueil. » IMPELLUSO Lucia et BATTISTINI Matilde, *op. cit.*

En permettant de visualiser une « image trompeuse », une « ombre vaine », pour reprendre les termes d'Ovide, représentant une beauté parfaite, le miroir va donc devenir le symbole de la vanité, d'une dénonciation de la fascination des choses terrestres au détriment des nécessités du salut de l'âme et des valeurs spirituelles. En histoire de l'art, les « Jeunes filles au miroir » sont devenues des représentations de ces comportements *vains* (en latin, « vanitas » provient de « vanus » signifiant « vain »), creux et illusoire qui consistent à se satisfaire de son apparence présente, de sa beauté et de son apparente jeunesse alors qu'elles seront prochainement détruites par le passage du temps et l'arrivée de la mort.



Illustration 3

All Is Vanity, Charles Allan Gilbert, 1892 (à gauche)

Les Trois Âges de la femme et la mort, Hans Baldung, dit Grien, v. 1510 (à droite)

Vanité très connue pour l'accessibilité de son message, *All Is Vanity* de Charles Allan Gilbert met directement en relation, par un effet de perspective, une femme, jeune et belle, qui se regarde dans un miroir et un crâne, symbole de la Mort, qui apparaît comme la véritable image qui se cache derrière l'apparente beauté de la jeunesse que renvoie le reflet trompeur du miroir. De la même manière dans le tableau de Grien, « la jeune fille contemple sa jeunesse sans voir en celle-ci un bien éphémère et fugitif [alors que] dans le miroir se reflète l'image de la Mort, qui dévoile impitoyablement la fragilité et le caractère éphémère de la beauté. »³⁶

Cette idée que le miroir ne reflète pas la vraie *nature* des choses va conduire à une suspicion à son égard et le miroir va être pourvu d'une mauvaise réputation ; « n'était-ce pas également un objet de vice ? », se questionne Serge Bramly³⁷. Objet de vice, lié à la luxure, à

³⁶ *Ibid.*, p.182.

³⁷ « Associé à toute autre femme que Marie, [le miroir] projetait des images culpabilisantes d'oisiveté, d'orgueil, de coquetterie, de frivolité, de maléfice, de tentation diabolique. »
BRAMLY Serge, *La transparence et le reflet*, Édition JC Lattès, 2015, p.352.

l'orgueil et à l'égoïsme et l'autosatisfaction, par opposition à la connaissance du monde, le miroir se façonne donc une mauvaise réputation, réputation qui se double d'une symbolique diabolique au Moyen-Âge qui achève de le caractériser comme un instrument peu recommandable.

« Le diable est par excellence le miroir trompeur, *speculum fallax*, le père des mensonges, qui fabrique des leurres, usurpe la ressemblance et pousse l'homme à se détourner de son vrai modèle. L'iconographie allégorise parfois le diable par l'image d'un singe jouant avec le miroir, l'un et l'autre contrefaisant le monde, car le diable veut rivaliser avec son créateur en produisant des simulacres. »³⁸

« Le miroir peut désorganiser le champ de vision, car il cache autant qu'il montre »³⁹, et bien qu'il représente une certaine objectivité et vérité – on ne peut pas remettre en cause l'objectivité de ce que l'on voit dans une glace – le miroir peut également être le symbole de la fausseté et du mensonge, car il aspire à tromper le regard en laissant penser que ce qu'il nous montre est la réalité, alors que ce n'en est qu'une représentation. D'autre part, certains miroirs donnent directement à voir une image *faussée* ou déformée de la réalité, ce qui augmente la méfiance à leur égard. Ces miroirs déformants ou particuliers, évoqués par Charles Perrault dans son conte « Le Miroir ou la Métamorphose d'Orante »⁴⁰, sont analysés par Arnaud Maillet dans son étude sur le miroir noir qui présente le miroir convexe comme « le cul du diable » ; et toutes ces croyances « conduisent à faire du miroir convexe un objet magique et diabolique. »⁴¹

L'objet-miroir est donc doté d'une mystique, d'un caractère fantastique inquiétant, sinon effrayant. Mais cette inquiétude surgit en premier lieu de la nature du reflet produit par le miroir. Le reflet, à la fois identique physiquement en tout point à son modèle, et à la fois différent car inversé et toujours « en face », inaccessible, séparé par la surface réfléchissante, est un mystère qui fascine depuis l'Antiquité et le mythe emblématique de Narcisse. Narcisse

³⁸ MELCHIOR-BONNET Sabine, « Figures du miroir dans la culture médiévale », in *Miroirs : Jeux et reflets depuis l'antiquité*, Somogy éditions d'art, 2000, pp.108-109.

³⁹ MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, op. cit., pp.99-100.

⁴⁰ « Orante avait trois frères [...]. Deux de ces frères étaient tout rond et fort bossus, l'un par-devant, et l'autre par-derrière ; et le troisième était tellement contraint par sa taille, qu'il semblait avoir un bâton fiché dans le corps. [...] Ils s'aperçurent aisément qu'ils n'étaient pas bien venus dans le beau monde, tellement qu'ils se retirèrent chez les curieux, qui les avaient en grande estime, et qui les reçurent dans leurs cabinets avec bien de la joie. » PERRAULT Charles, op. cit.

⁴¹ MAILLET Arnaud, op. cit., pp.39-41.

« aime une ombre vaine et lui prête un corps »⁴², le reflet est donc un autre, qui a son propre espace et donc une existence qui lui est propre et potentiellement indépendante de son modèle. « Cette figure objectivée du sujet que renvoie le miroir [...] comporte quelque chose de mystérieux au même titre que l'ombre, le fantôme et le double. »⁴³

« Dans le folklore de différents pays d'Europe, c'est de la même croyance au double que proviennent :

- L'interdiction de se regarder la nuit dans la glace où l'*alter ego* peut se perdre,
- L'interdiction de faire voir un cadavre dans un miroir,
- L'usage de voiler les miroirs dans la maison d'un mort,
- La crainte du miroir brisé. Le vivant subit le sort de son reflet. »⁴⁴

Ces croyances concourent à faire du miroir un objet magique, notamment parce qu'il provoque une certaine curiosité teintée de fascination et d'inquiétude, car il met à disposition des sens – ou du moins de la vision – un monde immédiatement compréhensible en tant que réalité indépendante et à la fois étrange car inaccessible, et qui stimule donc un appétit de l'imaginaire⁴⁵. Ce monde « de l'autre côté du miroir », dont nous allons beaucoup parler par la suite, a évidemment été désigné comme le monde des morts, car ce qu'on y voit est une image *inversée* de la réalité, la mort étant en Occident opposée à la vie. Le reflet, représentation secondaire du modèle vivant, est associé à l'ombre et au fantôme : « Le reflet appartient à la catégorie du *phasma*, sorte d'apparition surnaturelle fabriquée par un dieu pour tromper les hommes. Sans consistance, illusoire, il possède une apparence de vie, à la lisière du réel et de l'irréel. »⁴⁶

« [Ces croyances sont dues] à la conviction ancestrale selon laquelle il existe un lien d'ordre magique entre l'image et son modèle. Ainsi dans nombre de

⁴² OVIDE, *op. cit.* Cf. **Annexe 4**, p.195.

⁴³ VERNANT Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Éditions Julliard, Collection Conférences, essais et leçons du Collège de France, 1990, p.126.

⁴⁴ BALTRUŠAITIS Jurgis, *Le miroir : Essai sur une légende scientifique – Révélation, science-fiction et fallacies*, Éditions Aline Elmayan et Le Seuil, 1978, p.10.

⁴⁵ « Le double est effectivement cette image fondamentale de l'homme, antérieure à la conscience intime de lui-même, reconnue dans le reflet ou l'ombre, projetée dans le rêve, l'hallucination comme dans la représentation peinte ou sculptée, fétichisée et magnifiée dans les croyances en la survie, les cultes et les religions. [...] Dans cette image fondamentale de lui-même, l'homme a projeté tous ses désirs et ses craintes. »

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie*, Les Éditions de Minuit, Collection Arguments, 1956, Réédition de 2007, pp.33-34.

⁴⁶ PHAY-VAKALIS Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Éditions L'Harmattan, 2001, p.165.

civilisations, les miroirs sont censés pouvoir capturer l'âme, l'emprisonner, voire la dévorer. Ils peuvent aussi retenir la force vitale de ceux qui s'y réfléchissent. Ceci explique les coutumes populaires qui incitent à recouvrir les miroirs dans la maison d'un défunt afin de ne pas retenir son âme. On ne compte plus les superstitions, toujours vivaces, qui assimilent le reflet et la mort. Pensons à la crainte confuse qu'éprouvent de nombreuses personnes après avoir brisé un miroir. Un résidu de pensée archaïque les pousse à croire que c'est leur âme qui vient de voler en éclats, d'où l'angoisse de peur imminente ou des fameux "sept ans de malheur". »⁴⁷

Lorsque la photographie est inventée, on retrouve cette même fascination teintée d'inquiétude face à une image de soi que nous avons décrite pour le reflet dans un miroir, et les croyances sur l'âme et son emprisonnement par l'appareil photographique sont des réactualisations de ces croyances autour du miroir. Car, tout comme pour la photographie, « nous ne disons pas de notre image dans le miroir qu'elle nous ressemble ; devant elle, nous disons "c'est moi que je vois". [...] Le reflet n'est pas icône, mais index. Le reflet dans le miroir, comme l'ombre, est un index presque "pur" parce qu'il n'existe qu'en présence de son référent. »⁴⁸

Parce qu'il existe une connexion physique entre un sujet et son reflet dans un miroir⁴⁹ tout comme il en existe une entre un sujet photographié et une photographie de lui, un parallèle peut s'établir entre d'une part la nature de l'image produite par un miroir – un reflet – et d'autre part celle produite par des moyens photographiques. Et l'image photographique, ainsi que l'image cinématographique à sa suite ont reconduit ces questions relatives à une représentation fallacieuse de la réalité, à la vanité et à la mort ; le « royaume des ombres »⁵⁰ qu'est le cinéma selon une fameuse expression ayant su réemployer le motif du miroir tel qu'il fut développé en peinture pour mieux se l'approprier.

⁴⁷ DUQUENNE Olivier, « Les rituels du miroir » in *Spéculations spéculaires : Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, dir. VAN ESSCHE Eric, Éditions de la Lettre volée, Collection « Essais », 2011, p.25.

⁴⁸ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, pp.131-132.

⁴⁹ « Entre le réel et son reflet dans un miroir, la correspondance est absolue, automatique et indépendante de notre volonté. » PAÏNI Dominique, « Miroirs, la perspective dépravée », Cours donné à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2012-2013.

⁵⁰ « J'étais hier au royaume des ombres. » GORKI Maxime, « Beglye zametki » in *Nizhegorodskij listok*, n°182, 1896, Trad. POZNER Valérie d'après l'édition *Ob iskusstve* [Textes sur l'art], Iskusstvo, 1940, pp.51-52.

2 – Le miroir : symbole d'introspection et de connaissance spirituelle

Le miroir célèbre donc l'illusion des apparences, et détourne ainsi des vérités spirituelles et célestes, et c'est en cela que la peinture en a fait un emblème de la vanité. Mais une autre pensée préconise au contraire l'étude de son reflet afin de mieux se connaître moralement, comme une incitation à l'introspection.⁵¹

« Bien utilisé, le miroir peut cependant soutenir la méditation morale de l'homme sur lui-même. Socrate, nous dit Diogène Laërce, engageait les jeunes gens à se mirer afin que, s'ils étaient beaux, ils s'en rendent dignes, et que s'ils étaient laids, ils sachent cacher leur disgrâce par leur éducation. [...] Le miroir ne réfléchit donc pas seulement des traits physiques mais une attitude intérieure. Facteur de vie morale, il doit aider l'homme à vaincre ses vices ; il lui montre simultanément ce qu'il est et ce qu'il doit être. »⁵²

C'est d'ailleurs autour de cette idée de la méconnaissance de soi par soi-même que va s'articuler la psychanalyse, en faisant également appel au potentiel symbolique du miroir. La formulation du concept psychanalytique du « stade du miroir » revient à Jacques Lacan avec « le stade du miroir comme formation de la fonction du Je » datant de 1949⁵³. Ce concept fait du moment de la reconnaissance de son reflet dans un miroir en tant qu'image de soi plutôt qu'en tant qu'image d'un autre une étape essentielle de la construction psychologique de l'enfant.

« Le miroir est cet objet qui offre une image de soi, une image du corps, qui fonde l'identification. Ce processus, certes, est antérieur au miroir ; le miroir n'a pas créé la réflexivité, mais, dès qu'il est apparu, il a métaphorisé ce processus. [...] Il met en jeu non seulement le processus d'identification, mais la relation d'identité et donc la relation socialisée, la rencontre de l'autre. »⁵⁴

⁵¹ « Socrate et Sénèque préconisaient le miroir comme un moyen de se connaître. Le miroir est l'attribut de la Prudence et il incarne la Sagesse. Les "réflexions" dans la pensée et dans le miroir sont désignées par le même mot. » BALTRUŠAITIS Jurgis, *op. cit.*, p.281.

⁵² MELCHIOR-BONNET Sabine, *op.cit.*, pp.102-103.

⁵³ LACAN Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949. Cf. **Annexe 5**, p.196.

⁵⁴ NEYRAT Yvonne, *L'Art et l'autre : Le miroir dans la peinture occidentale*, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 2000, p.34.

C'est toujours cette relation à soi en tant qu'autre, comprise et perçue *a priori* comme un autre dont l'image est située *ailleurs*, dans un autre espace, qui est au cœur de ce dispositif introspectif que met en place le miroir. « Le miroir est une opération de division », dit Pierre Legendre⁵⁵, et il ajoute que « se reconnaître, s'identifier à l'autre du miroir, c'est se savoir divisé et relié à cet autre, le miroir prenant statut de tiers qui divise, d'instaurateur d'une relation. »⁵⁶ Mais cette division qu'opère le miroir entre soi et une représentation sensible de soi doit être abolie lors de ce « stade du miroir » pour qu'une *réunion* entre ces deux formes de « soi » puisse s'accomplir.⁵⁷

Cette « opération mentale » que doit conduire l'enfant qui s'interroge sur le comportement et l'identité de l'autre enfant qu'il voit dans le miroir et qui semble l'imiter fait directement appel à l'imagination, ce que souligne Christian Metz :

« D'autre part, l'expérience du miroir telle que la décrit Lacan se situe pour l'essentiel sur le versant de l'imaginaire (= formation du Moi par identification à un fantôme, à une image), même si le miroir permet également un premier accès au symbolique, par l'entremise de la mère qui tient l'enfant devant la glace, et donc le reflet, fonctionnant ici comme grand Autre, apparaît forcément dans le champ spéculaire, à côté de celui de l'enfant. »⁵⁸

Il est donc une fois de plus légitime de constater que si le miroir est doté d'une si grande richesse symbolique, c'est parce qu'il fait avant tout directement appel à l'imagination, qu'il est un « élargissement de l'espace mental »⁵⁹, comme le dit Sabine Melchior-Bonnet, que ce soit dans la compréhension de soi, du monde extérieur ou du monde spirituel. C'est pour cela que, alors que nous avons vu qu'il peut prendre une signification généralement négative dans les allégories des péchés de luxure, de vanité et d'orgueil, due au mythe de Narcisse, le miroir peut également revêtir une acception positive comme symbole de la vertu de prudence et de la connaissance intérieure ou réflexive.⁶⁰

⁵⁵ LEGENDRE Pierre, *Dieu au miroir. Leçons III, Étude sur l'institution des images*, Éditions Fayard, 1994, p.51.

⁵⁶ *Ibid*, p.56.

⁵⁷ « Se voir au miroir, s'identifier exige une opération mentale par laquelle le sujet est capable de s'objectiver, de séparer le dehors du dedans, opération qu'il peut mener à bien s'il a reconnu l'autre comme son semblable et s'il peut se dire : je suis l'autre de l'autre. » MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, p.14.

⁵⁸ METZ Christian, *op. cit.*, pp.12-13.

⁵⁹ MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, p.14

⁶⁰ IMPELLUSO Lucia et BATTISTINI Matilde, *op. cit.*, p.180.



Illustration 4

La Madeleine pénitente, Georges De La Tour, v. 1640

Ce tableau peut s'analyser comme une représentation de l'élévation : le miroir désubstantialise les objets comme la bougie se désubstantialise en flamme, donc en lumière pour s'élever vers le ciel divin. Le miroir va être l'un des moyens pour l'Homme de contempler la dimension du divin, car il est un moyen indirect de représenter Dieu et peut jouer le rôle d'intermédiaire pour le regard humain : « Le rôle primordial du miroir n'est-il pas de rappeler constamment à l'Homme qu'il est lui-même reflet du divin ? ».⁶¹

L'Homme qui *recrée* en permanence le monde qui l'entoure (grâce aux sens, le cerveau propose une interprétation de la réalité) pourrait se penser comme une instance de création, un démiurge, c'est-à-dire une divinité, et le miroir rejoue ce mécanisme en recréant également physiquement et instantanément une image du monde. Cela va donner lieu à un véritable « procès » du miroir⁶², car d'un côté le miroir peut être vu comme un instrument qui cherche à produire une illusion et à tromper le regard, mais d'un autre il dénonce également l'illusion qu'il met en place et qui permet d'indiquer la vérité du monde spirituel que renferme l'image sensible ; c'est une nouvelle fois grâce à l'imaginaire et à l'esprit stimulé par une image, une expérience sensible, que la vérité, la connaissance, peut être atteinte.

« Si l'on regarde dans le miroir, l'on y voit l'image du soleil et de la lune, lorsqu'il se trouve en face de ces astres. Qui serait cependant si insensé pour dire que le miroir pourrait créer le soleil et la lune ? »⁶³

⁶¹ MOUGEOT Robert Régor, *op. cit.*, p.121.

⁶² Cf. **Annexe 6**, p.197.

⁶³ BALTRUŠAITIS Jurgis, *op. cit.*, p.86.

3 – Le reflet : symbole d'un monde imaginaire

« Donné à l'homme pour connaître son âme et triompher de ses vices, le miroir a été perverti et utilisé à des fins honteusement matérielles. [...] La nature elle-même, avec l'eau des sources et les pierres brillantes, invite l'homme à se mirer car la possibilité de voir son visage doit l'aider à conduire sa vie, en lui présentant, dans l'âge de sa maturité, la vigueur d'un corps capable d'oser de vaillantes actions, et dans sa vieillesse, l'image de ses cheveux blancs qui l'avertissent qu'il doit se préparer à la mort. Mais le luxe, la débauche, l'empire des sens ont détourné son usage. Le miroir est devenu l'auxiliaire ruineux de la coquetterie des femmes et même un instrument de plaisir [...].

Toute rencontre de soi devra désormais affronter cette dualité du reflet, à la fois menteur et mentor. »⁶⁴

Admirablement résumé par Sabine Melchior-Bonnet, le « procès du miroir » que nous avons évoqué revient à la dualité du reflet et en quelque sorte à son autonomie, idée à l'origine du mythe fondateur de toute cette symbolique autour du miroir, celui de Narcisse. Le mythe met bien sûr l'accent sur le trompe-l'œil du reflet en le désignant d'« image trompeuse qui lui fait illusion », mais il développe aussi l'idée du monde du reflet en tant que monde autonome, ayant une vie propre, du moins aux yeux de Narcisse, et c'est précisément la raison de sa mort, car il n'a pas su se reconnaître en son reflet, qu'il prenait pour autre.

C'est avant tout la fascination pour cet autre, pour une image, qui est décrite et explorée dans le mythe ; elle aboutit bien entendu encore une fois à la mort du personnage qui s'est emprisonné dans la contemplation et la satisfaction sensible sans en tirer de profit spirituel :

« Avec la rigoureuse symétrie de la réalité et de son illusion et leurs frontières imperceptibles, ce face-à-face n'a jamais cessé d'être surprenant. Il a toujours émerveillé. Aussi était-il naturel qu'on ait donné le miroir en exemple aux artistes. »⁶⁵

⁶⁴ MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, pp.103-104.

⁶⁵ BALTRUŠAITIS Jurgis, *op. cit.*, p.10.

La surface réfléchissante, le miroir en tête mais également la fontaine dans le mythe de Narcisse, désigné comme « l'obstacle le plus faible », est donc à la fois ce qui permet de voir ce monde du reflet, mais également ce qui fait figure de barrière avec ce monde. D'après Pierre Mabilille, elle « divise l'univers. D'un côté l'ensemble des objets tangibles, lieu de notre effort volontaire, de l'autre les images, monde inversé, fugitif, que le souffle du vent, la chute d'une feuille déforment et anéantissent. »⁶⁶

« L'image spéculaire semble être le seuil du monde visible. Avec le miroir, nous sommes dans le domaine de l'entre-deux ; un seuil entre deux opposés : le visible et l'invisible, l'autre et le même, l'immédiat (de la vue) et la distance (de l'image), la vérité et la fallacie, l'énigme et la révélation... Le pouvoir métaphorique du miroir est inépuisable. Il est la métaphore : il conduit toujours au-delà. »⁶⁷

Mais alors, quel est cet espace *de l'autre côté du miroir* ? Qu'y trouve-t-on ? De quoi est-il composé ? « Les reflets, par leur caractère virtuel, ressemblent aux images dont se construit la pensée. Leur fragilité insaisissable rappelle celle des représentations mentales aussi vite apparues qu'évanouies. », dit Pierre Mabilille⁶⁸. Le monde du reflet serait donc un monde mental, investi par les pensées de chacun. « Reflets et échos, dit encore Pierre Mabilille⁶⁹, mènent au centre de l'inconscient, à l'origine du rêve, au lieu où le désir parvient à s'exprimer confusément. »

Il est vrai, et nous l'avons déjà dit, que le miroir stimule l'imaginaire du sujet qui se place devant, voire le nécessite dès l'enfance pour comprendre que l'espace devant lequel il se tient n'est précisément pas un espace *réel* mais est la représentation sensible de l'espace réel dans lequel il se trouve. Notre imaginaire ainsi stimulé, il devient tentant d'inverser la proposition : et si l'image proposée par un miroir n'était *pas* un simple reflet de la réalité, mais bel et bien un espace indépendant qui aurait sa propre vie, et qui fonctionnerait « en miroir », en symétrie ou en inversion par rapport au nôtre ? Il n'en demeure pas moins qu'une telle proposition ne prétend pas faire du monde hypothétique ainsi considéré un monde *réel*, et qu'elle figure bien un jeu de l'esprit visant à réfléchir aux interprétations d'un tel monde.

⁶⁶ MABILILLE Pierre, *Le miroir du merveilleux*, Éditions de minuit, 1962, p.22.

⁶⁷ NEYRAT Yvonne, *op. cit.*, p.23.

⁶⁸ MABILILLE Pierre, *op. cit.*

⁶⁹ *Ibid.*

En prenant toujours pour point de départ le fait que le miroir incite spontanément à une remise en question de la réalité de l'espace qu'il présente, si ces deux espaces sont ainsi indépendants spatialement, alors le miroir ne serait plus une barrière qui les séparerait irrémédiablement, mais bien plutôt un moyen de communiquer entre ces deux espaces. Cette communication est d'abord visuelle mais, si l'imagination le permet, elle peut être également physique : le miroir peut alors être compris comme une porte, comme une frontière entre le monde réel dans lequel nous vivons et ce monde imaginaire qui fonctionne en symétrie par rapport au premier, et non plus comme une barrière infranchissable.

« Au lieu de regarder d'un œil méfiant ou réprobateur la surface miroitante, il s'agit dès lors d'oser traverser cette frontière entre réel et représentation pour plonger dans l'univers inversé du miroir. La glace joue alors le rôle d'une porte, devient le point de passage entre deux mondes : le monde à l'endroit à l'extérieur, le monde inversé à l'intérieur. »⁷⁰

C'est le point de départ de *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll⁷¹, qui raconte le voyage d'Alice et sa découverte du monde de l'autre côté du miroir de son salon. « Les éléments fondateurs posés par Carroll – le miroir comme point de passage entre deux mondes étroitement liés l'un à l'autre, l'inversion des dimensions spatio-temporelles et le retournement des valeurs traditionnelles – ne cessent depuis d'être cités, notamment au cinéma »⁷². Le reflet est une image qui est à la fois identique et inversée à la réalité dont il est assujetti. Il n'est pas anodin que le miroir soit doté d'une symbolique aussi riche et parfois même contradictoire comme nous l'avons vu, car il excite d'emblée l'imagination. L'espace du reflet a donc été doué d'un caractère imaginaire : monde des morts, ou monde qui emprisonnerait l'âme ; monde dans lequel serait réfugié l'être aimé, ou monde du désir ; espace de la connaissance, qu'elle soit intérieure ou spirituelle ; un monde à découvrir et à explorer ou une prison ; le miroir est le lieu de tous les fantasmes.

« Ces interrogations sont celles qui permettent d'atteindre à une exacte définition du merveilleux. Au-delà de l'agrément, de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de

⁷⁰ VAN ESSCHE Éric, *op. cit.*, pp.16-19.

⁷¹ CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Macmillan & Co, 1871, (1^{ère} édition).

⁷² VAN ESSCHE Éric, *op. cit.*, pp.16-19.

se distraire, d'oublier, de se procurer des sensations agréables ou terrifiantes, le but réel du voyage merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l'exploration plus totale de la réalité universelle. »⁷³

« Le dictionnaire enseigne que “merveilles” dérive de “mirabilia” qui lui-même dérive de “miror”. “Choses susceptibles ou dignes d'être regardées.” [...] Autour de la racine “miror” a prospéré une bien étrange famille : “mirer, se mirer, admirer, admirable, merveille et ses dérivés miracle, mirage, enfin miroir”. Cherchant la définition du merveilleux, nous voici amenés au miroir, le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques. »⁷⁴

Le miroir se voit donc gratifié ici d'une nouvelle symbolique : celle de désigner le lieu même des fantasmes et de l'imagination. Il est donc tout à fait compréhensible de constater son omniprésence dans les arts, et plus particulièrement dans les arts visuels, car l'art convoque incontestablement cet appétit de fiction et d'imaginaire. Le cinéma, spectacle visuel s'il en est et lieu de divertissement présentant à un public un monde fictionnel, peut ainsi trouver dans le motif du miroir un moyen d'évoquer cette relation qu'il institue entre un spectateur et un film. Les films se sont en effet emparés de ce motif du miroir, comme nous allons le voir dans la suite de cette étude, et comme l'avait fait avant lui la peinture, car s'il permet d'enrichir symboliquement une œuvre, le miroir est également un motif visuel.

⁷³ MABILLE Pierre, *op. cit.*, pp.22-24.

⁷⁴ *Ibid.*

C – Le rôle historique et symbolique du miroir en peinture

1 – La création d’une image : association entre le miroir et la peinture

« Lieu par excellence de la formation de l’image naturelle, le miroir induit, dans son usage pictural, une réflexion sur l’esthétique de l’image dans la civilisation occidentale. »⁷⁵

Tantôt son guide et maître et tantôt son ennemi juré, le miroir entretient une relation complexe avec l’art pictural qu’est la peinture. Ennemi juré car il parvient à réaliser complètement et sans effort ce que la peinture tend théoriquement à faire sans jamais y arriver pleinement : représenter la réalité. « On éleva alors le miroir, par lequel Platon démontrait la superficialité des apparences, au rang d’emblème du métier. »⁷⁶

« La peinture n’aime pas être confrontée non plus à des images trop parfaites. »⁷⁷ Le fondateur de la critique d’art, la Font de Saint-Yenne, écrit que les miroirs « forment des tableaux où l’imitation est si parfaite qu’elle égale la nature même dans l’illusion qu’elle fait à nos yeux... La science du pinceau a été forcée de céder à l’éclat du verre. »⁷⁸ Le miroir a donc pu être considéré comme un « rival » du tableau, leur association ayant déjà été relevée par Platon. Cependant, il existe une différence fondamentale entre l’image produite par un miroir et celle produite par un artiste, il s’agit de la notion de création :

« Le miroir reproduit mécaniquement l’apparence de l’objet. Tautologique, il n’imite pas. À l’inverse, le propre de l’art et de la peinture est d’être une “imitation” du réel. “Imiter” par la représentation picturale est par conséquent un acte doté d’une valeur plus grande que le fait de “réfléchir”, fonction du miroir essentiellement passive. »⁷⁹

L’imitation du réel est, dans ce contexte, le propre de l’art et de la peinture, car ce n’est pas seulement l’exactitude de la représentation du modèle qui importe, mais bien aussi la manière dont ce modèle a été représenté, c’est-à-dire « l’opération même par laquelle est

⁷⁵ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, p.11.

⁷⁶ BRAMLY Serge, *op.cit.*, pp.240-241.

⁷⁷ *Ibid.*, p.395.

⁷⁸ Cité par ARASSE Daniel, « Les miroirs de la peinture » in *L’imitation : aliénation ou source de liberté ?*, École du Louvre, Documentation française, 1985, p.63.

⁷⁹ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, p.33.

imité l'original et qui exige la présence d'un opérateur : c'est précisément l'intervention de celui-ci qui instaure la production de cette valeur dont le miroir, simple reproducteur, ne peut être investi. »⁸⁰

Son guide et son maître précisément parce que le miroir est un modèle de perfection de représentation à quoi doit aspirer la peinture, pour que l'instant du « c'est là » qui est celui du reflet spéculaire, de l'immédiateté et de la brièveté, puisse être changé en « c'est toujours là » par le temps présent éternel incarné par la peinture. « La peinture serait donc un miroir qui conjurerait l'instantanéité et l'éphémère. »⁸¹ Ainsi, Alberti fait de Narcisse l'inventeur de la peinture :

« "J'ai l'habitude de dire avec mes amis que, selon l'avis des poètes, le beau Narcisse qui a été métamorphosé en fleur a été l'inventeur de la peinture car, la peinture étant la fleur de tous les arts, toute la fable de Narcisse viendra très à propos. Qu'est-ce en effet que peindre sinon embrasser avec art la surface de la source ?"

Le mythe intervient pour illustrer le thème de l'universalité de la peinture, dont l'origine remonte à Plin : tout comme le miroir peut tout refléter, la peinture peut imiter la totalité du spectacle du monde et elle est la mère, la "source" de tous les arts du dessin ; Alberti énonce ce qui est destiné à devenir un *topos* de la théorie picturale de la Renaissance. »⁸²

De même, pour Léonard de Vinci, le miroir est le « maître des peintres » (*maestro dei pittori*), il doit être un modèle pour le peintre : « L'esprit du peintre doit être pareil au miroir [*essere a similitudine dello specchio*] qui se transforme en la couleur des choses et s'emplit d'autant de ressemblances qu'il y a de choses devant lui. »⁸³

Léonard de Vinci reprend également les idées avancées par Alberti, en tenant le miroir comme *juge* de son travail, et en l'utilisant dans la pratique pour vérifier et corriger son œuvre, pour deux raisons. La première est que l'image produite par un miroir est une image formée sur une surface plane, ce qu'est aussi la peinture sur un tableau. Le fait de confronter visuellement son tableau au reflet de son modèle dans un miroir, à une image en deux

⁸⁰ ARASSE Daniel, *op. cit.*, p.64.

⁸¹ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, p.32.

⁸² ARASSE Daniel, *op. cit.*, pp.67-68.

⁸³ Cité par BRAMLY Serge, *op. cit.*, p.240.

dimensions plutôt qu'au modèle en trois dimensions directement est plus juste ; l'analyse et la transformation opérée par le passage de trois à deux dimensions y étant « automatique » : « Quand tu veux voir si ta peinture est dans l'ensemble conforme à la chose de la nature que tu représentes, [il faut que tu] aies un miroir et fasses s'y refléter la chose vivante, et compares ce reflet avec ta peinture, et examines bien si les deux images de l'objet se ressemblent. »⁸⁴

La seconde raison est prônée par Léonard de Vinci autant que par Alberti. Dans le *De Pictura*, ce dernier dit que dans le miroir « qualités et défauts semblent accentués. Le miroir souligne la moindre erreur, tandis qu'il amplifie la beauté des morceaux les mieux réussis. C'est un arbitre magique et impitoyable, tel celui de la méchante reine de *Blanche-Neige*, et donc, selon lui, "le meilleur des juges" (*optimus index*). »⁸⁵

Dans la pratique, les peintres utilisaient donc des miroirs et développèrent des techniques d'observation et de restitution de leur modèle grâce aux miroirs ; le miroir devint un instrument, un outil du peintre, qui fut à l'origine d'avancées technologiques indéniables pour l'histoire de l'art, ne serait-ce que l'autoportrait, qui devint un genre à part entière, moderne et typiquement européen grâce à la multiplication des glaces de bonne qualité provenant surtout de Venise.

« Avant d'être investi d'une valeur emblématique, le miroir commença par entrer dans l'atelier à des fins utilitaires, de la même façon que les contenants en verre avaient fait leur apparition dans le laboratoire du chimiste. C'était un outil pratique. Le Moyen Âge s'en servait pour faciliter la décalque des œuvres et des objets tridimensionnels : pour transposer le dessin d'une statue sur celui d'un projet de vitrail, par exemple. [...] Le miroir aidait à copier une ronde-bosse, un bâtiment ou le détail d'un corps : on y voit en deux dimensions, comme sur la surface plane où l'on dessine, ce qui en possède trois, et avec des proportions réduites, donc plus faciles à reporter. »⁸⁶

Bien sûr, cela conduisit à l'une des principales avancées de la Renaissance italienne : la découverte, à Florence, des lois de la perspective. La perspective rejoue effectivement ce dont le miroir a la capacité : faire voir une image en trois dimensions sur une surface n'en possédant

⁸⁴ *Ibid.*, p.242.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p.241.

que deux. « Issu du mot latin *perspicere*, “voir à travers”, la perspective est l’art de situer le spectateur dans l’espace de la scène représentée et de créer une illusion du réel en trois dimensions, par des objets représentés sur une surface plane. Le miroir va donc participer d’une manière fondamentale à la création de l’image moderne. »⁸⁷

Mais Léonard de Vinci, qui impulse cette utilisation pratique des miroirs, car ils lui paraissent utiles pour se corriger, condamne ceux qui « ne savent pas s’en passer ni réfléchir par eux-mêmes, car par cette paresse, ils détruisent leur esprit »⁸⁸. Le peintre doit, selon lui, « devenir miroir » : « Devenir miroir, soit ; mais alors un miroir doué de raison, un miroir intelligent, un miroir qui *réfléchit* dans les deux sens du terme. »⁸⁹ Le même paradoxe qui présidait au « procès du miroir » évoqué précédemment se retrouve ici dans l’utilisation que peuvent en faire les peintres : « Si Alberti et Léonard de Vinci voient en lui leur maître, le vérificateur des ressemblances et l’éducateur de l’œil, ils le reconnaissent aussi pour un maître d’illusion, l’illusion n’étant qu’une manipulation de la ressemblance. »⁹⁰

Certes, le miroir peut apparaître comme le tableau parfait, la représentation picturale parfaite du monde, mais « l’œuvre d’art n’est-elle qu’une agréable représentation des apparences ? »⁹¹. Le reflet dans un miroir ne peut pas être caractérisé d’œuvre d’art, l’absence de jugement, de subjectivité, ni même de « création », font de lui une *reproduction* du monde plutôt qu’une *représentation* du monde. Mais il n’en demeure pas moins que le reflet dans un miroir constitue une « agréable représentation des apparences » qui d’une certaine manière la fictionnalise, ou tout du moins la présente comme un *spectacle* du monde⁹².

« Le miroir a alors une fonction instrumentale qui est de mettre le monde en spectacle. La peinture en fait un partenaire essentiel. Dans l’espace limité, cadré de la représentation, il doit permettre d’élargir cet espace, il renvoie à l’autre de la représentation, il l’ouvre. »⁹³

⁸⁷ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, p.27.

⁸⁸ Cité par BRAMLY Serge, *op. cit.*, pp.257-258.

⁸⁹ *Ibid.* « Si le cinéma, disait Godard en adaptant Malraux, est une “forme qui pense”, c’est bien parce que ces miroirs que sont les caméras réfléchissent justement aux images qu’elles nous renvoient. »

HEURTEBISE Jean-Yves, « Temps / espace et réflexivité » in *Spéculaire 19 – Le cinéma dans son miroir : Intertextualité et introspection*, dir. TRIAS Jean-Philippe, Éditions Cinergon, 2010, p.114.

⁹⁰ MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, p.118.

⁹¹ BRAMLY Serge, *op. cit.*, p.122.

⁹² Cf. **Annexe 7**, p.199.

⁹³ NEYRAT Yvonne, *op. cit.*, p.219.

2 – Le rôle symbolique et visuel du motif du miroir en peinture

Le miroir a ainsi enrichi l'art de la peinture – et avec lui tous les arts de l'image, y compris le cinéma – et a contribué à son évolution en tant qu'outil, mais également en tant que motif, c'est-à-dire en tant qu'élément esthétique et narratif. Depuis le Moyen-Âge, la peinture traite principalement le miroir comme un attribut symbolique : « le miroir est le symbole de la concupiscence (*Ève au miroir*), de la pureté (*Vierge au miroir*), de la prudence (*Prudence au miroir*), etc. [...] Le miroir-symbole dans la peinture médiévale exprime les qualités du personnage auquel il est associé (Vierge/pureté, Philosophe/méditation, Prudence/vision élargie, etc.). »⁹⁴



Illustration 5

La Prudence, Giovanni Bellini, v. 1500 (à gauche) ; *Vénus au miroir*, Titien, v. 1555 (à droite)

Alors qu'à la Renaissance, les figures féminines – Vénus en tête – qui se regardent dans un miroir présentent cette symbolique dont nous avons parlé, relative à la beauté, à la vanité, à la luxure, à l'illusion des apparences, mais aussi à la prudence, à la connaissance intérieure et à la méditation, le miroir va peu à peu perdre cette dimension symbolique hyperbolique pour représenter plus simplement le caractère des personnages qui lui sont associés. Le miroir peut ainsi souligner la solitude d'un personnage, ou l'intimité d'une scène, comme par exemple chez Vermeer dans *La Femme à la balance*⁹⁵ ou dans *La Dame au collier de perles*⁹⁶.

La « jeune femme au miroir » est un motif toujours très présent par exemple chez les peintres impressionnistes, mais il ne s'agit plus tellement d'une allégorie moralisante

⁹⁴ NEYRAT Yvonne, *op. cit.*, p.76.

⁹⁵ VERMEER Johannes, *La Femme à la balance*, Huile sur toile, 45,5x38cm, v. 1662, National Gallery of Art, Washington.

⁹⁶ VERMEER Johannes, *La Dame au collier de perles*, Huile sur toile, 55x45cm, 1664, Gemäldegalerie, Berlin.

dénonçant un comportement narcissique que, soit le constat de la décadence de la bourgeoisie, soit la représentation d'une relation saine à son image, d'autant plus si les personnages représentés sont modestes socialement. Ces scènes de la vie de tous les jours ne sont pas dénués d'une certaine coquetterie, mais la célébration physique de la femme se regardant dans un miroir n'a plus rien d'immoral ; elle s'accompagne au contraire d'une certaine fraîcheur.



Illustration 6

Jeune fille au miroir, Berthe Morisot, 1875 (à gauche) ; Nana, Edouard Manet, 1877 (à droite)

Outre le rôle qu'il joue dans la dramaturgie de l'œuvre picturale, le motif du miroir au sein d'un tableau présente également un intérêt plus directement visuel, car le miroir est un cadre dans le cadre :

« La fenêtre, le miroir et le tableau dans le tableau sont autant de définitions du Tableau. Tous donnent à voir quelque chose. Tous circonscrivent un espace indépendant du champ de la représentation, espace différent qui n'est pas traité au même degré de réalité. En ce sens, ils sont considérés comme les métaphores du tableau. Cependant, deux axes se différencient, celui de l'ouverture et celui du support. La fenêtre et la porte sont des ouvertures "réelles" qui donnent à voir un spectacle. [...] Le miroir participe des deux : il crée un espace et est également un support, une surface où s'inscrit une représentation. [...] Ces motifs, considérés comme les métaphores les plus proches du tableau, constituent la mise en scène d'une dialectique de la représentation picturale. [...] C'est une manière pour les peintres d'exprimer la complexité de leur composition et de mettre en valeur les propriétés de la peinture. »⁹⁷

⁹⁷ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, pp.55-56.

Cadre dans le cadre, le miroir permet donc de placer une image à l'intérieur de l'image du tableau et donc d'en redoubler sinon l'intérêt visuel au moins la richesse picturale. Cadre dans le cadre et image médiante du réel, le miroir peut être lu comme « une analogie plus ou moins accusée avec la fonction de représentation propre à la peinture »⁹⁸. Cadre dans le cadre, le miroir est un moyen de découper et de déstructurer l'espace, en faisant intervenir au sein de la composition l'image d'un autre espace, soit placé hors-champ et absent du tableau, ou soit l'image d'un espace déjà présent dans le tableau, mais pouvant être hors du champ de vision du spectateur.

En effet, d'importants tableaux placent hors-champ le centre d'intérêt principal de l'histoire représentée (ou peut-être cela devient-il le centre d'intérêt principal précisément parce qu'il est placé hors-champ ?), mais en permettent l'accès grâce à un miroir. Il en est ainsi des personnages de dos, dont le spectateur aimerait bien sûr contempler le visage : le peintre crée une frustration chez le spectateur, frustration qui va donner lieu à un désir, celui de voir ce qui lui est caché. Étymologiquement *imago* en latin signifie « masque mortuaire », l'image est intrinsèquement liée à cette notion de désir due à l'absence de l'objet représenté⁹⁹. Plutôt que de donner directement à voir au spectateur le sujet de l'œuvre, le fait de le lui rendre inaccessible stimule son désir et, alors même que réussir à le voir *indirectement*, par le biais du miroir, devrait être moins satisfaisant, il l'est d'autant plus. Un miroir judicieusement placé permet ainsi au spectateur de voir le visage de la *Vénus au miroir* de Vélasquez, alors que celle-ci lui tourne le dos :



Illustration 7

Vénus au miroir, Diego Vélasquez, 1647-1651

⁹⁸ CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, Éditions Flammarion, Collection Champs Arts, 2012, p.16.

⁹⁹ « Un autre aspect [...] qui fait l'intérêt de l'image [est] ce qui la relie au désir. Le mythe de Narcisse en est l'illustration : le désir est au cœur de l'imaginaire. L'être humain est en quête permanente. L'imaginaire est ce registre où le désir se dissimule. » NEYRAT Yvonne, *op. cit.*, p.55.

L'intégration du miroir dans le tableau permet en définitive de réaliser ce que la peinture « seule » ne permet pas : offrir un second point de vue au sujet représenté au sein-même de l'œuvre. Le miroir permet d'offrir au spectateur un autre point de vue, de visualiser la scène selon des points de vue différents et donc de compléter son savoir et sa compréhension de la scène, mais également de bénéficier d'un statut « augmenté » de « multi-spectateur » qui doit recomposer le tout formé par ces différents espaces qui fragmentent l'histoire, et ainsi de le rendre plus actif dans la lecture de l'œuvre.

« Exploitant certaines propriétés naturelles du miroir et, notamment, son singulier pouvoir de révélation – un miroir bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos, un jeu de miroirs d'étudier notre profil, etc. – le maître flamand se sert de cet instrument pour pallier la limitation de notre regard et nous révéler ce qui normalement serait exclu de notre champ de vision. »¹⁰⁰

Si la peinture peut ainsi représenter une scène sous différentes moments, alors elle est « capable, mieux que la sculpture, de représenter l'ensemble du visible »¹⁰¹ :

« Dressée sur les places et les temples, la sculpture dominait le monde depuis l'Égypte des pharaons, depuis les pierres dressées du Néolithique. C'était l'art plastique par excellence. [...] Et voilà que la peinture lui ravissait la première place. Elle la battait sur son propre terrain : grâce à des jeux spéculaires, le spectateur n'avait plus besoin de déambuler autour de l'œuvre pour tout voir. Jouant de miroirs que la sculpture ne pouvait rendre, la peinture *montrait* mieux et davantage. »¹⁰²

Toutefois, un miroir placé au sein d'une œuvre picturale ne permet pas toujours de « mieux voir » la scène représentée, et il peut même troubler cet accès à l'histoire en jouant le rôle de trompe-l'œil. C'est d'ailleurs ce qu'un artiste comme René Magritte a beaucoup exploré en réalisant des images impossibles, où il joue, non sans humour, sur ces rapports

¹⁰⁰ DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Éditions Seuil, Collection Poétique, 1977, pp.19-20.

¹⁰¹ ARASSE Daniel, *op. cit.*, p.70.

¹⁰² BRAMLY Serge, *op. cit.*, p.317.

qu'entretient la peinture avec ces métaphores du tableau que peuvent être le miroir et la fenêtre, comme dans *La Reproduction interdite*¹⁰³ ou *La Clef des champs*¹⁰⁴.

Il ne s'agit bien sûr que d'une lecture incomplète de la polysémie relative au motif du miroir dans l'histoire de l'art¹⁰⁵ ; « le miroir est toujours tributaire d'un usage idéologique, social, culturel, historique, fantasmatique, etc. [...] Mais, surtout, le miroir visualise le rapport existentiel de l'homme à sa propre image, un rapport instable, oscillant entre les pôles de l'être et du paraître, de l'objectivité et de la subjectivité, de la vérité et du fantasme. »¹⁰⁶

¹⁰³ MAGRITTE René, *La Reproduction interdite*, Huile sur toile, 79x65 cm, 1937, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

¹⁰⁴ MAGRITTE René, *La Clef des champs*, 80x60cm, 1933, Thyssen-Bornemisza, Lugano.

¹⁰⁵ Michel Thévoz évoque « le miroir microcosmique de Van Eyck, le miroir axiologique de Dürer, le miroir introspectif de Rembrandt, le miroir spéculatif de Vélasquez, le miroir pré-pictural de Bonnard, le miroir embué de Degas, le miroir paradoxal de Magritte, le miroir vorace de Francis Bacon, le miroir déserté de Roy Lichtenstein, etc. »

THÉVOZ Michel, *Le miroir infidèle*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1996, pp.20-21.

¹⁰⁶ *Ibid.*

3 – Le miroir en tant qu’emblème de la peinture

Si le miroir fascine autant les peintres et s’il est un motif iconographique récurrent, c’est parce qu’il évoque l’œuvre même dans laquelle il se trouve. Il l’évoque et la désigne en tant qu’œuvre picturale. « Le cadre montre, c’est un déictique, une démonstration iconique », écrit Louis Marin¹⁰⁷, le cadre souligne le caractère fictionnel de l’image et présente l’image spéculaire comme un spectacle, une production digne d’être l’objet d’un regard. En s’interrogeant sur les mécanismes de la peinture et sur ce rapport entre peinture et miroir dès lors que le tableau représente effectivement en son sein un miroir, Daniel Arasse dit de lui que « loin d’être le modèle ou le maître du peintre, il est très exactement l’*emblème* de la peinture. »¹⁰⁸

« Le plaisir et l’effet propres à la *mimésis* picturale et à son faire sont bien les enjeux les plus fondamentaux du miroir de peinture dès lors qu’il est conçu par le peintre comme emblème de son activité et, à ce titre, enchâssé dans le tableau. [...] Enchâssé et peint dans le tableau comme son emblème, le miroir désigne, en son sein même, une finalité majeure de la peinture, une double intimité, source de plaisirs singuliers : l’intimité qui lie la figure au miroir où elle se mire, et l’intimité qui lie le tableau au processus même de sa création. »¹⁰⁹

En tant qu’emblème de la peinture, la présence du miroir dans le tableau va constituer une *mise en abyme*¹¹⁰. Lucien Dällenbach, dans son étude sur ce procédé méta-réflexif, définit la mise en abyme comme suit : « *Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient.* »¹¹¹. Cette définition s’affine au cours de son étude, et il en dégage plusieurs points qui la caractérisent et complètent cette première définition :

¹⁰⁷ Cité par NEYRAT Yvonne, *op. cit.*, p.115.

¹⁰⁸ « Désignant traditionnellement un travail de marqueterie, le terme d’emblème fait référence à une pratique artistique d’enchâssement et, conjointement, à l’objet enchâssé. Représenté donc dans le tableau, enchâssé avec son propre espace fictif dans l’espace fictif de la peinture et y faisant symboliquement voir la “vraie pratique” de la peinture et de ses effets, le miroir est, au sens propre et figuré, un *emblème* de la peinture, non seulement donc la figure d’un objet réel doué d’un fonctionnement spatial spécifique, mais une figure symbolique de la peinture. » ARASSE Daniel, *op. cit.*, pp.72-73.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Ou « mise en abîme ». Comme Lucien Dällenbach, « on ne spéculera pas sur ce *î* ou ce *y* car, selon Littré, l’un ou l’autre s’écrit – ou s’écrivent – sans qu’un changement de sens intervienne. Nous conservons pour notre part l’orthographe de celui qui a introduit la notion en critique littéraire. »

DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p.9. Cf. **Annexe 8**, p.200.

¹¹¹ *Ibid.*, p.18.

« Organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la *réflexion*. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre. »¹¹²

Dällenbach préconise l'utilisation de l'expression « récit spéculaire »¹¹³, le miroir ayant décidément à voir avec ce procédé, mais nous lui préférons les termes de « mise en abyme » donc, et de « méta-réflexivité » pour la suite de cette étude.

Plus simplement et pour revenir au miroir, sa présence au sein d'une œuvre picturale provoque une association d'idée entre la nature du reflet spéculaire, en tant que reproduction illusoire mais parfaite de la réalité, et le tableau, représentation qui tend à imiter la réalité mais n'en est pas moins une illusion. C'est une manière de rappeler, ou de mettre en garde le spectateur, que l'œuvre est bel et bien une *représentation* de la réalité, c'est-à-dire qu'elle convoque un univers fictionnel, et qu'elle ne cherche pas à tromper le spectateur en l'enfermant dans une illusion sensible. En s'assurant en tant qu'illusion et en le réaffirmant en son sein, l'œuvre peut laisser place à tout son potentiel illusoire, et paradoxalement déployer plus largement la fiction qu'elle met en place.

« La représentation du miroir en peinture crée une mise en abîme de l'image, et introduit une distanciation qui est un "discours" métapictural sur l'image, et une critique de la réalité, "qui n'existe que transposé dans la structure mentale que nous élaborons pour en proposer une image". »¹¹⁴

Cette idée est la même que lors du procès du miroir par Platon : la *mimèsis*, la représentation de la réalité peut avoir pour vocation de tromper son spectateur en lui faisant croire qu'elle n'est pas une représentation de la réalité, mais qu'elle est la réalité-même, alors que si cette œuvre mimétique s'affirme d'emblée en tant qu'illusion, le spectateur n'est pas trompé, la comprend en tant que telle et peut donc dépasser cette première étape des apparences pour accéder à la « vérité » platonicienne.

¹¹² *Ibid.*, pp.16-17.

¹¹³ « "Spéculaire" peut qualifier toutes les formules par lesquelles le cinéma se regarde et dédouble ses images : réflexivité, métafilm, intertextualité, citation, migration, emploi, reprise, allusion, auto-fiction... ou remakes, split-screen, reflets, dédoublements, flash-back, regards caméra, faux raccords, inversions, fondus enchaînés... peuvent être dits spéculaires dès qu'ils usent du miroir comme métaphore, dispositif ou objet concret. »

TRIAS Jean-Philippe, in *Spéculaire 19*, op. cit., p.5.

¹¹⁴ NEYRAT Yvonne, op. cit., p.35.

De surcroît, en révélant ce processus de « re-présentation » de la réalité, l'œuvre se prend elle-même pour sujet, ce qui est le principe de la méta-réflexivité : « La réflexion des peintres sur le miroir engage une réflexion générale sur la métapeinture, un art qui se prend lui-même comme objet : recherche et mise en évidence de l'aptitude de la peinture à réfléchir sur elle-même, sur ses propres codes et par le moyen de son propre langage, c'est-à-dire, ici, par des images. »¹¹⁵ L'artiste s'intéresse donc autant au sujet de l'œuvre qu'à l'œuvre finale elle-même, et le tableau devient lui aussi un signe, car il se désigne en tant que production artistique.

Les Ménines, peint par Diego Vélasquez, est sans doute le tableau le plus commenté à ce sujet de l'autoreprésentation de l'activité picturale. Il représente le peintre lui-même au travail, ce travail étant la production d'un portrait du couple royal qui se trouve hors-champ, là où se trouve le spectateur du tableau de Vélasquez. Ce tableau met en scène toutes ces « métaphores diégétiques » de l'œuvre picturale¹¹⁶ : le tableau que peint Vélasquez à l'intérieur du tableau, les autres tableaux accrochés aux murs, une porte dans le fond (qui reprend le rôle de la fenêtre évoqué plus haut), et bien sûr un miroir au centre qui, situé face au spectateur, reflète le couple royal.



Illustration 8
***Les Ménines*, Diego Vélasquez, 1656**

¹¹⁵ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, p.47.

¹¹⁶ « Une équivalence se trouve suggérée entre le tableau, le miroir, la figure vraie prise dans l'encadrement ; tout se ramène ainsi à l'illusion de la peinture. » CHASTEL André, *op. cit.*, p.90.

La multiplication des cadres dans l'image, qui représentent tous des « tableaux dans le tableau » démultiplie les centres d'intérêt pour le spectateur. Parmi eux, le miroir, situé « en face » du spectateur théorique, représente le couple royal, c'est-à-dire le sujet-même du tableau commandé à Vélasquez : le miroir est alors une mise en abyme du tableau. Michel Thévoz dit ainsi que *Les Ménines* représente en abyme le processus de représentation, et n'a d'autre sujet que cet exercice de style autour de la représentation d'une représentation picturale¹¹⁷, dont le miroir participe.

D'autre part, *Les Ménines* réalise un portrait de Philippe IV et de Marie-Anne d'Autriche « en creux », car ils sont situés hors-champ ; le spectateur du tableau se trouve « à la place » du couple royal, ce que désignent les regards des personnages du tableau, et en particulier celui de Vélasquez. Cela permet paradoxalement, comme on l'a vu, de redonner de l'importance à ce hors-champ qui n'est accessible par le spectateur que grâce à la présence du miroir situé dans le fond du tableau – ce qui est à la fois frustrant et gratifiant pour le spectateur. Mais cela permet également une association – d'abord visuelle, grâce au miroir – entre le couple royal et le spectateur, car en se concentrant sur le hors-champ de la scène, sur ces « ménines », le tableau met en scène le moment de la représentation comme un moment duquel le spectateur participe pleinement. En « inversant les rôles » et en montrant le travail du peintre à l'œuvre, Vélasquez redonne paradoxalement de l'importance au regard du spectateur.

La mise en abyme permet ces tours de force de réaliser des œuvres avec différents niveaux de lecture, qui réussissent à susciter chez le spectateur à la fois de l'intérêt pour l'histoire racontée ou représentée et une réflexion quant à la forme que prend l'œuvre, à sa nature, et à sa relation par rapport à lui, spectateur. C'est cette couche supplémentaire que Marcel Proust, à propos de Gustave Flaubert, appelait « le vernis des Maîtres ».

¹¹⁷ « La singularité iconographique des *Ménines* tient à une gageure qu'on pourrait définir ainsi : l'exhaustion de l'adiégèse par la diégèse (représenter en abyme le processus de représentation), et l'exhaustion réciproque de la diégèse par l'adiégèse (n'avoir d'autre sujet que ce processus même dès lors exhaustivement performatif). » THÉVOZ Michel, *op. cit.*, p.38.

II – Filmer le miroir au cinéma

Le miroir, en tant que premier instrument d'optique ayant permis à l'Homme de créer une image de lui-même et de s'en divertir, a conduit à l'expérimentation de jouets optiques dont l'expansion s'est faite de manière remarquable au XIX^e siècle. Plusieurs types ou variantes du miroir avaient pour caractéristiques et pour but de créer des illusions optiques pour amuser, effrayer ou impressionner les spectateurs, il en est par exemple ainsi des miroirs déformants que l'on retrouve dans les foires. C'est dans ce contexte que la photographie, puis après elle le cinéma, apparaissent : la photographie « avait trouvé le moyen de fixer une image du réel sur une plaque métallique recouverte d'une fine pellicule d'argent, pareille à un miroir. »¹¹⁸

Cette inclination qu'a l'Homme depuis toujours à voir des représentations du monde qui l'entoure et de lui-même, que nous avons identifiée précédemment comme un facteur décisif de l'importance qu'a pris le miroir au cours des siècles, n'a jamais cessé : la peinture et le miroir ont longtemps été les moyens les plus accessibles d'accéder à ces représentations picturales, représentations artistiques dans le cas de la peinture et représentations optiques dans le cas du miroir. Les représentations d'une réalité matérielle que peuvent créer la photographie et le cinéma vont être également optiques, mais aussi « machiniques », c'est-à-dire que la présence d'une machine – l'appareil photographique ou la caméra – est nécessaire à la création de l'image.

Contrairement à la peinture, les arts photographiques sont donc soumis à la réalité matérielle d'un profilmique. C'est en ce sens que la prise de vue de miroirs présente des problématiques inédites, car pour réussir à filmer un miroir, et malgré la simplicité apparente de son fonctionnement, il faut prendre en considération ses caractéristiques physiques et en particulier comprendre et maîtriser les propriétés optiques de la réflexion.

¹¹⁸ BRAMLY Serge, *op. cit.*, p.417.

A – Caractéristiques techniques et optiques d'un miroir et de l'image qu'il produit

1 – Étude du comportement de la lumière lors d'une réflexion

La lumière se propage et interagit avec son environnement (le vide, l'air, l'eau, le verre, etc.), qui est alors appelé « milieu » et se caractérise par son indice, ses dimensions, sa densité, etc. Au contact de différents milieux, la lumière se comporte différemment : elle peut être sujette à la diffusion (le rayon incident est dispersé dans toutes les directions), à l'absorption (le rayon incident peut être absorbé par le milieu, ce qui aura par exemple pour conséquence de déterminer la couleur de ce milieu), l'émission (un rayon résultant est émis après absorption partielle du rayon incident), la réfraction (le rayon incident est dévié lorsqu'il passe d'un milieu transparent à un autre) et la réflexion (qui peut être diffuse lorsque la lumière est réfléchie dans un grand nombre de directions, ou spéculaire lorsque le rayon incident donne lieu à un rayon réfléchi unique, théoriquement énergétiquement équivalent au rayon incident).

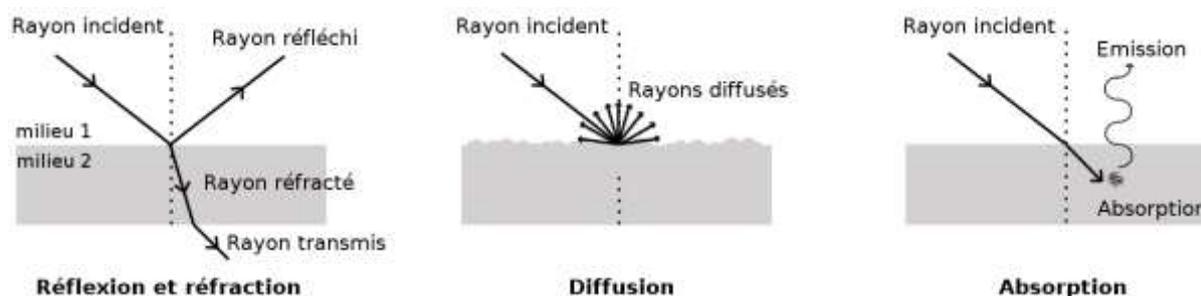


Illustration 9

Schéma du comportement de la lumière au contact de différents milieux

Source : http://harold-clenet.com/?page_id=250

La réflexion spéculaire dépend de la qualité de l'interface. L'interface tend à devenir parfaitement réfléchissante lorsque la taille de ses défauts est de l'ordre de grandeur de la longueur d'onde ; c'est pourquoi on utilise la technique du polissage (par abrasion, par exemple) pour réduire la taille des défauts potentiellement présents sur l'interface, qu'il s'agisse de verre ou de métal. « Si l'on construit un miroir pour la lumière visible, la taille des défauts ne doit pas excéder quelques centaines de nanomètres, de l'ordre de 0,5 μm , le spectre visible allant de 380 à 720 nm. »¹¹⁹

¹¹⁹ WIKIPÉDIA, « Réflexion (optique) », [En ligne], [https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9flexion_\(optique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9flexion_(optique)).

La réflexion spéculaire ne se trouve donc que très rarement dans la nature : « il s'agit essentiellement de réflexion par une eau calme. »¹²⁰ En revanche, son intérêt technologique est capital, puisqu'elle est la base théorique d'inventions telles que les miroirs bien sûr, mais aussi des notions de focalisation pour les télescopes par exemple, de collimation pour les projecteurs ou encore de déviation de faisceaux.

En optique géométrique, on ne considère que la réflexion spéculaire ; elle obéit aux lois de Snell-Descartes. Le rayon lumineux est dit incident avant d'avoir rencontré la surface réfléchissante, il est dit réfléchi après. Le point de rencontre du rayon incident et de la surface réfléchissante est appelé point d'incidence. Le plan contenant le rayon incident et la normale à la surface réfléchissante au point d'incidence est dit plan d'incidence. On appelle angle d'incidence l'angle orienté i pris entre la normale au point d'incidence et le rayon incident. On appelle angle de réflexion l'angle orienté r pris entre la normale au point d'incidence et le rayon réfléchi.

La loi de Snell-Descartes pour la réflexion s'énonce ainsi :

- le rayon incident et le rayon réfléchi se trouvent dans le même plan (qui n'est autre que le plan d'incidence) ;
- les angles incident et réfléchi sont égaux en valeur absolue : $r = -i$

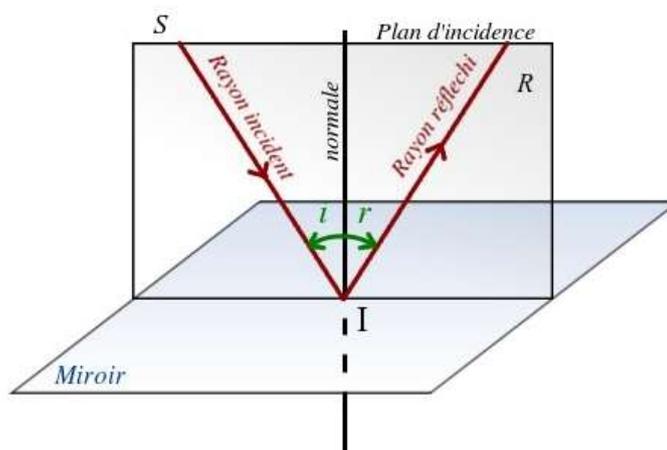


Illustration 10

Illustration de la réflexion spéculaire en optique géométrique

Source : http://media4.obspm.fr/public/AMC/pages_lois-snell-descartes/bog-rfr-enonce.html

¹²⁰ *Ibid.*

2 – Les caractéristiques du miroir plan en tant que système optique

Un système optique est un système fermé qui va recevoir des rayons lumineux incidents et donner des rayons lumineux sortants, notamment pour faire des images. Ce qui se trouve en amont du système optique est appelé « espace objet », ce qui se trouve en sortie du système optique est appelé « espace image ». Un miroir donne toujours d'un objet « réel » une image « virtuelle », qui ne peut donc pas être visualisée sur un écran ; un objet virtuel ne pouvant exister que s'il provient d'un autre système optique.

Le point image A' est le symétrique du point objet A par rapport au plan du miroir. Les rayons lumineux se sont réfléchis sur le miroir et ne l'ont pas traversé : l'image est visible par une focalisation de l'œil à l'emplacement virtuel de l'image. L'image virtuelle a deux caractéristiques : on peut la voir à l'œil nu, et la position de l'œil n'a pas d'effet sur sa localisation, seules les images réelles sont matérialisables sur un écran. L'image virtuelle produite par un miroir, qui n'existe qu'en tant qu'image, n'a pas de support physique ou matériel, elle n'existe en un sens que par le fait qu'elle soit vue (que ce soit par un œil ou par un appareil de prise de vue). Cette propriété caractérise ontologiquement l'image produite par un miroir et nous intéresse particulièrement dans son rapport d'existence avec un regard, celui d'un spectateur, qui paraît par certains aspects faire office de créateur de cette image.

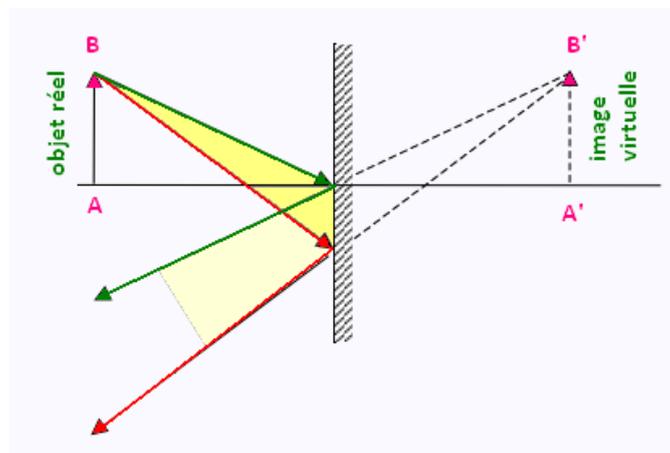


Illustration 11

Schéma des rayons lumineux lors d'une réflexion sur un miroir plan

Source : http://scientificsentence.net/Equations/optique/index.php?key=yes&Integer=miroirs_plans

Un système optique de qualité est dit stigmatique. Le système est rigoureusement stigmatique quand l'image d'un point est un point unique : on dit que A' , l'image de l'objet A par le système optique, est le conjugué de A . Seul le miroir plan (optique) est un système

optique parfait, car il est stigmatique en tout point, stigmatique sur l'axe et aplanétique. Tous les autres systèmes doivent être optimisés, car l'image qu'ils donnent d'un point est une tache (un ensemble d'images de ce point).

La fabrication d'un miroir plan de qualité optique se fait par le traitement réfléchissant d'une surface de verre polie. Il s'agit d'un système stigmatique, le rayon réfléchi suit donc les lois de Snell-Descartes. Le grandissement est de 1, c'est-à-dire que les dimensions de l'image sont égales aux dimensions de l'objet, mais l'image et l'objet ne sont pas superposables, car l'image est gauche ; un miroir donne d'un objet toujours une image de nature contraire. Pour que l'image soit droite et soit superposable à l'objet, il faut un nombre pair de réflexions, ce qui est par exemple le cas dans les jumelles. L'image est ainsi inversée (gauche-droite), mais elle n'est pas renversée (haut-bas) : on parle alors de chiralité, qui désigne précisément cette « propriété d'un objet de n'être pas superposable à son image dans un miroir »¹²¹.

Afin de déterminer géométriquement la position d'une image, il faut tracer à partir de l'objet une droite normale à la surface du miroir. Le point image se trouve sur cette droite, à la même distance du miroir que le point objet correspondant. Dans le cas d'un déplacement du miroir, lorsque le miroir se déplace d'une distance d , l'image correspondante se déplace d'une distance de $2d$. Il en est de même dans le cas d'une rotation du miroir : la rotation d'un miroir d'un angle α provoque la rotation de l'image correspondante d'un angle 2α .

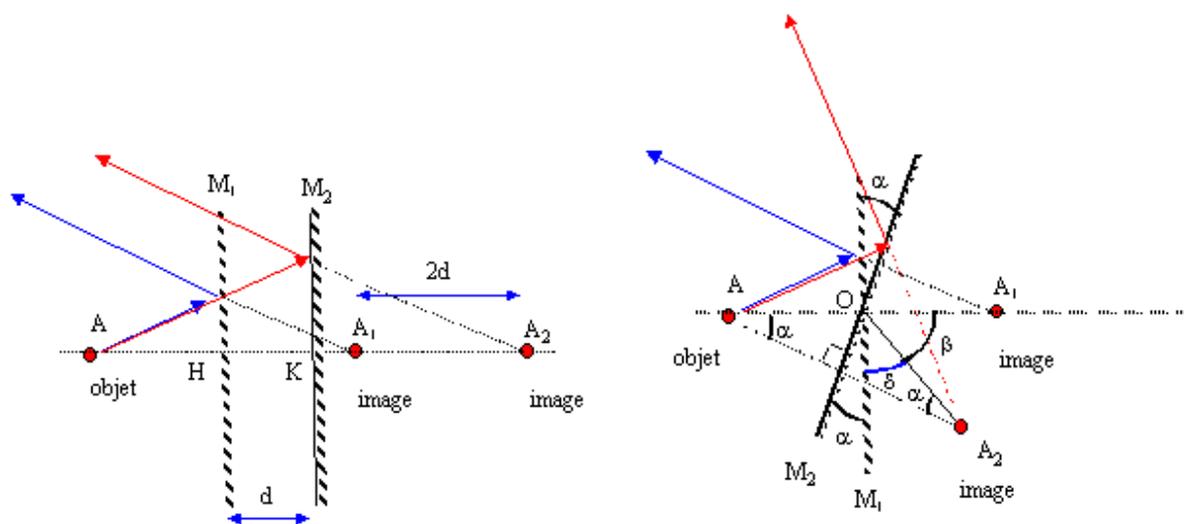


Illustration 12

Schéma du déplacement d'un miroir

Schéma de la rotation d'un miroir

Source : <http://www.chimix.com/an5/deug5/optique.htm>

¹²¹ LAROUSSE, « Chiralité », [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chiralite%C3%A9/15432>.

Au cinéma, ces cas d'un déplacement ou de la rotation d'un miroir sont relativement rares, mais il peut s'agir par exemple d'une porte sur laquelle se trouve un miroir, qui s'ouvre et se referme¹²².

Un miroir peut être « classique » ou « optique » : s'il s'agit d'un miroir optique, il est traité en surface, alors qu'un miroir classique (que l'on utilise quotidiennement) est traité sur sa surface arrière. Ce traitement sur la surface arrière du miroir présente des avantages, puisqu'il permet de protéger le traitement réfléchissant des rayures, de l'usure et de la corrosion par la plaque de verre, mais il peut avoir pour conséquence la création d'une double image, due aux réfractations à l'intérieur de la couche. En effet, la plaque de verre agit alors comme une lame à faces parallèles, c'est-à-dire que le rayon incident subit une réfraction lorsqu'il entre dans le verre, puis une réflexion spéculaire sur le traitement réfléchissant et une deuxième réfraction lorsqu'il sort de la plaque de verre, ce qui a pour effet la formation d'une deuxième image (la première étant formée par réflexion spéculaire sur le premier dioptre constituant la plaque de verre).

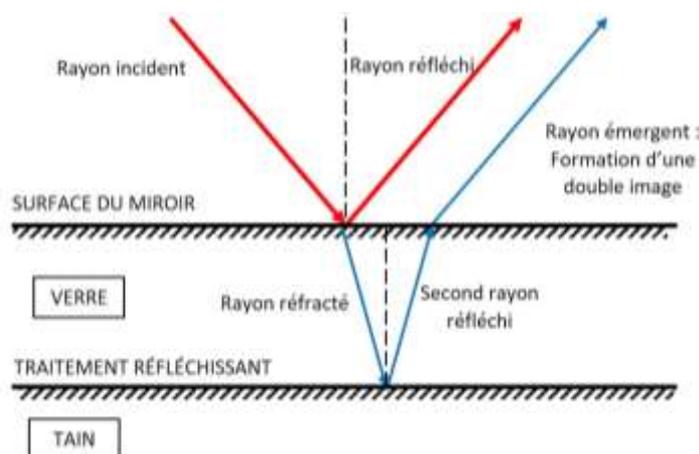


Illustration 13

La formation d'une double image lors de l'utilisation d'un miroir « classique »

En optique, les aberrations chromatiques sont dues à la réfraction de la lumière blanche dans le verre, l'indice de réfraction étant lié à la longueur d'onde. Dans le cas d'un miroir optique, la lumière ne traverse pas le verre, il n'y a donc pas réfraction et pas création d'aberrations chromatiques. Les miroirs optiques, dont le traitement réfléchissant est situé en surface, sont très supérieurs optiquement¹²³, car cela permet d'éviter l'apparition de

¹²² Cf. par exemple **Illustration 31**, p.70.

¹²³ Cf. **1.**, **Annexe 9**, p.201.

réflexions parasites, d'aberrations chromatiques et de limiter la perte d'énergie lumineuse, mais ils sont beaucoup plus fragiles et le traitement peut être détérioré lors de leur nettoyage par exemple. Pour différencier un miroir optique d'un miroir classique, il faut savoir si le traitement se situe en surface ou sur la surface arrière du verre : pour ce faire, on peut approcher doucement un objet du miroir et voir si l'objet et son reflet « se touchent » ou si une épaisseur les sépare, ce qui aurait de plus pour conséquence de créer cette fameuse double image.

Il est également possible de combiner plusieurs miroirs plans entre eux, un nombre de réflexions pair permettant d'annuler la chiralité (en inversant deux fois l'image latéralement), c'est par exemple le principe du « toit », qui consiste à placer deux miroirs perpendiculairement et qui peut être utilisé par les comédiens, au théâtre, pour se voir tel que le public les verra :

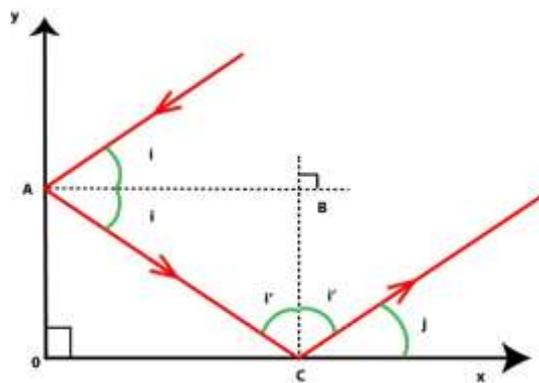


Illustration 14

Schéma d'une double réflexion spéculaire dans un « toit »

Si un objet se trouve entre deux miroirs placés l'un en face de l'autre, alors son reflet sera formé par chacun des deux miroirs, et chacun de ces deux miroirs formera à son tour une image du reflet de l'objet dans l'autre miroir (le reflet du reflet), et ainsi de suite : l'objet se reflètera à l'infini, et son reflet sera de plus en plus petit (cela n'est pas dû à un rapport de grandissement différent de 1, mais à la distance qui augmente au fur et à mesure entre les reflets de l'objet). Cette propriété de la combinaison de deux miroirs plans a su trouver sa place au cinéma, comme nous le verrons par la suite.

3 – Étude optique d'autres types de miroirs

Cette partie plus technique sur le comportement des surfaces réfléchissantes dans le cadre d'une réflexion a essentiellement pour objectif de considérer les cas pratiques pouvant être rencontrés lors de prises de vue au cinéma. Il ne s'agit pas de faire une étude technique approfondie du fonctionnement des miroirs particuliers, mais de mentionner leurs caractéristiques principales afin de les mettre en relation avec des problématiques à la prise de vue ou avec des possibilités dans la création d'images cinématographiques. Par exemple, les miroirs de télescopes présentent des difficultés de surfaçage et de traitement particulièrement complexes, mais ne seront pas étudiés ici car ces cas se rencontrent moins au cinéma.

De même, les miroirs sont utilisés à l'intérieur des appareils de prise de vue¹²⁴, car ils peuvent diriger la lumière, comme certains prismes, étant donné qu'ils sont les instruments optiques les plus qualitatifs qui existent puisqu'ils sont stigmatiques et que la déperdition de lumière qu'ils occasionnent est négligeable. Mais cette utilisation des miroirs, bien qu'elle participe mécaniquement de la prise de vue, n'est pas celle qui nous préoccupe dans cette étude, qui s'intéresse aux miroirs dès lors qu'ils sont présents devant la caméra.

Le miroir sphérique est un cas particulier du dioptré sphérique. Il peut être convexe, dans ce cas la surface réfléchissante se trouve du côté opposé du centre de la sphère et la réflexion se fait vers l'extérieur de la sphère ; ou il peut être concave, et dans ce cas la surface réfléchissante se trouve du même côté que le centre de la sphère, la réflexion se fait vers l'intérieur de la sphère. Le miroir sphérique est astigmatique, il n'est stigmatique qu'en son centre, qui est sa propre image.

Soit C le centre de courbure du miroir (le centre de la sphère dont le miroir est une partie), soit S le sommet du miroir et soit R le rayon de courbure de ce miroir tel que $R = \overline{SC}$. Soit A' l'image de A par le système optique. Les formules de conjugaison des miroirs sphériques sont les suivantes :

$$\frac{1}{SA'} + \frac{1}{SA} = \frac{2}{SC} \quad \text{et} \quad \frac{1}{CA'} + \frac{1}{CA} = \frac{2}{CS}$$

¹²⁴ Cf. 2., Annexe 9, p.201.

Le miroir concave fait converger les rayons, l'image produite par un miroir concave d'un objet réel se trouvant à une distance supérieure du miroir que sa distance focale est plus petite que l'objet et est renversée (son grandissement est négatif et inférieur à 1) ; c'est ce qui se passe lorsqu'on regarde la surface creuse d'une petite cuillère. Le miroir convexe fait diverger les rayons, l'image produite par un miroir convexe d'un objet réel se trouvant à une distance supérieure du miroir que sa distance focale est plus grande que l'objet et n'est pas renversée (son grandissement est positif et supérieur à 1) ; c'est ce qui se passe lorsqu'on regarde la surface bombée d'une petite cuillère.

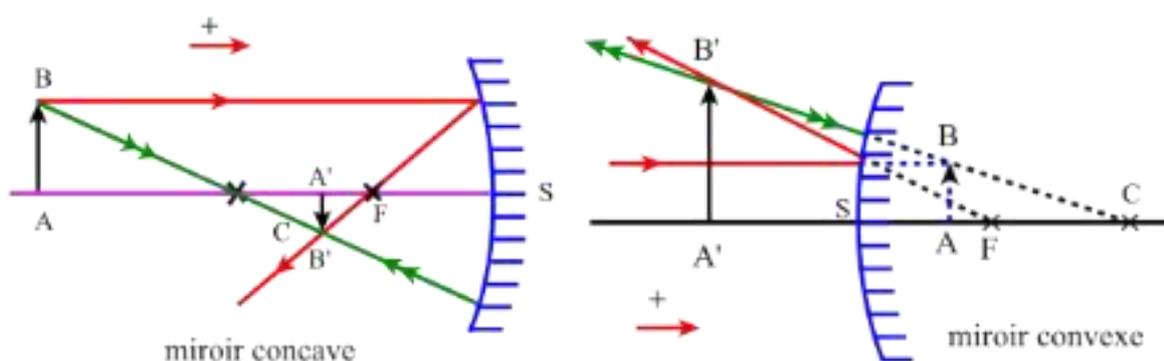


Illustration 15

Schéma d'un miroir concave et d'un miroir convexe

Source : http://uel.unisciel.fr/physique/optigeo/optigeo_ch03/co/apprendre_ch03_12.html

Les applications du miroir sphérique sont nombreuses et se trouvent bien sûr dans les domaines de l'optique, comme dans les télescopes par exemple, mais également dans notre quotidien, et donc au cinéma : les rétroviseurs extérieurs de voitures sont par exemple des miroirs sphériques convexes car ils permettent d'embrasser le champ le plus large possible et les miroirs de maquillage sont, eux, des miroirs concaves. Outre les miroirs sphériques, il existe également des miroirs cylindriques, c'est-à-dire des miroirs dont la distance focale n'est pas la même dans le sens de la largeur et dans le sens de la hauteur : ce sont des miroirs déformants.

D'autres propriétés peuvent caractériser les miroirs, comme les particularités de leur traitement réfléchissant¹²⁵, qui peut être calculé pour ne réfléchir qu'une partie de la lumière : il en est ainsi des miroirs dichroïques, dont la réflexion dépend de la longueur d'onde, mais

¹²⁵ Cf. 3., Annexe 9, p.201.

aussi des miroirs sans tain et des miroirs semi-réfléchissants¹²⁶, que nous allons étudier plus précisément car ils seront utilisés dans le cadre de la partie pratique de ce mémoire.

Le miroir semi-aluminé, ou lame semi-réfléchissante, est un instrument optique à mi-chemin entre une lame de verre et un miroir à surface argentée, puisque c'est un dispositif qui transmet la moitié des rayons lumineux qu'il reçoit, et en réfléchit l'autre moitié. Chaque face de la lame subit un traitement optique différent : la partie « miroir » est constituée d'un revêtement métallique argenté, principalement en argent ou en aluminium, comme ceux utilisés dans la fabrication des miroirs optiques. C'est le contrôle de l'épaisseur de cette couche métallique déposée sous vide sur la surface en verre poli qui va déterminer l'opacité du miroir (50% dans le cas d'un miroir semi-aluminé parfait). L'autre face n'est pas soumise à ce traitement réfléchissant et va donc se comporter comme une lame de verre optique, c'est-à-dire en transmettant les rayons lumineux qu'elle reçoit, qui vont la traverser. Le miroir sans tain repose sur la même idée, mais le rapport entre lumière transmise et lumière réfléchie n'est pas de moitié-moitié ; le taux de réflexion est supérieur au taux de transmission.

Il est possible cependant qu'il y ait une légère dérive colorimétrique entre l'image transmise et l'image réfléchie (la plupart du temps vert / magenta). D'autres défauts plus rares peuvent apparaître, comme des disparités géométriques ou pseudo-optiques si le miroir est tordu ou contraint. Lors de l'utilisation d'un miroir semi-aluminé dans la prise de vue stéréoscopique, les limites de définition du miroir peuvent également entrer en jeu, par exemple lorsque l'on utilise une longue focale et que l'image se réfléchit sur une petite portion du miroir.

Le miroir semi-aluminé peut être utilisé dans la création de trucages optiques à la prise de vue, et notamment dans la création d'une surimpression à la prise de vue. Ainsi, étant donné que le revêtement réfléchissant est calculé pour réfléchir 50% de la lumière qu'il reçoit et d'en transmettre les autres 50%, si le miroir semi-aluminé est convenablement orienté par rapport à l'objectif de la caméra, c'est-à-dire à 45° par rapport à l'axe optique, il est possible d'enregistrer sur une surface sensible une image composée de deux objets ne cohabitant pas dans le même espace, et donc de créer une surimpression en une seule prise de vue. Filmer à

¹²⁶ Cf. 4., Annexe 9, p.201.

l'aide d'un miroir semi-aluminé consiste alors à créer deux espaces distincts pour chaque plan, formant un angle de 90° par rapport à l'axe optique.

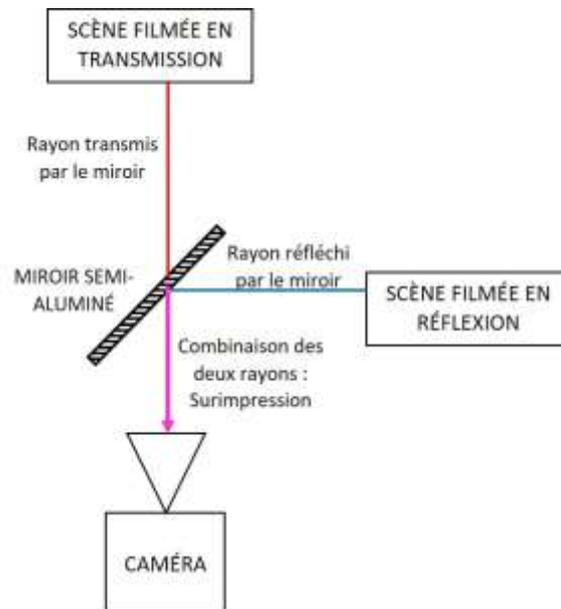


Illustration 16

Schéma de la création d'une surimpression à la prise de vue à l'aide du miroir semi-aluminé

Le trajet des rayons lumineux de la scène en transmission, qui se situe « en face » de la caméra et qui correspond à une prise de vue classique, est une ligne droite qui passe par le miroir et n'est pas déviée ; les rayons lumineux de la scène en réflexion sont réfléchis à 90° par le miroir vers l'objectif de la caméra. La surface sensible de la caméra va enregistrer une seule image dans laquelle les scènes en transmission et en réflexion sont mêlées, sans possibilité de les séparer *a posteriori*, et en une seule prise de vue, à la différence d'une surimpression effectuée par une double impression de la pellicule, ou bien sûr des surimpressions faites en post-production¹²⁷.

Le miroir semi-aluminé est à l'origine de plusieurs autres effets ou trucages à la prise de vue, tels que la projection frontale, le procédé Schufftan, le procédé Rossellini, ou encore le procédé Guinot¹²⁸, mais les effets numériques sont aujourd'hui très majoritairement préférés à ces trucages à la prise de vue, considérés comme désuets.

¹²⁷ Cf. 5., Annexe 9, p.201.

¹²⁸ Le procédé Guinot, utilisé dans la partie pratique du mémoire, est développé Annexe 10, p.202.

B – Mise en pratique des problématiques techniques à la mise en scène

1 – Considérations techniques sur la mise en scène de miroirs

Filmer un miroir est une véritable question de mise en scène, qui doit être motivée par une situation et des enjeux narratifs et formels afin de produire une émotion, au sens large, chez le spectateur. Filmer une personne qui se regarde dans un miroir, ou qui voit quelque chose grâce à une réflexion dans un miroir est courant au cinéma : il est rare qu’aucun miroir n’apparaisse dans un long métrage, car certaines de ses propriétés y sont précieuses, comme celle de déployer un espace dans l’espace de la scène ou celle de mettre l’accent sur l’intensité des émotions d’un personnage.

Pour revenir à des problèmes fondamentaux de mise en scène, prenons une scène qui consiste à filmer une personne qui se regarde dans un miroir, scène hypothétique dans ce cas présent mais qui se retrouve finalement, même sous une forme discrète, dans une majorité de films.

La première possibilité, que nous écartons directement mais sur laquelle nous reviendrons est celle de placer la caméra à la place des yeux du personnage pour proposer une vue subjective de son reflet : ce point de vue est *a priori* impossible car ce ne sont pas nos yeux qui filment, mais une caméra qui se refléterait inmanquablement dans le miroir.

La seconde possibilité, abondamment utilisée, est d’adopter une position de caméra non frontale par rapport au miroir, en jouant sur les propriétés de réflexion d’un miroir pour filmer directement le reflet de l’acteur. Cette solution a plusieurs variantes : filmer seulement le reflet de « 3/4 face », sans amorce du personnage ; ou filmer le reflet pour donner à voir le visage du personnage, tout en incluant une amorce de ce personnage, ce qui permet, au moins virtuellement, de le dédoubler.





Illustration 17

Bonjour tristesse, de Otto Preminger, 1958

Trouver le bon point de vue dans ces configurations avec un miroir consiste donc à trouver le bon angle entre la caméra et le miroir. Cet angle peut se calculer grâce aux lois de la réflexion énoncées par Snell-Descartes (l'angle d'incidence et l'angle de réflexion sont égaux en valeur absolue, dans le cas d'un miroir plan), mais il peut également se trouver très facilement empiriquement. C'est d'ailleurs ce que nous reproduisons quotidiennement lorsque nous voulons apercevoir quelque chose situé hors de notre champ de vision mais accessible grâce à sa réflexion dans un objet réfléchissant : nous bougeons notre corps pour trouver le meilleur angle sous lequel voir cette scène. Ce déplacement de la caméra peut être latéral (cf. **Illustration 17**), mais il peut être également vertical, et dans ce cas la caméra peut être parfaitement face au miroir latéralement, mais son inclinaison est telle qu'elle ne se reflète pas dans le miroir : par exemple, elle peut être au-dessus du miroir et filmer en plongée, ou à l'inverse être assez basse et filmer en contre-plongée ce qui s'y reflète.

Le champ contrechamp au miroir entre un personnage et son reflet est une solution qui fonctionne très bien et qui répète le schéma de mise en scène bien connu du champ contrechamp entre deux personnages, la situation ne changeant finalement qu'assez peu : il s'agit toujours de filmer un personnage et un autre personnage situé face à lui, auquel peut être assimilé son reflet (à la différence près qu'il s'agit d'une image virtuelle). En termes de composition et de position de caméra, cette solution est plus simple que de faire cohabiter dans un même plan un personnage et son reflet, mais elle répond aux mêmes techniques et propriétés pour trouver le bon point de vue et régler le regard des comédiens.

Dans les deux séquences bien connues de *Taxi Driver* où le personnage de Travis, joué par Robert De Niro, s'entraîne face à son miroir, on note une progression dans la mise en scène de ce champ contrechamp au miroir. Dans la première de ces deux séquences, le « vrai »

Travis et son reflet cohabitent dans l'image, son reflet n'est jamais filmé « seul ». Mais dans la séquence suivante (cf. **Illustration 18**), c'est l'inverse qui se produit : on ne voit jamais Travis et son reflet ensemble à l'image. Le premier plan de la séquence commence sur le miroir : on voit d'abord le reflet de Travis avant qu'un panoramique ne permette de le voir « en vrai », face au miroir. Ce premier plan introduit déjà un trouble entre Travis et son reflet, car le spectateur peut penser de prime abord que ce qu'il voit est réellement Travis et non son reflet. Les plans suivants, c'est-à-dire la très grande majorité de la séquence (le fameux "You talkin' to me ?"¹²⁹), ne montrent que le reflet de Travis. Ce long moment sur son reflet fait oublier au spectateur qu'il ne s'agit pas du « vrai » Travis qu'il voit, et il pourrait même croire que De Niro est filmé de face, si le motif sur sa veste ne trahissait la présence du miroir : la confusion progressive entre lui et un double virtuel de lui-même (son reflet) est une manière de mettre en scène la folie qui s'empare peu à peu du personnage principal.



Illustration 18

Taxi Driver, de Martin Scorsese, 1976

La position de l'image produite par un miroir dépend du point de vue à partir duquel elle est observée, c'est-à-dire que le reflet d'un comédien face à un miroir n'est pas situé au même endroit pour le comédien qui s'y regarde et pour la caméra. Le reflet du comédien du point de vue de la caméra est en revanche situé au même endroit que le reflet de la caméra du point de vue du comédien, ce qui permet facilement de contrôler l'interaction d'un

¹²⁹ « C'est à moi que tu parles ? »

personnage avec son reflet. Par exemple, lorsqu'un personnage touche son reflet dans le miroir, pour une raison narrative quelconque, il doit en réalité non pas toucher son reflet que lui-même voit, mais le reflet de la caméra qu'il voit de son point de vue, car il y a conjugaison du comédien et de la caméra par rapport au miroir. C'est par exemple le cas dans *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné, quand le personnage de Jean-Louis Barrault trace une croix sur son reflet ; au tournage, le comédien a tracé une croix sur le reflet de la caméra qu'il voyait dans le miroir. Si le comédien trace la croix sur son reflet depuis son point de vue, le résultat est moins marquant visuellement, même s'il reste compréhensible, ce qui est le cas dans une scène de *The Neon Demon* :



Illustration 19

Les Enfants du paradis, de Marcel Carné, 1945 (à gauche)
The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn, 2016 (à droite)

Le reflet est une image virtuelle, ses caractéristiques doivent donc être prises en compte dès lors qu'un miroir est filmé. La distance du reflet par rapport à la caméra n'est pas égale à la distance entre la caméra et le miroir, car la distance entre le miroir (le système optique) et l'image virtuelle est égale à la distance (en valeur absolue) entre l'objet (ou la personne) reflété(e) et le miroir¹³⁰: si un personnage est situé à un mètre d'un miroir, alors son reflet est situé un mètre « derrière » le miroir, c'est-à-dire à deux mètres du personnage. Cela a une influence sur la mise au point : le personnage en amorce et son reflet ne peuvent généralement pas être nets tous les deux, ce qui conduit à un choix, à une décision à prendre qui va modifier l'image et donc la scène, c'est-à-dire à un choix de mise en scène. Mettre l'accent sur le personnage seul devant un miroir dans lequel son reflet est flou ne signifiera pas la même chose que mettre l'accent sur un personnage flou à l'avant-plan regardant une image de lui nette dans le miroir.

¹³⁰ Cf. **Illustration 11**, p.48.



Illustration 20

Mulholland Drive, de David Lynch, 2001

Dans ce plan de *Mulholland Drive*, la mise au point est faite sur le reflet du personnage joué par Laura Harring, ce qui a pour conséquence de rendre l'image dans le second miroir nette – ou presque – et de rendre floue la comédienne en amorce. Une relation visuelle s'établit entre ces deux reflets nets, celui de l'affiche représentant Rita Hayworth et le reflet de celle qui va devenir « Rita » : ce choix, visuel et *a priori* relevant plutôt de la technique, sert la narration. Il ne s'agit ici que d'une situation plutôt « simple », mais qui peut prendre une vraie importance esthétique et narrative selon la distance au miroir, l'angle de la caméra par rapport au miroir, et surtout selon le nombre de personnages présents dans la scène et se reflétant ou non dans le miroir. Par exemple, une des premières scènes de *Black Swan* installe d'emblée l'importance du miroir dans l'univers dans lequel évoluent les deux personnages principaux, qui semblent liés par une relation de l'ordre du reflet :





Illustration 21

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Un autre phénomène à prendre en compte lors d'une prise de vue à travers un miroir est bien sûr sa chiralité, c'est-à-dire sa propriété à inverser latéralement les images : si on filme la main droite d'un personnage dans un miroir, elle apparaîtra comme une main gauche ; si on filme un texte écrit dans un miroir, il apparaîtra à l'envers, etc.

En fonction de la qualité du miroir, peuvent également apparaître plusieurs défauts. Nous avons déjà évoqué la différence entre un miroir « classique » et un miroir « optique » : l'utilisation d'un miroir classique dans le cadre d'une prise de vue au cinéma peut avoir pour conséquence la création d'une double image, d'une double réflexion du personnage, et ainsi révéler la présence d'un miroir (ce qui peut aboutir à l'échec d'un effet particulier voulu, voire donner l'impression d'un défaut de prise de vue pouvant être assez désagréable). De même, quelques défauts peuvent apparaître dans un miroir, comme une différence de luminosité ou de colorimétrie entre un espace et son reflet, mais cette différence est très souvent négligeable compte tenu de la qualité technologique de la fabrication des miroirs actuellement. Ces défauts se rencontrent plutôt lors de l'utilisation de miroirs particuliers, comme ceux ayant des coefficients de réflexion faibles, comme les miroirs sans tain.

Mais en dépit des contraintes que son utilisation peut causer, il existe également plusieurs avantages à utiliser un miroir dans le cadre d'une prise de vue cinématographique, que Pierre Monier relève dans son ouvrage *Cinétruquages et effets spéciaux*¹³¹.

L'avantage sûrement majeur d'un miroir est son encombrement très faible, ce qui permet de pouvoir filmer depuis des points de vue autrement inaccessibles. Dans notre quotidien, il est très fréquent de ne pas pouvoir physiquement voir quelque chose, mais il suffit qu'un miroir ou l'un de ses ersatz – vitre, objet poli et réfléchissant – se trouve non loin

¹³¹ Cf. **Annexe 11**, p.203.

de là pour que nous puissions voir, indirectement certes, la scène à laquelle nous n'avions alors pas directement accès. C'est le principe du rétroviseur, que nous avons en quelque sorte déjà évoqué avec le tableau de Vélasquez *La Vénus au miroir*¹³², et qui se retrouve intelligemment dans un film comme *Le Trou* de Jacques Becker, où un petit instrument sert aux détenus à voir, par réflexion, l'extérieur de leur cellule :



Illustration 22

Le Trou, de Jacques Becker, 1960

En s'assurant d'utiliser un miroir optique pour éviter d'occasionner une double réflexion malvenue, et en considérant l'inversion induite par le miroir, il est possible de filmer une scène à travers un miroir plutôt que directement pour gagner tout simplement de la place. S'il n'y a pas la place de mettre une caméra dans un endroit (par exemple contre un mur pour avoir un plan assez large), placer un miroir à la place de la caméra et filmer à travers peut être une solution très simple à mettre en œuvre et très économique. De même pour prévenir d'un danger, pour éviter de placer la caméra en hauteur ou très bas, au-dessus d'un gouffre ou au fond de l'eau, il est toujours possible de remplacer spatialement la caméra par un miroir et de filmer à travers en conservant, ou presque dans certains cas particuliers de frontalité, le cadrage souhaité.

Dans *Boulevard du crépuscule*, le fameux plan où l'on voit le cadavre du personnage de William Holden depuis le fond de la piscine a été réalisé ainsi : un miroir fut placé dans le fond de la piscine puis filmé avec une focale plutôt longue, pour éviter de mettre la caméra à l'intérieur de la piscine :

¹³² Cf. **Illustration 7**, p.38.

**Illustration 23**

Boulevard du crépuscule (Sunset Blvd.), de Billy Wilder, 1950

Le miroir peut être aussi utilisé pour conduire la lumière, comme il le fut très souvent depuis l'Antiquité pour éclairer les temples ou les endroits très grands et très sombres. L'idée à l'origine de ces installations était de faire rentrer une source puissante de lumière – la lumière du Soleil principalement – en la dirigeant à l'aide de miroirs, ou plutôt de réflecteurs ; elle peut être reconduite exactement sous cette forme lors de tournages, l'utilisation d'un « simple » (mais grand) miroir pouvant éclairer une scène sans l'aide d'aucun projecteur. Le miroir, en tant que source lumineuse secondaire, n'occasionne aucune autre perte de lumière que celle induite par la distance du miroir à la source et du miroir à la scène à éclairer – c'est-à-dire, dans le cas de la lumière du Soleil, une perte de lumière négligeable.

2 – Le point de vue impossible

Certes, le miroir cause quelques difficultés techniques dans le cadre d'une prise de vue cinématographique, mais d'autres situations peuvent également engendrer de telles complications (filmer de nuit, filmer dans des milieux inhospitaliers, filmer des enfants, etc.), et il ne s'agit pas de vouloir faire de ces difficultés que la présence du miroir dans une scène peut occasionner une raison suffisante à cette étude. Notre interrogation porte plutôt sur la nature du problème que présente le miroir au cinéma, à savoir la création d'un point de vue impossible : celui de la frontalité de la caméra par rapport à un miroir.

Le cinéma repose en partie sur un pacte implicite passé avec le spectateur qui accepte de croire que ce qu'il voit dans un film raconte une histoire, de fiction certes, mais qui possède sa propre réalité, sa propre autonomie, sa propre vie. Bien sûr, le spectateur *sait* qu'un film, qu'il soit documentaire ou de fiction, est une création, une reconstitution de la réalité filmée et qui est mise en scène dans le but de proposer sinon une histoire au moins un spectacle à un public. Mais grâce à ce pacte, ce savoir préliminaire ne nuit pas à la *croyance* de l'univers proposé par le film en tant que tel.

Et ce pacte peut être rompu. Il peut être rompu par plusieurs moyens, notamment en avouant – ou plutôt en rappelant – au spectateur qu'il se trouve devant une œuvre filmique ; un de ces moyens est ainsi de montrer le dispositif cinématographique à l'œuvre, et notamment la caméra. Il s'agit d'un lieu commun de la théorie du cinéma, fortement relativisé aujourd'hui¹³³, de considérer que voir la caméra tue la fiction ou dérange le spectateur, mais il n'en demeure pas moins que si le film met en place un univers autonome et qui lui est propre – la diégèse –, alors il est admis que la caméra n'en fait pas partie.

Or, le miroir pose problème. Si la caméra veut filmer un miroir frontalement, pour reproduire notre habitude comportementale face à un miroir (lorsque nous nous positionnons devant un miroir, c'est spontanément face à lui, pour pouvoir nous y voir correctement), elle filme évidemment son reflet. La propriété essentielle du miroir étant de réfléchir ce qui se trouve devant lui, si la caméra se met devant un miroir, son reflet apparaîtra fatalement dans le miroir. La caméra est vue, indirectement certes, mais cela rompt ce « pacte » passé

¹³³ Cf. AUMONT Jacques, *Les limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Éditions Bayard Culture, 2014.

implicitement entre le spectateur et le film et provoque une rupture (théorique) dans la fiction proposée par le film (rupture qui peut d'ailleurs être intentionnelle).

Pour relativiser tout de suite ce propos, mais aussi pour appuyer le fait que cette « contrainte » de la réflexion de la caméra dans un miroir est effective et peut s'avérer être particulièrement difficile à résoudre, parmi les nombreux films mettant en scène des miroirs vus dans le cadre des recherches pour cette étude, la caméra apparaît plusieurs fois à l'écran par ce biais. Parfois intentionnelle, comme dans *Body Double* de Brian de Palma qui, bien que la présence de la caméra soit justifiée par le prétexte du « film dans le film », provoque néanmoins un étonnement chez le spectateur car il s'agit bien de la caméra qui est en train de filmer ; parfois plusieurs fois dans un même film, comme dans *Zazie dans le métro* de Louis Malle¹³⁴, mais qui suscite plus de l'amusement – une victoire ? – chez le spectateur qu'une réelle rupture dans la narration ; parfois brève ou discrète, comme dans *Eyes Wide Shut* et *The Servant*, cas sur lesquels nous reviendrons ; cette présence du reflet de la caméra est toujours un risque lors d'une prise de vue avec des miroirs.



Illustration 24

Body Double, de Brian De Palma, 1984

Il s'agit d'une évidence, mais qui peut être une hypothèse forte si l'on considère que la caméra ne *peut* pas prendre tous les points de vue possibles. Cela conduirait à une sorte de complexe du cinéma à ne pas *pouvoir* filmer ce qui l'intéresse vraiment depuis toujours : filmer à *la place* du regard humain car en ce sens, le miroir le dénoncerait.

Bien sûr, cela a donné lieu à de nombreuses trouvailles ingénieuses, à des trucages divers et variés pour réussir à obtenir ce « point de vue impossible », et simuler cette position de la caméra face à un miroir. Il est d'ailleurs intéressant et assez amusant de constater que les films reposant sur le principe de la vue subjective, tels que le *Docteur Jekyll et M. Hyde* de

¹³⁴ MALLE Louis, *Zazie dans le métro*, Les Nouvelles Éditions de Films, 1960.

Rouben Mamoulian ou *La Dame du lac* de Robert Montgomery, ne peuvent résister à l'envie de regarder directement un miroir, en mettant précisément en œuvre les trucages que nous allons à présent étudier.



Illustration 25

Docteur Jekyll et M. Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), de Rouben Mamoulian, 1931 (à gauche)
La Dame du lac (The Lady in the Lake), de Robert Montgomery, 1947 (à droite)

3 – La caméra invisible : filmer l'impossible

Pour remédier à ce « complexe » hypothétique du cinéma de ne pouvoir simuler parfaitement le point de vue d'un personnage sans être dévoilé par le premier miroir venu, plusieurs techniques et trucages ont permis au cinéma d'obtenir ce « point de vue impossible » qu'est la frontalité face au miroir.

Les problématiques techniques et pratiques posées par la captation d'images avec des miroirs ne sont pas liées à l'évolution des techniques, mais à des caractéristiques constitutives et propres à cette situation. C'est-à-dire que le problème n'est pas lié à la technologie de la caméra, qui permet d'enregistrer une image en mouvement de la réalité, ni à celle du miroir, dont le principe est de réfléchir la lumière qui lui arrive ; il n'est pas *possible* de trouver une solution technologique pour remédier à ce problème (à moins de concevoir une caméra invisible, peut-être...). Il est vrai que le passage au numérique a permis de trouver d'autres types de solutions, de techniques et de trucages pour parvenir à ce résultat de filmer un miroir frontalement sans filmer le reflet de la caméra, mais ces solutions n'en sont pas pour autant meilleures que celles qui étaient utilisées dès les débuts du cinéma pour arriver à ces fins.

Une de ces solutions, peut-être la plus évidente vu l'énoncé de la problématique, est de simuler la présence d'un miroir, en filmant le personnage duquel nous sommes censés partager le point de vue à travers une « fenêtre » comprise narrativement comme un miroir. Il s'agit d'une solution qui a le mérite de reproduire, au moins intellectuellement, cette position de caméra impossible dont nous avons parlé. La caméra est donc devant cette fenêtre, à hauteur des yeux du personnage, et le comédien se trouve de l'autre côté de cette fenêtre, dans un espace créé spécialement pour cet effet et qui représente l'espace virtuel du reflet, l'espace « de l'autre côté du miroir » :



Illustration 26
***Enter the Void*, de Gaspar Noé, 2010**

Tout doit être mis en œuvre pour faire croire que cet espace filmé à travers la « fenêtre » est bel et bien le reflet de l'espace dans lequel se trouve la caméra. La décoration doit ainsi être la même (en tenant compte de l'inversion provoquée par la réflexion), les gestes du comédien doivent être synchronisés avec les mouvements de la caméra, etc. Il existe ainsi plusieurs variantes de cette configuration : purement subjective (on ne voit aucune partie du corps présumé par l'emplacement de la caméra, cf. **Illustration 26**) ; avec amorce de parties du corps (par exemple, les mains sont tendues devant la caméra et de l'autre côté du « miroir », le comédien tend les mains vers la caméra¹³⁵) ; et avec amorce d'une doublure, dont on ne voit pas le visage mais qui reproduit exactement les mêmes gestes que le comédien placé derrière la fenêtre :



Illustration 27

La Haine, de Mathieu Kassovitz, 1995 (à gauche)

Peggy Sue s'est mariée (Peggy Sue Got Married), de Francis Ford Coppola, 1986 (à droite)

Dans ces exemples, la caméra n'apparaît pas dans le miroir, puisqu'il n'y a tout simplement pas de miroir ; c'est la configuration spatiale, la situation narrative, le cadrage et la décoration qui en simulent la présence :

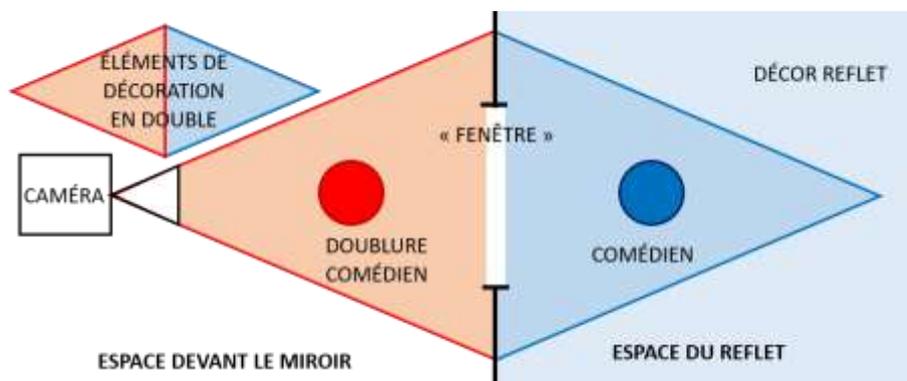


Illustration 28

Plan au sol de la configuration des plans présentés Illustration 27

¹³⁵ Cf. **Illustration 129**, p.162.

Un gag de *Sherlock Junior* de Buster Keaton, repris par *Ya-t-il un pilote dans l'avion ?*¹³⁶, joue sur ces codes assimilés par le spectateur en reprenant cette configuration d'une personne qui se regarde devant ce qui est compris comme étant un miroir ; le gag naît de la révélation qu'il ne s'agissait pas d'un miroir, mais d'une porte :



Illustration 29

Sherlock Junior (Sherlock, Jr.), de Buster Keaton, 1924

C'est donc également le jeu des comédiens qui permet l'efficacité d'une telle solution, car les exemples de *La Haine* et de *Peggy Sue s'est mariée* présupposent la présence de deux comédiens, qui jouent chacun le miroir de l'autre. Cette situation est évoquée avec humour par les Marx Brothers dans une séquence de *La Soupe au canard*, analysée notamment par Jean-Paul Simon¹³⁷ :



¹³⁶ ABRAHAMS Jim, ZUCKER David, ZUCKER Jerry, *Airplane! (Ya-t-il un pilote dans l'avion ?)*, Paramount Pictures, 1980.

¹³⁷ SIMON Jean-Paul, *Le Filmique et le Comique : Essai sur le film comique*, Éditions Albatros, 1978.



Illustration 30

La Soupe au canard (Duck Soup), de Leo McCarey, 1933

Pour réaliser ce type de trucage, il est impossible que les deux comédiens soient parfaitement synchronisés, ce d'ailleurs sur quoi joue brillamment la séquence des Marx Brothers, et il est toujours possible de trouver quelques petits défauts dans l'utilisation de cette technique à la prise de vue. Mais le résultat est plus que satisfaisant, car il fonctionne très souvent au moins au premier visionnage où le spectateur est moins sujet à l'analyse précise et est plus attentif aux premiers affects que le film peut provoquer chez lui. De plus, cet effet remplit sa fonction spectaculaire, car un tel plan frappe toujours le spectateur qui ne peut s'empêcher de, si ce n'est comprendre, au moins ressentir qu'un élément inhabituel, impossible, est présent dans le plan qu'il lui est donné à voir.

Une autre solution peut être de dissimuler la caméra dans le décor. L'idée est donc de filmer le reflet de la caméra, mais de faire en sorte qu'elle ne soit pas identifiable comme telle par le spectateur. On en trouve un exemple dans une courte scène de *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick, où le personnage de Nicole Kidman ouvre un placard sur lequel se trouve un miroir. Le miroir s'ouvre « vers » la caméra, un tel plan est donc impossible à réaliser sans voir son reflet, car le miroir se retrouve nécessairement frontal à elle à un moment donné, même furtivement : en effet, la caméra apparaît mais elle est assimilée à un élément de décoration :



Illustration 31

Eyes Wide Shut, de Stanley Kubrick, 1999

Avec l'arrivée du numérique, les effets visuels en images de synthèse ont apporté d'autres possibilités, puisqu'il est désormais possible d'effacer numériquement en post-production le reflet de la caméra. Abondamment utilisée dans des films tels que *Birdman* ou *Black Swan*, cette technique a pour principale qualité de résoudre complètement le problème de départ, à savoir : comment faire pour filmer un miroir sans que le reflet de la caméra n'y apparaisse ? La réponse des images de synthèse consiste donc à filmer le miroir sans tenir compte du reflet de la caméra, et de faire disparaître ce reflet indésirable en post-production. En réalité, il existe tout de même quelques règles à respecter au tournage pour faciliter le travail de la post-production, comme la position du reflet de la caméra dans le miroir par rapport à celle du reflet des comédiens (pour ne pas qu'ils se « touchent » trop fréquemment).



Illustration 32

Birdman, de Alejandro González Iñárritu, 2014

Dans *Birdman*, ce type de cadrage où deux personnages se parlent face à un miroir avec la caméra placée entre les deux se retrouve à plusieurs reprises. Le fait que la caméra filme à la fois les deux personnages et leur reflet sans filmer son propre reflet dans le miroir relève de ce point de vue impossible dont nous avons parlé, car le plan nous donne à la fois deux informations contradictoires : que la caméra se tient à cet endroit et que pourtant, elle n'est pas là ou alors elle est invisible. Ce trucage numérique consiste à effacer la caméra puis

à remplacer les fonds en opérant si besoin une rotoscopie image par image des reflets des comédiens, et est également très utilisé, peut-être plus discrètement, dans *Black Swan* :



Illustration 33

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Il semblerait donc que les images de synthèse aient résolu ce problème « matriciel », mais devant ce genre d'images le spectateur ressent toujours qu'un tel plan est impossible à réaliser *tel quel*, le spectateur sait qu'« il y a un truc », qu'un trucage a été réalisé pour réussir ce plan. C'est pourquoi un plan de ce type aura toujours une dimension spectaculaire dans le sens où il propose quelque chose au spectateur de cinéma que celui-ci n'est pas habitué à voir et qui a donc potentiellement des chances de l'interpeller davantage.

Il existe pourtant une solution « parfaite » qui ne fait appel à aucun trucage et qui ne nécessite aucune précaution particulière au moment du tournage, pour la simple et bonne raison qu'il n'y a pas de tournage : il s'agit du cinéma d'animation. Bien sûr, et comme finalement la peinture avant lui, le cinéma d'animation a cet avantage sur le cinéma en prise de vue réelle qu'il n'est pas soumis à la réalité d'un profilmique et qu'il n'est pas obligé de respecter la faisabilité de la mise en place d'un point de vue particulier. Et c'est précisément ce qui fait la force et l'un des principaux intérêts du cinéma d'animation : réaliser des images cinématographiques qu'il n'est pas possible d'obtenir en prise de vue réelle. Ainsi, le cinéma d'animation peut combler le désir du cinéma de prise de vue réelle, comme dans *Blanche-Neige et les sept nains* de Walt Disney :



Illustration 34

Blanche-Neige et les sept nains (Snow White and the Seven Dwarfs), de David Hand, 1937

Ces mises en scène que nous avons évoquées révèlent quelque chose de la recherche à l'œuvre pour créer des images que le spectateur n'a pas l'habitude de voir. Les différentes solutions proposées pour remédier à cette mise en images *a priori* impossible témoignent de la volonté qu'ont les fabricants de films de donner à voir quelque chose digne de la soif de spectaculaire du spectateur, et également de l'ingéniosité mise en œuvre pour trouver des solutions – imparfaites puisque c'est le spectateur qui remet en doute l'« honnêteté » de la création de l'image, de quelque qualité qu'elle fut – dans le but de surprendre le spectateur, alors même que la situation en jeu, se regarder dans un miroir, est la plus banale qui soit.

Cet aveu que les images données au spectateur sont réalisées par des moyens techniques, par une équipe, est finalement l'aveu que la caméra n'est pas le spectateur. Le spectateur est en quelque sorte le reflet impossible de la caméra, puisqu'il est « le grand absent » au moment de la prise de vue. Le spectateur ne peut se voir directement dans un film, même si un miroir lui est présenté frontalement, car le miroir a la particularité de renvoyer l'image de ce qui se trouve devant lui instantanément – sa fonctionnalité se joue toujours « au présent » – alors que le cinéma, au contraire, a la particularité de ne montrer au spectateur qu'une image qui *a été* enregistrée et dont la temporalité est celle du passé.

« Ainsi, le film est comme le miroir. Mais en un point essentiel il diffère du miroir primordial : bien que, comme en celui-ci, tout puisse venir se projeter, il est une chose, une seule, qui ne s'y reflète jamais : le corps propre du spectateur. Sur un certain emplacement, le miroir devient brusquement glace sans tain. [...] Le spectateur est absent de l'écran. [...] L'écran, en ce sens, n'est pas un miroir. »¹³⁸

¹³⁸ METZ Christian, *op. cit.*, pp.65-68.

C – Études de cas : Analyse du motif du miroir au sein de films mettant en scène le monde du spectacle

1 – *The Neon Demon* : Le miroir en tant que symbole de la superficialité du monde du divertissement

The Neon Demon, film sorti en 2016 réalisé par Nicolas Winding Refn, raconte l'histoire de Jesse, jouée par Elle Fanning, une jeune femme qui souhaite devenir mannequin et se rend à Los Angeles pour réaliser son rêve. Rien qu'avec ce court synopsis tout ce qu'il y a de plus innocent, *The Neon Demon* renvoie à tous ces films où une jeune femme inconnue souhaitant devenir célèbre se rend à Hollywood pour y devenir une star, *Une étoile est née*¹³⁹ en tête : le monde de la mode dans *The Neon Demon* peut s'étendre au monde du spectacle et du divertissement, et donc au monde du cinéma, c'est pourquoi il est analysé ici.

Il s'agit d'un film sur la beauté, et plus précisément sur la recherche d'une beauté parfaite, de l'idéal féminin, question qui parcourt l'histoire de l'art. Ce débat sur la supériorité de l'apparence physique et l'importance de la beauté extérieure par rapport à la « beauté intérieure » est explicitement énoncé au sein du film où, dans le débat diégétique, la beauté physique l'emporte. Le film est donc une critique du monde de la mode et, par extension, du monde du spectacle comme un monde sans pitié où l'apparence est reine. À plusieurs reprises, le film présente les mannequins comme des clones dépourvus de toute personnalité, aspirant à ressembler le plus possible à « l'idéal féminin » :



Illustration 35

The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn, 2016

¹³⁹ CUKOR George, *A Star Is Born (Une étoile est née)*, Warner Bros. Pictures, 1954.

Jesse, nouvelle dans le milieu, va attirer la jalousie de plusieurs autres mannequins qui ont recours à la chirurgie esthétique et vivent dans la peur de voir leur beauté dépassée par celle d'une autre, plus jeune. Jesse, très belle et naturellement belle, et n'étant pas encore obsédée par sa beauté, est une menace pour ces mannequins ayant plus de métier, qui ont peur de se faire remplacer par cette femme plus belle et plus jeune qu'elles. Cela fait écho aux contes de fées, où le cycle « la jeunesse remplace la vieillesse » est souvent perturbé par le personnage représentant la mère (la marâtre dans *Cendrillon*, la méchante fée dans *La Belle au bois dormant* et surtout la méchante Reine dans *Blancheneige*). Dans une scène du film, cette confrontation a lieu entre Jesse et Gigi, mannequin ayant plus d'expérience voyant en Jesse une rivale.

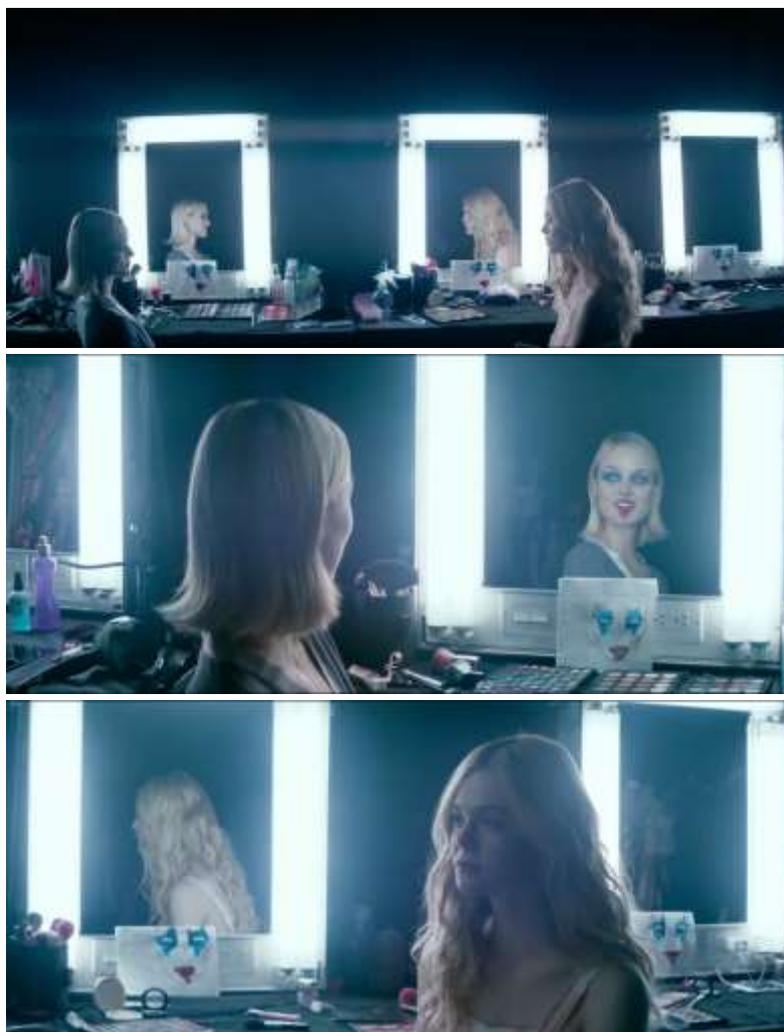


Illustration 36

The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn, 2016

Placées l'une en face de l'autre devant des miroirs, les deux personnages peuvent être mis en relation, comme si Gigi était un reflet possible de Jesse, qu'elle représentait ce que

Jesse pourrait devenir si elle réussissait à percer dans le milieu. La conversation tourne autour des dernières opérations de chirurgie plastique effectuées par Gigi, alors que Jesse se dit être satisfaite de son apparence naturelle, à la surprise de son aînée. Tandis que Gigi passe son temps à se regarder dans le miroir, Jesse ne se regarde jamais dans le sien durant la séquence : elle n'est pas encore captive de son apparence.

C'est dans la séquence qui suit, celle du premier défilé important de Jesse, qu'elle va le devenir, le réalisateur ayant surnommé cette séquence « the Narcissus scene », puisqu'elle raconte le changement qui s'opère en elle : d'une beauté naturelle et saine qu'elle incarnait avec humilité, Jesse va s'éprendre de son apparence et devenir, au même titre que les autres mannequins, piégée par le reflet qui lui renvoie une beauté illusoire. Ce changement est représenté par une séquence expérimentale en deux temps, le premier la montrant baignée dans une lumière bleue face à un double d'elle-même ignorant ses reflets, et le deuxième la montrant dans une lumière rouge face à ce même double qui embrasse à présent ses reflets. « The Narcissus scene » porte donc bien son nom puisqu'elle rejoue l'amour qu'avait Narcisse pour son reflet, décrit dans le mythe comme illusoire, voué à l'échec et entraînant la mort.

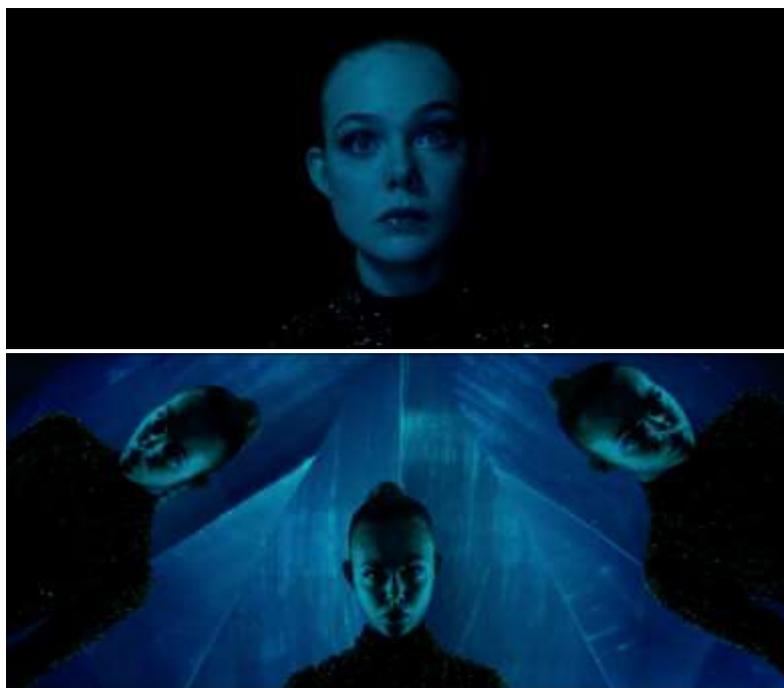




Illustration 37

The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn, 2016

Dès lors, le personnage de Jesse a changé, elle se regarde en permanence dans les miroirs et se complaît dans la contemplation d'elle-même. Alors que durant la première moitié du film, on a découvert tous les autres personnages de mannequins par le biais de miroirs, qui les désignaient précisément comme des reflets, c'est-à-dire comme des images « vides », dépersonnalisées et illusoires, Jesse va désormais être caractérisée de la même manière à l'image :



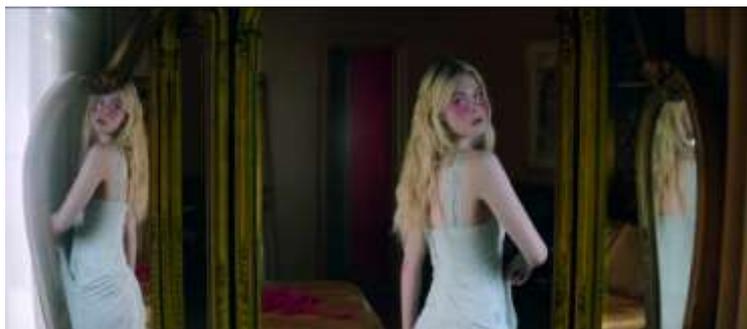


Illustration 38

The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn, 2016

Le film accorde donc une place importante au motif du miroir, notamment car celui-ci évoque spontanément le thème de la vanité, que nous avons déjà vu. *The Neon Demon* traite évidemment de cela, de ce danger d'accorder trop de valeur aux apparences, alors qu'elles ne sont de toute manière qu'illusoires et éphémères. Ce lien entre jeunesse, beauté et mort parcourt tout le film et ce dès le premier plan :



Illustration 39

The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn, 2016

En condamnant le comportement narcissique du personnage principal et en proposant une vision très aseptisée et cruelle du monde de la mode, le film peut s'inscrire, malgré ses différences stylistiques non négligeables, dans la lignée de certains films classiques hollywoodiens qui proposaient une critique du système capitaliste et sans pitié du monde du spectacle, tels que *La Comtesse aux pieds nus*¹⁴⁰ ou *Ève*, réalisés par Joseph L. Mankiewicz.

Ainsi, dans la dernière séquence de *Ève*, le personnage éponyme, joué par Anne Baxter, rentre de la cérémonie où elle vient de remporter le prix de la meilleure actrice de théâtre de l'année à son hôtel, où une jeune admiratrice l'attend. Ève ne l'aperçoit pas tout de suite mais se rend compte de sa présence en la voyant dans le miroir et un jeu de reflets va s'établir entre les deux personnages. Quand la jeune femme se réveille, elle se tient devant Ève, puis prend

¹⁴⁰ MANKIEWICZ Joseph L., *The Barefoot Contessa (La Comtesse aux pieds nus)*, United Artists, 1954.

sa place dans l'espace et la remplace en servant un verre à l'actrice à sa place. Mais c'est surtout le cadrage qui renforce cette idée que la jeune femme est une forme de reflet d'Ève, et qu'elle pourrait bien un jour prendre littéralement sa place en devenant ce qu'Ève a été pour Margo Channing, le personnage de Bette Davis.



Illustration 40

Ève (All About Eve), de Joseph L. Mankiewicz, 1950

C'est ce qu'explicitent les derniers plans du film où cette jeune femme, Phoebe, enfile le manteau d'Ève, prend son prix et salue devant le miroir comme si c'est elle qui l'avait remporté. Les multiples réflexions du personnage de Phoebe provoquées par les miroirs ainsi positionnés donnent l'impression que des milliers de ces jeunes femmes arrivistes telles que Phoebe et Ève existent et sont prêtes à tout pour devenir célèbres, ce qui va dans le sens de la critique du film envers la cruauté du monde du spectacle, le théâtre étant ici une métaphore d'Hollywood. Cette dernière séquence est d'autant plus importante que le film aurait pu se terminer avec la remise de la récompense à Ève et le début de sa gloire, mais au contraire cette séquence finale indique qu'elle va subir le même sort que Margo Channing, et va être oubliée pour une femme plus jeune et plus belle qu'elle : on revient à l'idée de la vanité.



Illustration 41

Ève (All About Eve), de Joseph L. Mankiewicz, 1950

2 – *Black Swan* : Le miroir en tant que symbole de la dualité

Black Swan, film sorti en 2010 réalisé par Darren Aronofsky, raconte l'histoire de Nina, jouée par Natalie Portman, une jeune danseuse de ballet qui rêve d'obtenir le premier rôle du « Lac des cygnes ». Ce premier rôle est celui de la « Reine des cygnes » qui est en fait un double rôle : celui du cygne blanc et celui du cygne noir, cette dualité étant au cœur du film. Plus qu'un motif d'analyse, le miroir est dans *Black Swan* un élément central de la mise en scène. Presque toutes les séquences du film comportent au moins un miroir, et nous avons pu recenser près de quarante moments où le miroir joue un rôle dans le film.

Premièrement, le monde de la danse, tout comme le monde de la mode dans *The Neon Demon*, peut représenter ici plus généralement le monde du spectacle et du divertissement et deuxièmement, le monde de la danse, tout comme le monde de la mode dans *The Neon Demon*, légitime l'omniprésence de miroirs car elle se rapporte à la réalité diégétique : les miroirs sont présents dans les loges et dans les salles de répétition. Mais *Black Swan* va réellement « narrativiser » le rôle du miroir en le rendant présent dans toutes les situations quotidiennes du personnage principal. Dans la salle de répétition, par exemple, les danseuses sont entourées de tous les côtés par des miroirs, ce qui visuellement provoque un effet assez fort de multiplications des personnages et de perte de repères dans l'espace :



Illustration 42

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Le personnage de Nina, présentée comme une très bonne danseuse techniquement, très sérieuse et appliquée, est parfaite pour incarner le cygne blanc, qui nécessite une certaine retenue, de la fragilité et un peu de naïveté, mais elle n'est pas assez spontanée, instinctive et d'une certaine manière « sauvage » pour incarner le caractère plus sombre du cygne noir,

d'après le maître de ballet incarné par Vincent Cassel. Cela va conduire le personnage de Nina à douter et à se remettre en question.

Le miroir, et c'est peut-être son utilisation principale au cinéma, est avant tout le motif de l'étude de soi, de l'introspection : souvent, dans les films, le personnage se regarde dans un miroir quand il cherche à résoudre un conflit intérieur, quand il se sent seul, triste ou perdu et qu'il a besoin de « faire le point ». Il s'agit d'un *topos* de mise en scène¹⁴¹, d'une facilité dans certains films mais qui peut donner lieu à de très beaux moments de cinéma lorsque ce dispositif scénique d'un personnage se regardant dans un miroir est assumé et participe réellement de la construction narrative du personnage.



Illustration 43

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Mais le miroir, dans le film, va surtout être l'objet qui va figurer cette dualité entre les deux personnages que Nina doit réussir à jouer : le cygne blanc et le cygne noir éponyme. Dès l'introduction de l'argument du « Lac des cygnes » par le personnage de Vincent Cassel, une association visuelle est instaurée entre le double créé par le reflet et le couple cygne blanc / cygne noir :



Illustration 44

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

¹⁴¹ « Scène classique d'auto-analyse : un personnage s'arrête devant un miroir et se regarde. C'est la promesse d'une inévitable crise d'identité propre à toute dramaturgie psychologique. De nombreux cinéastes ont tenté de détourner ce cliché, tout en recourant au potentiel introspectif de la rencontre entre un personnage et son double. » PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, Éditions Yellow Now, Collection Côte cinéma/Motifs, 2017, p.72.

Les deux cygnes sont associés aux deux facettes, aux deux versants d'une même personnalité, comme s'ils étaient le reflet l'un de l'autre, d'où la pertinence de la prépondérance du motif du miroir dans ce film. Cela va en effet être le sujet du film : la cohabitation de ces deux facettes, le cygne blanc, associé au Bien (Jekyll) et le cygne noir associé au Mal (Hyde) chez le personnage de Nina. Le cygne noir va être majoritairement représenté de deux manières : soit par le reflet de Nina qui, naturellement, incarne le cygne blanc (elle est d'ailleurs toujours vêtue de blanc), soit par le personnage de Lily, interprétée par Mila Kunis qui va justement incarner naturellement les valeurs associées au cygne noir (elle est plus impulsive, plus « libre » d'une certaine manière que Nina).

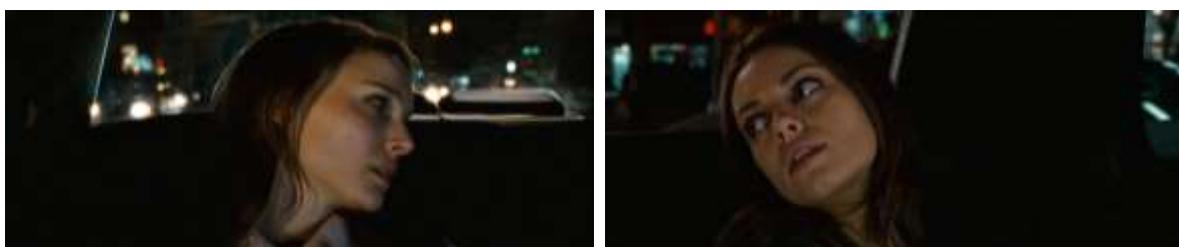


Illustration 45

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Une relation de l'ordre du reflet va donc se créer et se développer entre les deux jeunes femmes, comme si elles étaient des personnifications de ces deux cygnes, chacune ayant une personnalité très établie. Dès le début du film, alors qu'elles ne se connaissent pas encore, elles sont déjà associées par un lien semblable à celui d'un double, ou d'un reflet¹⁴². Et ce lien va être explicité lors de leur rencontre officielle, autour d'un miroir. Alors que Nina se regarde dans le miroir, Lily vient se placer entre Nina et le miroir, c'est-à-dire « à la place » du reflet de Nina. Nina, habillée toute de blanc, regarde en direction du miroir mais y voit Lily, habillée toute de noir. Lily apparaît comme le reflet maléfique et « sombre » (le cygne noir) de Nina (le cygne blanc).



¹⁴² Cf. Illustration 21, pp.60-61.



Illustration 46

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

De même, cette idée que Lily représente le cygne noir et le reflet plus « sombre » de Nina est soulignée à plusieurs reprises dans le film, en jouant sur les couleurs caractéristiques des personnages, le blanc et le noir. Dans une séquence où Nina reste seule près d'un miroir à se lamenter, elle est rejointe par Lily, qui semble apparaître chaque fois que Nina est seule en présence d'un miroir, ce qui remet en question l'existence *réelle* du personnage de Lily : ne serait-elle pas plutôt une illusion que Nina se crée pour réussir à devenir le cygne noir ?





Illustration 47

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Nous l'avons dit, le cygne noir se manifeste d'une autre manière, plus strictement en rapport avec notre propos, à savoir par le reflet dans un miroir de Nina. Ce reflet suit une progression tout au long du film dans l'incarnation de la double personnalité de Nina. D'abord, il reflète tour à tour la « vraie » Nina, bonne, fragile et émotive, puis « l'autre » Nina, méchante, sadique et impulsive. Par exemple, une scène montre Nina qui se coupe les ongles face à un miroir, mais son reflet prend une expression méchante et devient une sorte de « double maléfique » : elle se coupe le doigt avant de redevenir elle-même. Sa transformation en Hyde, en cygne noir, passe par le miroir ; il s'agit d'un reflet de sa vraie personnalité qui devient de plus en plus autonome.

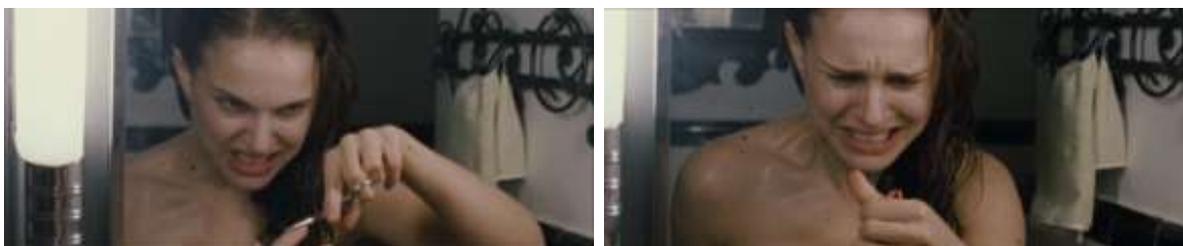


Illustration 48

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Dans une scène ultérieure, Nina est avec une costumière pour des essayages, entre deux miroirs, ce qui crée la multiplication de son reflet à l'infini. Mais, alors qu'elle se regarde dans le miroir en face d'elle, elle se rend compte qu'un de ses reflets s'est désolidarisé : il se

retourne pour la regarder. Cette partie d'elle-même, associée au cygne noir, existe de plus en plus par elle-même et la menace physiquement (elle lui inflige des blessures) et surtout psychologiquement.

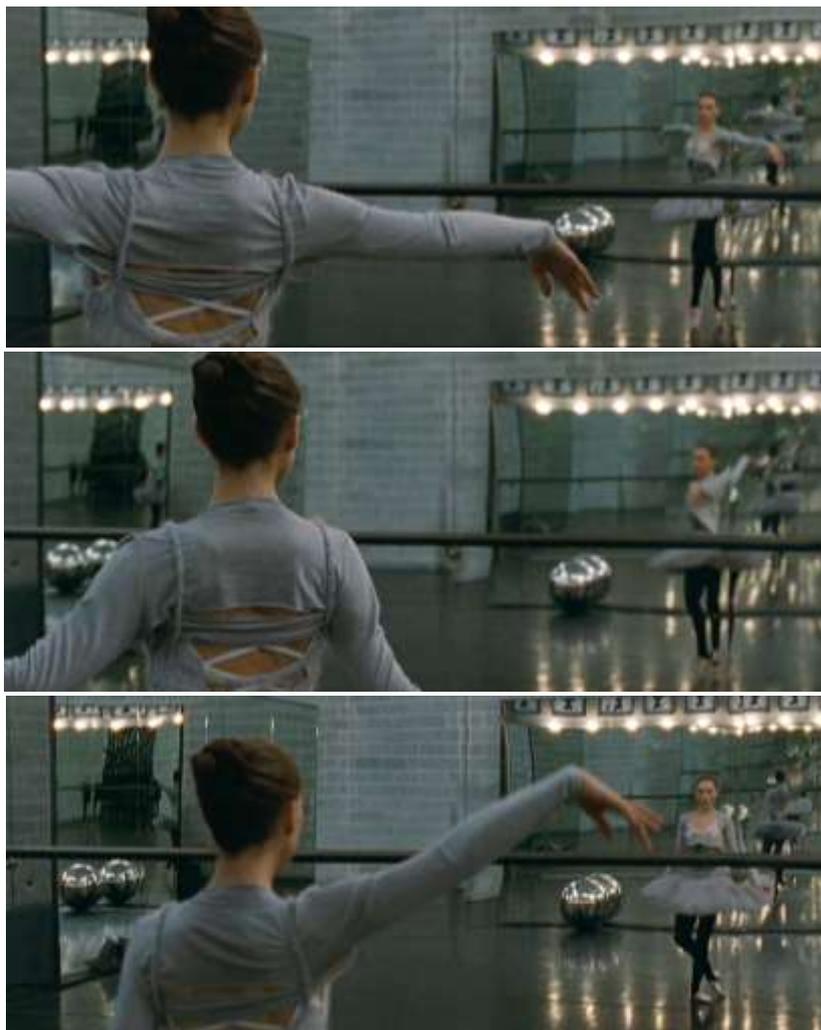


Illustration 49

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

De même, alors qu'elle répète seule, et qu'elle danse face à des miroirs, un léger décalage dans la danse apparaît entre elle et son reflet ; elle s'arrête, observe son reflet et lève un bras pour le « tester » : son reflet ne le lève pas et s'est une fois de plus désolidarisé d'elle. Ce dédoublement de la personnalité qui devient effectif chez le personnage de Nina peut être rapproché du trouble dissociatif de l'identité en psychologie, qui implique « la présence de deux ou plusieurs identités ou "états de personnalité" distincts qui prennent tour à tour le contrôle du comportement du sujet »¹⁴³.

¹⁴³ Association Américaine de Psychiatrie, *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, American Psychiatric Publishing, Inc., 2000, pp. 526–529.

**Illustration 50**

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

“The only person standing in your way is you”¹⁴⁴ lui dit le personnage de Vincent Cassel. C’est la peur de ne pas être à la hauteur, la pression qui pèse sur ses épaules, la volonté de réussir à interpréter les deux cygnes qui la fait s’auto-détruire, et en cela le film peut être vu comme une critique de la cruauté et de la mentalité du monde du spectacle, qui peut pousser une jeune artiste à sombrer dans la folie. Ce trouble identitaire, dont une fois de plus la référence matricielle est *L’Étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, est fortement associé au motif du miroir au cinéma, car le miroir divise et opère visuellement cette séparation de soi en deux entités.

¹⁴⁴ « Ta seule ennemie, c’est toi-même »

En particulier, cette dualité qu'accomplit le miroir caractérise souvent au cinéma ces personnages « doubles », et notamment les tueurs en série, comme dans par exemple *Shining*, *M le maudit*, ou encore *L'Étrangleur de Boston*¹⁴⁵ :



Illustration 51

M le maudit (M), de Fritz Lang, 1931

Shining (The Shining), de Stanley Kubrick, 1980

Dans le même ordre d'idée, « le miroir cassé, fendu, brisé, illustre toujours le trouble identitaire »¹⁴⁶, ce qui est éminemment présent dans la longue séquence finale de *Black Swan*. La confrontation entre ces deux facettes d'elle-même, entre le cygne blanc et le cygne noir, survient à l'entracte de la première représentation du spectacle, au moment où Nina doit se changer et donc se transformer en cygne noir. D'abord sous les traits de Lily, puis sous sa propre apparence, son « double maléfique » la provoque, ce qui conduit à une bagarre physique entre « les deux Nina ».



Illustration 52

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Cette bagarre est une métaphore du combat intérieur que vit Nina, et elle utilise de manière ostentatoire le motif du miroir, qui est à la fois le moyen de passer de l'une à l'autre des facettes de sa personnalité, mais également le moyen de combattre et de tuer l'une de ces parties : il devient une arme. En tuant son reflet, c'est elle-même que Nina tue, et le film se clôt sur la mort de l'héroïne.

¹⁴⁵ FLEISCHER Richard, *The Boston Strangler (L'Étrangleur de Boston)*, Twentieth Century Fox, 1968.

¹⁴⁶ ARTE, « Blow Up : Le miroir au cinéma », [En ligne], <http://cinema.arte.tv/fr/le-miroir-au-cinema>.



Illustration 53

Black Swan, de Darren Aronofsky, 2010

Tout comme *Black Swan*, *Birdman*, film de 2014 réalisé par Alejandro González Iñárritu, raconte la crise identitaire d'un artiste, un comédien de théâtre, les jours qui précèdent la première représentation de son spectacle. Beaucoup plus explicitement méta-réflexif que *Black Swan* par exemple, *Birdman* est un film qui parle de théâtre – symbolisé par Broadway – et de sa relation au cinéma – symbolisé par Hollywood. Riggan Thomson, joué par Michael Keaton, est une ancienne star hollywoodienne connue pour avoir interprété un super-héros, ce « Birdman » éponyme, qui cherche à renouer avec ce qui lui a donné envie de faire ce métier : être au service de l'art et donner vie à un grand texte. Il se questionne sur sa légitimité à monter une pièce à Broadway et cette crise identitaire s'articule autour de miroirs, en particulier ceux de sa loge devant lesquels il passe une bonne partie du film.



Illustration 54

Birdman, de Alejandro González Iñárritu, 2014

Lorsque le personnage de Michael Keaton est seul et se regarde dans le miroir, c'est-à-dire lorsqu'il est confronté à lui-même, à cette autre forme de lui qu'est son reflet, c'est là que son « double maléfique » à lui – Birdman, son alter-ego cinématographique doté de superpouvoirs – apparaît. Birdman représente, assez grossièrement, la mauvaise conscience

de Riggan qui lui conseille d'accepter le succès et l'argent facile que lui permettrait un mauvais film à Hollywood au détriment de l'art et de ses valeurs. C'est ce choix de s'affirmer en tant qu'artiste – et craindre l'échec – plutôt que comme un *yes-man* arriviste qui est matérialisé par la confrontation entre ces deux facettes de sa personnalité, et donc par l'omniprésence du miroir, qui est un des lieux privilégiés de la formation du double.

Plus concrètement, à plusieurs reprises dans le film Riggan entend la voix de Birdman qui essaie de le convaincre qu'il est toujours ce comédien de film de super-héros : “– There is no we! I'm not fucking you! I'm Riggan fucking Thomson! – No, you're Birdman!”¹⁴⁷ Et lorsqu'il est en présence de Birdman – ou au moins de sa voix – Riggan possède des pouvoirs de lévitation et de télékinésie.



Illustration 55

Birdman, de Alejandro González Iñárritu, 2014

Mais lorsqu'il se fait surprendre par un autre personnage, on n'entend plus la voix off de Birdman et on voit Riggan tenant et jetant les objets qu'il déplaçait sans les toucher l'instant d'avant, lorsqu'il était seul. Cette confrontation entre deux facettes de lui est bien intérieure et cette histoire se joue dans sa tête (Riggan désigne Birdman comme étant une « formation mentale », cf. **Illustration 55**). Le miroir est en quelque sorte le médiateur qui permet de les « faire sortir » et de les visualiser. Si le miroir est l'un des motifs visuels prépondérants de l'introspection au cinéma, c'est parce qu'il est associé à des pouvoirs surnaturels, et que sa surface peut faire apparaître ces projections mentales.

¹⁴⁷ « – Je m'appelle Riggan Thomson ! – Non, tu t'appelles Birdman ! »

3 – *The Artist* : Le miroir en tant que métaphore de l'écran de cinéma

The Artist, film muet de 2011 réalisé par Michel Hazanavicius, raconte l'histoire de George Valentin, joué par Jean Dujardin, un acteur hollywoodien qui va être confronté à l'arrivée du cinéma parlant à la fin des années 1920. En se situant dans le monde du cinéma le film est clairement méta-réflexif et propose une mise en abyme riche du monde du cinéma.

The Artist s'ouvre sur un film dans le film : cette révélation que l'on est au cinéma intervient assez rapidement, et l'on découvre le personnage de George Valentin derrière l'écran de cinéma sur lequel est projeté son dernier film. Le personnage est placé derrière l'écran, l'image de lui qu'il regarde est donc inversée latéralement : dès la première scène du film, une relation s'établit entre l'image filmique du personnage et son reflet dans un miroir. Le fait que l'écran soit grand et propose au personnage une image démesurée de lui qu'il apprécie le décrit comme un personnage vaniteux et égocentrique ou narcissique.



Illustration 56

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011

En effet, George Valentin est montré comme un personnage vivant entouré de son image sous différentes formes, comme le personnage de Norma Desmond dans *Boulevard du crépuscule*, que *The Artist* cite à plusieurs reprises. Ainsi, après s'être admiré sur écran géant, on découvre que George Valentin a chez lui un portrait grandeur nature de lui-même et qu'il passe beaucoup de temps dans sa loge, en face d'un miroir. Cette abondance d' « images-secondes » du personnage (film, peinture, photographies dans les journaux, reflets, etc.) donne lieu à une multiplication de cadres dans l'image et est surtout en lien avec ce que vit le personnage, qui se perd dans son image, et le cinéma avec lui à l'heure de l'arrivée du cinéma

parlant : « les ombres portées aussi, et les reflets, et les photos, et les tableaux de George racontent un homme qui se perd dans les représentations de lui-même. »¹⁴⁸



Illustration 57

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011 (au-dessus)

Boulevard du crépuscule (Sunset Blvd.), de Billy Wilder, 1950 (en-dessous)

Alors qu'elle n'est pas encore connue, Peppy Miller, jouée par Bérénice Bejo, vient remercier George dans sa loge en lui écrivant un message sur le miroir, signe que George Valentin s'y regarde beaucoup. George la surprend et la conseille pour devenir une actrice en l'invitant à se regarder dans le miroir avec lui : le miroir est associé au monde des acteurs, au monde des faux-semblants, et donc au monde du cinéma.



Illustration 58

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011

¹⁴⁸ HAZANAVICIUS Michel in ALLARD Ariane, *The Artist – Le Livre*, Éditions de la Martinière, p.20.

On retrouve par exemple cette association dans *Les Ensorcelés* de Vincente Minnelli, où l'on découvre le personnage de Lana Turner par le biais d'un miroir : on la découvre d'abord de dos grâce à un panoramique puis son visage, voilé qui plus est, n'est « donné » au spectateur que grâce à son reflet. Ce procédé de découverte de la star est très répandu depuis le cinéma classique et il rend ici compte de plusieurs points. D'abord, le miroir est un moyen de production d'une image indirecte qui permet d'exacerber le sentiment d'attente de la star, comme si elle n'était pas encore *vraiment* apparue et donc de dédoubler son apparition à l'écran et ainsi accroître le désir du spectateur. D'autre part, le miroir est ici un moyen de caractériser le personnage de Lana Turner. Comme celui de Barry Sullivan, découvert derrière une caméra dans la séquence précédente, était caractérisé comme un réalisateur, le miroir est ici « l'attribut symbolique » de la star, de l'actrice de cinéma, rôle-emblème qui est celui de Lana Turner dans le film : celui de symboliser *la* star hollywoodienne.

Une première lecture peut faire du miroir l'attribut de l'actrice car celle-ci passe du temps en loge, à être coiffée et maquillée, mais une autre lecture permet de caractériser l'actrice de cinéma par sa relation à son image, à son apparence, ce que le miroir permet de matérialiser, puisqu'il ne peut bien rendre compte que de cela. Cela fait écho à la vanité que l'on a longuement évoquée, mais cela rend aussi compte de la relation du spectateur à la star : seule l'image de la star est accessible pour le spectateur, et le fait de retarder son apparition en la montrant d'abord de manière indirecte simule une progression dans la relation entre le spectateur et la star.



Illustration 59

Les Ensorcelés (The Bad and the Beautiful), de Vincente Minnelli, 1952

C'est ainsi que lorsque Peppy Miller devient une star, elle est désormais caractérisée par cet attribut du miroir que nous évoquions pour *Les Ensorcelés* et souligné par ce plan emblématique où l'on croit que Peppy se maquille en se regardant dans le miroir, alors qu'elle

est en réalité entre les mains de plusieurs coiffeuses et maquilleuses qui entourent et examinent son reflet.



Illustration 60

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011

Alors que Peppy Miller connaît le succès grâce au cinéma parlant, George Valentin, représentant dans le film du cinéma muet, tombe peu à peu dans l'oubli et la dépression. À force d'avoir été autant plongé dans l'auto-contemplation et, comme le dit lui-même le réalisateur, « [s'être perdu] dans les représentations de lui-même », une confusion s'opère entre le personnage et son image. Dans un très beau plan, alors que le cadre angulé fait cohabiter George Valentin et sa réflexion dans le comptoir sur lequel il est accoudé, un mouvement de caméra circulaire change le sens de lecture de l'image en plaçant le reflet « au-dessus » et « à la place » du « vrai » George Valentin. Ce plan, que Michel Hazanavicius décrit comme une phrase visuelle signifiant qu' « il bascule dans l'alcoolisme, et noie l'image de lui-même »¹⁴⁹ démontre aussi et surtout l'interchangeabilité du personnage « réel » et de son reflet, de la personne et de son image.

¹⁴⁹ HAZANAVICIUS Michel, *op. cit.*



Illustration 61

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011

Une séquence du film est une séquence de cauchemar, et elle commence alors que George Valentin se trouve face à son miroir, dans sa loge. Il pose son verre sur le meuble devant lequel il est installé et, à la surprise du personnage et du spectateur, on entend le bruit que le verre produit quand il est posé. Le fait que le personnage soit surpris d'entendre ce verre posé n'est pas logique puisque diégétiquement il entend le monde qui évolue autour de lui et qui n'est pas donné à entendre au seul spectateur du film. Mais dans cette séquence, le personnage est représenté comme ce qu'il est extradiégétiquement, c'est-à-dire qu'il est représenté lui-même, à l'intérieur de la diégèse, comme un personnage de film muet. En effet, il réalise dans cette scène qu'il est muet alors que le monde autour de lui est parlant et sonore, voire bruyant. Cette révélation lui fait interpellé son reflet qui, bien sûr, n'émet lui non plus aucun son, car si un reflet reproduit visuellement ce qui se trouve devant le miroir, il n'a aucune action sur la production d'un son : le miroir donne une image *muette* de la réalité, tout comme le cinéma muet.

Ce cauchemar est lié à sa réaction au changement qui touche le cinéma à ce moment, car il paraît être bloqué et prisonnier d'un film muet et ne peut avoir accès à la parole et donc accéder au cinéma parlant : pour cela, il va lui falloir réussir à se détacher de l'importance qu'il accorde à son image. La mise en scène souligne ce trouble et surtout son sentiment de

captivité, car au fur et à mesure de la séquence, le personnage n'est plus filmé qu'à travers le miroir, le cadrage est de plus en plus serré et angulé et l'image tremble car il s'agit d'un reflet dans un miroir qui bouge.



Illustration 62

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011

Son reflet dans un miroir peut donc être comparé à sa représentation filmique, aux personnages qu'il incarne dans les films, car il est une image en deux dimensions projetée sur une surface plane qui permet de la matérialiser (comme l'écran de cinéma) et muette. Le reflet dans un miroir se présente comme une représentation métaphorique de l'image cinématographique, et en ce sens le miroir en serait une de l'écran de cinéma.





Illustration 63

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011

À la fin d'une bobine, il se lève et vient se placer devant le projecteur : son ombre apparaît sur l'écran, et remplace en quelque sorte l'image de lui qu'il voyait juste avant, l'ombre et le reflet ayant en quelque sorte le même statut d'image « secondaire » le renvoyant à son image cinématographique. Il s'adresse à elle et elle décide de le quitter : son ombre se désolidarise effectivement de lui, grâce à un trucage, et s'en va, le laissant sans image de lui sur l'écran. Son image pour laquelle il vivait et était connu n'a désormais plus de valeur et n'existe plus – métaphoriquement – donc lui non plus.



Illustration 64

The Artist, de Michel Hazanavicius, 2011

III – Le miroir au cinéma : la mise en abyme du désir spectatorial

Héritier de toute la symbolique que lui a conférée l'histoire de l'art, le miroir dans son utilisation au cinéma permet d'apporter à la scène dans laquelle il se trouve une lecture plus riche. Parce qu'il permet visuellement de matérialiser des idées telles que celle d'un face à face avec soi-même, celle de l'apparition d'un double fantastique ou encore celle de la division de l'âme, il est compréhensible que les fabricants de films se l'approprient en tant que motif, malgré les difficultés techniques que la présence du miroir peut occasionner.

Mais, comme nous l'avons esquissé par rapport aux trucages auxquels peut conduire sa présence dans une scène au cinéma, le miroir est également un moyen de produire des images qui mettent en avant leur caractère spectaculaire. Que ce soit par la démonstration d'un savoir-faire technique, ou par l'utilisation des propriétés des miroirs pour créer des effets visuels saisissants, les films utilisent souvent le miroir comme un élément capable d'« approfondir l'espace pour que s'y insinue le regard du spectateur, ce regard avide d'événements stupéfiants, cet œil exorbité et cannibale affamé de rêves »¹⁵⁰.

En mettant ainsi l'accent sur la dimension spectaculaire des images qu'ils présentent, les films légitiment leur propre effort de donner à voir à un spectateur quelque chose qui puisse assouvir pleinement son désir d'assister à un spectacle visuel. En participant de la création d'images ayant un intérêt visuel manifeste, le miroir exalte la nature spectaculaire du cinéma et souligne son rôle dans la satisfaction d'un désir spectatorial, dans le plaisir sensible qu'il peut apporter à un spectateur.

¹⁵⁰ PAÏNI Dominique, *op. cit.*, pp.39-40.

A – Le miroir : un emblème de la célébration d'un spectacle visuel

1 – Les possibilités visuelles du miroir dans la composition d'images cinématographiques

La représentation dans les arts picturaux d'un cadre dans le cadre, la possibilité de jouer avec des surcadrages au sein d'une œuvre picturale peut avoir plusieurs rôles ou objectifs : il peut s'agir d'un travail d'enchâssement de plusieurs espaces, d'une proposition de mise en abyme, mais également et avant cela un moyen de dédoubler l'image, le spectacle visuel proposé au spectateur. « [Si les meilleurs cinéastes ont souvent eu recours au miroir,] cela n'est pas sans rapport avec le désir de faire de leur film un spectacle, un divertissement – un détour – puisque le reflet en est toujours un. »¹⁵¹ Nous l'avons par exemple évoqué avec *Les Ménines*¹⁵², la multiplication de ces cadres secondaires au sein d'une œuvre picturale (tableaux dans le tableau, miroirs, fenêtres, etc.) entraîne une richesse visuelle dont l'un des buts est de proposer au spectateur une image multiple :



Illustration 65

La cheminée de Madame Lucienne, Paris 20^e, Robert Doisneau, 1953

Dans cette photographie de Robert Doisneau, le cadre de la photographie de mariage au premier plan est mis en relation avec le cadre du miroir dans lequel apparaît le couple. Ces deux « cadres dans le cadre » créent une association temporelle (la photographie évoque le passé, et le miroir le présent) pour symboliser le passage du temps ; mais ils créent aussi une

¹⁵¹ PAÏNI Dominique, *op.cit.*, p.25.

¹⁵² Cf. **Illustration 8**, p.43.

association spatiale et visuelle, en dédoublant l'image du couple, ce qui dynamise le regard du spectateur, qui va et vient entre ces deux représentations juxtaposées d'un même couple.

Au cinéma, le miroir joue évidemment aussi ce rôle, et il permet au sein d'un plan de proposer des jeux dans la composition du cadre, et un intérêt renforcé pour le cadrage et l'aspect purement visuel, pictural de l'image filmique. Ce rôle dans la composition du cadre passe d'abord par le surcadrage dont nous avons parlé, qui introduit directement un enchâssement d'images et donc une multiplication des champs d'intérêt au sein de l'image, mais le rôle du miroir dans la composition du cadre au cinéma passe aussi par le placement relatif des éléments présents « directement dans le champ » et de leur reflet. Pour cela, on peut jouer sur la position des miroirs, mais aussi sur leur orientation ou leur inclinaison, souvent afin de proposer une image qui précisément permet de mettre en relation visuelle deux pôles d'intérêt (au moins) au sein de l'image et ainsi favoriser la mobilité du regard du spectateur.

C'est par exemple le cas dans plusieurs plans de *Black Swan*, dont un où, dans la lecture de l'image de la gauche vers la droite, on voit : le personnage de Nina, le reflet de sa mère, le reflet de Nina, puis sa mère, ce qui crée une lecture de l'image dynamique et assez surprenante visuellement, en plus de jouer sur l'interchangeabilité du reflet des deux personnages, en désignant la mère de Nina comme une possible image de la jeune femme :



Illustration 66

Black Swan, Darren Aronofsky, 2010

Il existe des miroirs de toutes sortes. Ils peuvent varier en taille (il peut s'agir d'une psyché, d'un grand miroir de cheminée, d'un miroir de salle de bain ou d'un miroir de poche), ils peuvent être de forme différente (le plus souvent rectangulaire, mais aussi rond ou ovale) et ils peuvent également varier dans leurs caractéristiques optiques (il peut s'agir de miroirs plans mais aussi de miroirs sphériques ou de miroirs déformants). Cela permet un grand

nombre de possibilités visuelles d'utilisation du miroir au sein du cadrage au cinéma, notamment afin de permettre la création d'images surprenantes et « spectaculaires », au sens donné par le dictionnaire Larousse : « Qui frappe la vue, provoque l'étonnement par quelque aspect exceptionnel »¹⁵³.



Illustration 67

Edward aux mains d'argent (Edwards Scissorhands), de Tim Burton, 1990

Dans *Edward aux mains d'argent*, le miroir (ici le rétroviseur d'une voiture) permet de faire apparaître un élément fantastique au sein de l'histoire mise en place par le film, mais il permet également de mettre l'accent sur l'aspect graphique de la composition de l'image, qui apparaît comme une sorte de « collage ». Ce plan du film de Tim Burton ne joue pas directement avec les particularités optiques du miroir convexe qu'est ce rétroviseur, mais cela peut aussi être une possibilité dans la composition de l'image. Le miroir convexe, assez répandu depuis le Moyen-Âge, se retrouve dans plusieurs tableaux célèbres, *Les Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck en tête, le peintre s'étant représenté se reflétant dans un petit miroir convexe situé dans le fond du décor :



Illustration 68

Les Époux Arnolfini, Jan Van Eyck, 1434

¹⁵³ LAROUSSE, « Spectaculaire », [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectaculaire/74094>.

Dans ces tableaux, l'introduction dans l'image d'un miroir convexe ayant pour propriété de produire une image plus petite que l'objet reflété permet d'éveiller la curiosité du spectateur et est surtout un exercice pour le peintre qui doit représenter une image telle qu'elle est créée par un instrument optique, avec les déformations propres aux miroirs sphériques. On retrouve par exemple ce miroir convexe dans *Le Prêteur et sa femme*¹⁵⁴, de Quentin Metsys, où un petit miroir convexe au premier plan permet de voir la fenêtre présente hors du cadre, mais aussi dans un autoportrait de Parmigiano :



Illustration 69

Autoportrait dans un miroir convexe, Parmigiano, 1524

Ce tableau ne tente pas d'éliminer les caractéristiques optiques du miroir convexe utilisé, qui pourraient apparaître comme des défauts pour un autoportrait puisque le miroir convexe déforme à l'inverse d'un miroir plan. Au contraire, ces caractéristiques sont mises en avant, la main au premier plan apparaît disproportionnée par rapport au visage du peintre, ce qui provoque un étonnement chez le spectateur : le miroir convexe permet de stimuler l'intérêt visuel de l'œuvre. Au cinéma, l'utilisation de miroirs sphériques permet également la création au sein du cadre d'un élément visuel qui attire l'œil et fascinant par bien des aspects :



Illustration 70

The Servant, de Joseph Losey, 1963

¹⁵⁴ METSYS Quentin, *Le Prêteur et sa femme*, Huile sur panneau, 71 x 68 cm, 1514, Musée du Louvre, Paris.

The Servant de Joseph Losey est assez célèbre pour la présence de tels miroirs, aussi appelés « sorcières » : le rendu visuel provoqué par ces miroirs, qui renvoient une image déformée du décor, est assez surprenant et provoque un sentiment étrange, presque de malaise chez le spectateur, en accord avec cette histoire de fausse gémellité qui s'établit entre les deux personnages principaux dans le film de Losey.

À ce propos, et pour compléter la mise en pratique de l'étude du comportement optique des miroirs dans le cadre d'une prise de vue pour le cinéma, les miroirs non plans posent évidemment d'autres types de problèmes que ceux que nous avons précédemment étudiés¹⁵⁵. Étant donné que les miroirs convexes produisent une image plus petite que l'objet reflété, ils permettent d'embrasser un plus grand champ qu'un miroir plan de la même taille, et il est donc plus difficile de les cadrer, puisque la caméra a moins de solutions pour se mettre hors-champ. Cela nécessite une assez forte angulation (cf. **Illustration 70**), en témoigne un plan du film où le reflet de la caméra est bel et bien présent à l'image :



Illustration 71

The Servant, de Joseph Losey, 1963

Dans la composition, nous avons dit que le miroir est un élément qui permet de dynamiser le regard, car il dédouble la scène et permet donc de présenter plusieurs pôles d'attraction pour le regard. C'est ainsi que le miroir est par exemple mis en scène par Alfred Hitchcock à la fin de *Psychose*, de telle sorte qu'il participe de la tension dramatique de la séquence. Il s'agit de la scène où le personnage de Vera Miles cherche Mrs Bates et se rend dans sa chambre. Alors qu'elle se trouve devant la coiffeuse de Mrs Bates, elle regarde dans le miroir devant elle et voit donc son reflet de face, mais aussi une autre personne de dos (il s'agit en fait du reflet d'elle-même de dos par un autre miroir) ; surprise, elle se retourne brusquement, ce qui donne lieu à une coupe franche au montage où on la retrouve reflétée

¹⁵⁵ Cf. II – B – 1 – Considérations techniques sur la mise en scène de miroirs, p.56.

dans cet autre miroir. Ce passage n'a pas de rôle narratif direct, mais il participe plutôt de la tension construite par la séquence, cette coupe franche, le fameux *jump scare* (« saut de peur »), consistant, par l'alliance du son et du montage, à créer un effet de surprise chez le spectateur, à le faire « sursauter », ce qui sera abondamment repris par les films d'épouvante par la suite : cet effet cherche à provoquer des effets directs sur les émotions du spectateur.



Illustration 72

Psychose (Psycho), de Alfred Hitchcock, 1960

Comme il permet de faire cohabiter au sein d'un même cadre deux espaces distincts (qu'il faudrait *a priori* filmer séparément, en deux plans, pour les mettre en relation par le montage), le miroir est en ce sens une alternative au montage. Par exemple, il peut très bien permettre de représenter à la fois une scène et le hors-champ de cette scène qui rentre dans le champ visuellement, par le biais du miroir :

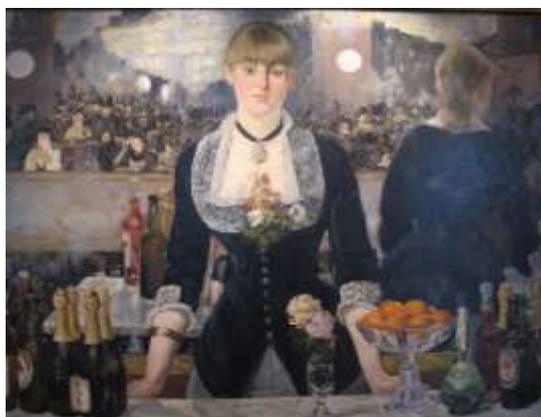


Illustration 73

Un bar aux Folies Bergère, Edouard Manet, 1881-1882

Très commenté notamment pour cette relation entre l'espace représenté dans le miroir derrière le bar et la jeune femme, qui crée un trouble dans la perception de l'espace chez le spectateur (le reflet de la jeune femme étant décalé et très proche d'un autre homme, celui-ci devrait être également visible devant elle), ce tableau de Manet rend bien compte de cette capacité qu'a le miroir de provoquer des associations visuelles fortes. C'est parce que le miroir est un élément qui permet *simultanément* de visualiser un personnage dans le champ qui regarde quelque chose hors-champ *et* ce qu'il regarde, grâce à son reflet, que nous présentons son utilisation comme une alternative au montage, car il permet de réaliser ce qui est l'un des rôles du champ contrechamp ou du raccord regard (alterner un plan d'un personnage qui regarde avec un autre plan de ce qu'il regarde) en un seul et même plan au lieu de deux. On retrouve par exemple cela dans *Birdman*, à plusieurs reprises : un personnage s'adresse à un autre (que l'on ne voit donc pas directement) mais dont on voit le reflet et donc sa réaction simultanée.



Illustration 74

Birdman, de Alejandro González Iñárritu, 2014

Des variantes existent de ce dispositif de mise en scène, qui dans tous les cas permettent à la fois d'avoir à l'image un personnage qui regarde quelque chose qui n'est présent dans le champ que grâce à un reflet. Chez un cinéaste comme Spielberg, obsédé par ces personnages-spectateurs qui sont le témoin d'un spectacle et qui, en quelque sorte, « montrent l'exemple » au spectateur du film, il est également un moyen de renforcer l'émotion d'une scène, comme au début de *Il faut sauver le soldat Ryan*, où la mère de plusieurs jeunes soldats morts au combat voit arriver la voiture porteuse de la fatidique nouvelle. Dans ce plan, le reflet de ce qui est vu n'a pas lieu dans un miroir mais dans une vitre, ce qui provoque une association entre les deux images qui n'est plus de l'ordre de la juxtaposition, du *split-screen*, mais plus de l'ordre de la surimpression, avec toute la force émotionnelle et visuelle qu'elle comporte.



Illustration 75

Il faut sauver le soldat Ryan (Saving Private Ryan), de Steven Spielberg, 1998

Cette configuration peut être reprise avec les verres de lunettes, qui sont des vitres – parfois teintées – et donc possédant les propriétés de la réflexion spéculaire. Les lunettes, au même titre que le miroir, sont un outil, un instrument optique qui permettent de décupler le regard humain, de le compléter, elles sont une « prothèse de l'œil », terme que nous empruntons à Robert-Régor Mougeot¹⁵⁶. Les lunettes, comme les exemples précédents, peuvent permettre de faire cohabiter dans un même plan un personnage-spectateur qui regarde quelque chose hors-champ et cet objet du regard grâce à son reflet dans les lunettes, avec une différence cependant notable : le reflet et le personnage-spectateur ne sont plus juxtaposés dans l'image, mais le reflet de l'objet regardé prend « la place » des yeux du personnage qui sont alors définis non par ce qu'ils sont (l'organe perceptif de la vision) mais par ce à quoi ils permettent d'accéder, c'est-à-dire une image.



Illustration 76

Casino, de Martin Scorsese, 1995

Ce célèbre plan de *Casino* met l'accent sur l'importance de cette voiture qui arrive dans le désert pour le personnage de Robert De Niro, car elle représente potentiellement sa mort à venir. Cette technique de composition permet donc une fois de plus de renforcer ou de manifester de manière plus évidente l'émotion du personnage, mais elle peut permettre

¹⁵⁶ MOUGEOT Robert-Régor, *op. cit.*, p.279.

également de matérialiser visuellement un trait scénaristique. C'est le cas dans *Matrix* par exemple où Neo, le personnage joué par Keanu Reeves, doit choisir entre la pilule bleue et la pilule rouge que lui propose le personnage de Morpheus. Ce choix est matérialisé visuellement par la division spatiale de deux images de Neo, chacune étant le reflet dans l'un des verres de lunettes portées par Morpheus : l'une où il est associé à la pilule rouge, l'autre à la pilule bleue, comme si son choix allait donner lieu à deux mondes indépendants.



Illustration 77

Matrix (The Matrix), réalisé par les Wachowski, 1999

La multiplication des reflets, comme ici dans *Matrix*, est bien l'un des atouts majeurs des miroirs dans cette idée de décupler le caractère spectaculaire d'une image, car si un reflet présente déjà cette caractéristique de proposer une image en tant que telle, et donc en quelque sorte d'assumer ce statut d'image en tant que spectacle visuel, alors une multiplication de reflets renforce encore plus le caractère impressionnant de ce qui est donné à voir au spectateur.



Illustration 78

L'Année dernière à Marienbad, de Alain Resnais, 1961

Le triptyque est souvent utilisé au cinéma pour mettre l'accent sur la psychologie du personnage, ou sur sa solitude, comme ici dans *L'Année dernière à Marienbad*, le personnage de Delphine Seyrig semblant à la fois seule dans cette grande chambre que souligne le plan large et à la fois enfermée face à trois images d'elle-même que le surcadrage de la porte vient renforcer. Mais dans d'autres films, cette multiplication de reflets a un but plus clairement

spectaculaire : le plan iconique de *Comment épouser un millionnaire* présente au spectateur cinq images de Marilyn Monroe et la scène finale de *Opération dragon* fait de l'affrontement entre le personnage de Bruce Lee et l'antagoniste principal un véritable spectacle dans le film pour le spectateur.



Illustration 79

Comment épouser un millionnaire (How To Marry A Millionaire), de Jean Negulesco, 1953
Opération dragon (Enter the Dragon), de Robert Clouse, 1973

Cette présentation des différents rôles que peut jouer le miroir lorsqu'il se trouve au sein d'une composition picturale tend à montrer que sa présence, par le surcadrage, par la création d'une autre image dans l'image, et donc d'un centre d'intérêt visuel dédoublé, met en avant le caractère spectaculaire de l'image dans laquelle il se trouve. « Le miroir a alors une fonction instrumentale qui est de mettre le monde en spectacle »¹⁵⁷, l'image présente un intérêt strictement visuel évident, et elle en devient donc une source de plaisir sensible. C'est-à-dire que le miroir, dans ce type de configurations, vise à proposer au spectateur ce pour quoi il est supposé – ou du moins, étymologiquement – présent : quelque chose de divertissant, de plaisant – au sens large – à regarder, un spectacle. Edgar Morin dit ainsi du cinéma qu'il « ne sert à projeter des images que pour le plaisir de voir des images »¹⁵⁸, et le miroir au cinéma est l'un des moyens de raviver ce « plaisir de voir des images ».

¹⁵⁷ NEYRAT Yvonne, *op. cit.*, p.219.

¹⁵⁸ MORIN Edgar, *op. cit.*, p.19.

2 – Le miroir : la célébration du plaisir de regarder

Les effets de composition dans le cadre que permet l'utilisation des miroirs que nous venons de voir, c'est-à-dire mettre en avant leur particularité optique générée par la réflexion dans un miroir, insister sur la présence de cadres autonomes dans le cadre, créer plusieurs zones d'attention pour le regard, ou prolonger cette idée par la multiplication des réflexions dans une même image, permettent de revendiquer la puissance visuelle de l'image. En se servant du miroir comme moyen de redonner de l'importance à l'aspect graphique, ou plus généralement visuel d'un plan ou d'une scène, les films tentent d'accroître l'intérêt du spectateur pour ce qu'il est en train de regarder. Le cinéma est un spectacle (audio-)visuel, et ces scènes avec des miroirs permettent la création d'un autre spectacle visuel à l'intérieur-même de ce grand spectacle, d'où cette notion du miroir comme emblème spectaculaire que nous essayons de développer.

L'un des principes les plus utilisés au cinéma pour susciter cet étonnement visuel chez le spectateur par le biais de miroirs est avant tout la création d'une multitude de reflets, voire de reflets à l'infini : « Le recours au miroir autorise aussi la mise en scène d'un espace illimité. Plutôt que de contrarier la réalité, il la prolonge en illusionnant à l'infini sur sa profondeur. Il repousse alors les limites visuelles et mentales de la vision perspectiviste. »¹⁵⁹



Illustration 80

Citizen Kane, de Orson Welles, 1941

Il en est ainsi de cette célèbre scène de *Citizen Kane* où Kane passe entre deux miroirs, ce qui produit une réflexion en chaîne de son image. Paradoxalement, cette image démultipliée de lui-même met l'accent sur sa solitude, sur le fait qu'il est seul parmi des gens qui lui sont indifférents. Cette création de reflets à l'infini, qui est théoriquement très simple,

¹⁵⁹ PAÏNI Dominique, *op. cit.*, p.17.

puisqu'il suffit de placer deux miroirs face à face, peut être à la prise de vue assez complexe à obtenir, puisque cela nécessite de trouver le bon point de vue pour parvenir à filmer le plus de reflets possible, sans bien sûr filmer celui de la caméra. On l'a dit, désormais le numérique peut être une solution pour y parvenir :



Illustration 81

Inception, de Christopher Nolan, 2010

Qu'il s'agisse de deux miroirs ou de beaucoup plus, le principe est le même : trouver l'angle juste pour éviter une réflexion malencontreuse de la caméra donnée par l'un des miroirs, le fait qu'ils soient souvent dirigés vers un même point – le comédien – augmentant les risques de réflexion de la caméra qui doit, elle, paradoxalement, filmer au maximum le reflet démultiplié dans le plus grand nombre de miroirs. Pour ces situations – que nous pourrions qualifier de kaléidoscopiques, car elles reprennent le principe du kaléidoscope qui consiste à réfléchir à l'infini la lumière extérieure à l'aide d'un tube de miroirs – des calculs permettent de trouver ce fameux « point aveugle », point de vue de la caméra où elle pourrait tout à son aise « voir sans être vue », mais il peut aussi se trouver empiriquement, la seule « règle » étant qu'aucun miroir ne doit être frontal à la caméra.

Deux miroirs suffisent pour créer des reflets à l'infini, mais plus de deux miroirs disposés les uns en face des autres ont en plus de produire ces réflexions en chaîne l'intérêt visuel de proposer des images selon des points de vue différents : il s'agit par exemple du plan

final du film *Ève*¹⁶⁰ ou des scènes très connues du *Cirque* de Charles Chaplin et de *La Dame de Shanghai* de Orson Welles, se déroulant toutes deux dans le palais des glaces d'une fête foraine, et proposant donc un décor uniquement composé de miroirs. Outre la performance technique consistant à trouver un point de vue permettant de voir la scène sans que n'apparaisse à l'écran aucune des multiples réflexions potentielles de la caméra, ces scènes présentent véritablement un intérêt visuel fort qui interpelle le spectateur.

Dans *Le Cirque*, les deux scènes se déroulant dans le palais des glaces ont évidemment un ressort comique. Dans chacune de ces deux scènes, Charlot se réfugie dans le palais des glaces pour essayer de semer ses poursuivants (dont un *policeman*), leur réunion dans ce lieu va donc donner lieu à des gags reposant sur le fait qu'ils ne parviennent pas à savoir « quel Charlot » ou « quel *policeman* » est le vrai. Avant qu'ils ne se rencontrent, ce gag est déjà introduit avec le chapeau de Charlot qui tombe ; celui-ci tente de le ramasser alors qu'il s'agit en fait du reflet de son chapeau : Charlot se cogne la tête à plusieurs reprises contre des miroirs.



Illustration 82

Le Cirque (The Circus), de Charles Chaplin, 1928

¹⁶⁰ Cf. Illustration 41, p.79.

Outre le brillant numéro comique mis en scène dans cette séquence, cette configuration présente plusieurs points intéressants dans sa réussite auprès du public. L'un de ces points est que, comme pour la multiplication des Marilyn Monroe dans *Comment épouser un millionnaire* ou des Bruce Lee dans *Opération dragon*¹⁶¹, la multiplication ici des « Charlot » peut donner lieu à une interprétation commerciale ou publicitaire. Pour le public venu au cinéma pour voir les aventures de Charlot sur grand écran, le voir démultiplié ainsi est assez réjouissant : une certaine jubilation est provoquée par la multiplication de la figure à l'origine du désir spectatorial (ce « désir » désigne ici assez simplement l'envie d'aller voir un film avec Charles Chaplin, Marilyn Monroe ou Bruce Lee).

De même, la séquence finale de *La Dame de Shanghai*, réalisé par Orson Welles, est très célèbre pour son utilisation du décor d'un palais des glaces, et il était impossible de ne pas la mentionner dans cette étude. Dans la première partie de cette séquence, le personnage joué par Orson Welles se retrouve devant des miroirs déformants, ce qui à la fois prolonge la scène précédente où la fête foraine était montrée de manière onirique et abusivement graphique et à la fois annonce la scène dans le « Magic Mirror Maze » qui va suivre et « l'orgie » de réflexions à venir :



Illustration 83

La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai), de Orson Welles, 1947

La scène dans le palais des glaces à proprement parler débute par un champ contrechamp entre le personnage de Welles et celui joué par Rita Hayworth, où lui se trouve à la droite du cadre, le reste de l'image étant composé de plusieurs reflets de lui, de même pour elle qui se trouve sur la gauche du cadre. Cela crée un effet visuel très fort et renforce le

¹⁶¹ Cf. **Illustration 79**, p.107.

champ contrechamp et le côté étouffant de la dispute, comme s'ils étaient vraiment confrontés l'un à l'autre sans échappatoire possible :



Illustration 84

La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai), de Orson Welles, 1947

Puis, ils se retrouvent ensemble dans le cadre, et l'on voit leur reflet se multiplier indéfiniment : il s'agit là d'une prouesse technique car la caméra et l'équipe technique ne doivent pas se refléter dans les nombreux miroirs, et qui donne lieu à une composition remarquable puisque l'image est surchargée, saturée, alors qu'il ne s'agit *a priori* « que » d'une discussion entre deux personnages. C'est une manière d'affirmer la puissance narrative et surtout formelle de la dernière séquence, pour qu'elle se démarque du reste du film, mais aussi pour Welles de se démarquer en tant que cinéaste : ces séquences spectaculaires servent aussi à affirmer la légitimité du film en tant qu'œuvre cinématographique de valeur. Narrativement, ces plans résonnent avec ce que les personnages sont en train de se dire sur le mensonge et les faux-semblants : les apparences sont trompeuses et peuvent cacher une multiplicité de personnalités différentes.



Illustration 85

La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai), de Orson Welles, 1947

Apparaît ensuite le personnage de Bannister, mais alors qu'on savait très bien situer jusqu'à présent les « vrais » Rita Hayworth et Orson Welles, le miroir joue ici le rôle de trompe-

l'œil car on ne peut distinguer le « vrai » Bannister de ses multiples reflets. Neuf images de lui remplissent latéralement et littéralement le cadre : il n'y a nulle part où aller pour les autres personnages, qui se retrouvent prisonniers de lui, ou plutôt de son image, de ce qu'il représente :



Illustration 86

La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai), de Orson Welles, 1947

À partir de cet instant, moins qu'un strict jeu sur les réflexions multiples dans les miroirs, le film se sert du prétexte de l'introduction de la scène au moyen de miroirs pour créer des compositions impossibles à réaliser telles quelles à la prise de vue et nécessitant un traitement en post-production. Ces plans sont à la fois des surimpressions, des collages et d'authentiques jeux sur les réflexions, qui permettent d'associer visuellement dans une même image un personnage en pied et un autre en gros plan. La perte de repères spatiaux est totale, et il s'agit réellement d'un *jeu* visuel qui est proposé au spectateur. Cette surenchère d'effets visuels participe de la tension dramatique de la scène car Bannister semble se rapprocher du personnage de Rita Hayworth, alors même qu'on n'a aucune idée de leur proximité réelle.





Illustration 87

La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai), de Orson Welles, 1947

Ces plans sont impossibles à réaliser à la prise de vue, ce qui compte est donc bien le rendu visuel final et les possibilités formelles et de composition que permet, ou que suppose intellectuellement l'utilisation de miroirs, c'est-à-dire l'intérêt spectaculaire d'une telle scène. La fragmentation « intensifie l'effet cinématographique par excellence, d'un point de vue optique et ontologique »¹⁶².

Dans un plan à la fin de la séquence, Bannister tire directement sur la caméra, qui semble elle aussi se briser. Ce trucage, réalisé en filmant à travers une vitre qui, elle, est brisée, se révèle surtout sur les plans de caméra en mouvement et sera conservé jusqu'à la fin de la scène. Une analogie est ainsi faite entre le miroir et la caméra comme si la caméra émettait un reflet des personnages comme le font les miroirs dans la scène, et qu'elle pouvait elle aussi être à l'origine de trompe-l'œil.



Illustration 88

La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai), de Orson Welles, 1947

¹⁶² NUEL Martine, « Le miroir au cinéma : de la figure au schème », in *Miroirs fragments, mosaïques : Schèmes et création dans l'art du XXe siècle*, dir. MOUREY Jean-Pierre et RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Collection « Arts », 2005, pp.195-196.

Dans cette scène très riche de *La Dame de Shanghai*, les miroirs reprennent le rôle de jouets optiques pour exciter l'intérêt visuel du spectateur, au service de la puissance visuelle d'un autre jouet optique, qui permet lui aussi de parler du mensonge et de la vérité : le cinéma. Cette scène est une célébration de ce que permet la mise en scène au cinéma et en particulier de ce qu'elle permet de créer visuellement. Bien sûr, le miroir dans cette scène est en lien avec le mensonge, la vanité et la mort, et le fait que la caméra soit désignée à plusieurs reprises comme un miroir qui peut se briser crée un effet d'interjection pour le spectateur, qui serait en quelque sorte « de l'autre côté du miroir » en train de regarder le film.

3 – Réaliser des plans impossibles : mettre en scène la soif de spectaculaire du spectateur

Si le spectateur vient au cinéma pour qu'on lui donne à voir (et à entendre) un monde relevant de la fiction (au sens large, c'est-à-dire qui diffère essentiellement de « la réalité »¹⁶³) – et c'est notre thèse ici – alors, il y vient pour assouvir un désir. Ce « désir » peut être très simple : tout simplement se distraire, réfléchir, rire, pleurer, avoir peur, se nourrir intellectuellement et émotionnellement de ce qui lui est présenté ; et l'une des stratégies des créateurs de productions cinématographiques depuis le début du cinéma en tant que média de masse a été de proposer au spectateur des univers capables d'assouvir ce désir spectatorial. Cela peut être lié à la qualité de fond et de forme des œuvres proposées, mais aussi à l'évolution technologique des moyens employés pour réaliser ces œuvres : l'arrivée puis le développement du son, la couleur, les formats larges, l'évolution des effets spéciaux, l'arrivée du numérique, les formes de cinéma-spectacle, etc. visent à entretenir et à raviver le désir du spectateur pour ces spectacles audiovisuels que sont les films. Un autre de ces moyens est de proposer des idées formelles novatrices pour surprendre ou interpeller davantage le spectateur, notamment par la réalisation de tours de force techniques, de plans techniquement extrêmement complexes à mettre en place, voire *a priori* impossibles.

Filmer ce qui se passe « de l'autre côté du miroir » est impossible, car l'espace du reflet n'est pas un espace réel mais est une construction optique qui simule sensiblement la présence d'un espace « derrière » le miroir. Or, plusieurs films proposent précisément cela : montrer au spectateur un passage de l'autre côté du miroir, dans cet espace inaccessible qui est celui du reflet. En montrant quelque chose d'impossible au spectateur, ces films lui proposent quelque chose digne d'assouvir son désir de spectaculaire. Cela est d'autant plus vrai que souvent, le fait que la scène ait été filmée dans cet espace du reflet intervient souvent comme une chute, comme pour épater le plus possible le spectateur et affirmer sa maestria.

Un tel plan intervient dans *Contact* de Robert Zemeckis. Il s'agit d'une séquence de flash-back où le personnage principal, joué par Jodie Foster mais ici par Jena Malone, repense à la nuit où son père meurt. Le dernier plan de cette séquence est un long plan sans coupe où Jena Malone court dans les escaliers jusqu'à l'armoire à pharmacie où se trouve le

¹⁶³ « Tout film est un film de fiction. » Cf. METZ Christian, *op. cit.*, p.63.

médicament de son père. Ce plan, qui l'accompagne pourtant en travelling arrière pendant sa montée des escaliers et sa course dans le couloir se révèle à la fin être filmé à travers le miroir de l'armoire à pharmacie, ce qui est impossible techniquement à réaliser :



Illustration 89
Contact, de Robert Zemeckis, 1997

En effet, il s'agit d'un plan impossible, car pour effectuer ces mouvements de caméra de suivi de la comédienne, cela signifierait l'existence *réelle* de l'espace du reflet : la scène présuppose que de l'autre côté de ce miroir existe *réellement* un espace qui est le reflet de l'espace « réel ». Dès le début de ce plan, l'image est inversée, c'est un indice discret, qui peut *a priori* être considéré comme une erreur ou ne pas être remarqué du tout. Le personnage descend les escaliers, et se dirige vers sa gauche où son père est allongé par terre ; les escaliers sont à sa droite lorsqu'elle les remonte, et le pop-corn n'est pas du même côté.



Puis :



Illustration 90
***Contact*, de Robert Zemeckis, 1997**

Ce plan est fait pour donner l'impression que nous suivons – ou plutôt précédons – non pas le personnage, mais son reflet. Cela ajoute un sentiment d'impossibilité à la tentative du personnage de sauver son père, tout comme le ralenti qui intervient pendant sa course : son action n'aboutira pas et elle ne parviendra pas à sauver son père. Il s'agit au sein du film d'un plan techniquement époustouflant, dont la complexité de la réalisation technique est signifiée de manière ostentatoire au spectateur qui ne peut comprendre immédiatement

comment un tel plan est possible : derrière ce type de plans se trouve une véritable volonté d'en « mettre plein les yeux ». Techniquement, ce plan a été réalisé grâce à un fond bleu (à la place du miroir) dans lequel est incrusté et inversé latéralement le plan en travelling arrière. Mais si l'on suit la logique du film, seule la caméra est passée « de l'autre côté du miroir », le personnage, lui, est resté dans « la réalité », et c'est son reflet que nous voyons, alors que dans un plan comparable du début de *Mr. Nobody* de Jaco Van Dormael¹⁶⁴, le personnage aussi est passé « de l'autre côté du miroir ».

Ces plans s'inscrivent chacun dans la narration du film pour provoquer des associations de perte de repère en lien avec la situation émotionnelle des personnages, mais ils témoignent avant tout d'une volonté formelle de mise en scène de réaliser des plans impressionnants, grâce à la technologie numérique. C'est dans cet esprit que s'inscrit un film comme *Sucker Punch* réalisé par Zack Snyder et sorti en 2011. Zack Snyder, réalisateur entre autres de *300*¹⁶⁵, est réputé pour son goût pour une imagerie numérique très assumée, voire poussée à l'extrême (avec des ralentis esthétiques très forts, une utilisation constante de la CGI, une image très désaturée, etc.).

Dans *Sucker Punch*, Zack Snyder se sert de cette esthétique pour raconter l'histoire d'une jeune femme qui s'invente plusieurs mondes enchâssés les uns dans les autres pour échapper à la réalité, car elle est enfermée dans un asile psychiatrique à la suite de la mort de sa mère et de sa petite sœur. Cette jeune femme, Babydoll, jouée par Emily Browning, s'imagine donc qu'elle n'est pas dans un asile psychiatrique, mais qu'elle est dans une maison close de laquelle elle va devoir s'échapper pour s'évader de l'asile dans « le niveau supérieur » et ainsi pouvoir venger sa sœur. Elle tente d'exposer son plan d'évasion à plusieurs autres jeunes femmes qui, dans un premier temps, refusent de l'écouter, puis qui dans un second temps acceptent de tenter de s'évader avec elle. Un basculement s'est donc opéré chez les personnages, basculement matérialisé à l'image par un plan spectaculaire où la caméra passe de l'autre côté d'un miroir.

Ce plan débute par le moment où deux de ces jeunes femmes s'assoient devant les miroirs d'une loge : en réalité, ce ne sont pas des miroirs mais des « fenêtres » qui en simulent

¹⁶⁴ VAN DORMAEL Jaco, *Mr. Nobody*, Pan-Européenne, 2010.

¹⁶⁵ SNYDER Zack, *300*, Warner Bros. Pictures, 2007.

la présence par la configuration que nous avons étudiée où les comédiens sont placés derrière les fenêtres et des doublures, de dos, se trouvent au premier plan¹⁶⁶. Il est ainsi possible de remarquer les imperfections et les décalages entre les comédiens inhérents à ce trucage :



Illustration 91

Sucker Punch, de Zack Snyder, 2011

Alors que les deux jeunes femmes discutent des avantages et des inconvénients de s'enfuir de la maison close de laquelle elles sont prisonnières, un mouvement de caméra latéral et circulaire commence : la caméra, *a priori* frontale aux miroirs ne s'y reflète bien sûr pas puisqu'il n'y a en réalité pas de miroir.



¹⁶⁶ Cf. Illustrations 25, 26, 27 et 28, pp.66-68.

**Illustration 92**

Sucker Punch, de Zack Snyder, 2011

Ce que nous voyons est donc le visage des comédiennes placées de l'autre côté des « fenêtres », et l'amorce de dos d'autres comédiennes servant de doublures. Mais la caméra continue son mouvement circulaire jusqu'à traverser l'un des miroirs. Désormais, ce n'est plus le reflet supposé des comédiennes que le spectateur voit, mais directement leur « reflet » dans l'espace qui leur est propre : il ne s'agit plus d'images réfléchies dépendantes d'un sujet, mais deviennent autonomes et des personnages à part entière.

**Illustration 93**

Sucker Punch, de Zack Snyder, 2011

Mais le plan, qui jusqu'ici rejoue des trucages assez usités et présents au moins depuis les débuts du cinéma parlant, va un peu plus loin, puisque le mouvement circulaire de la caméra continue toujours pour révéler à présent le reflet, dans les miroirs présents devant elles, des deux comédiennes (le reflet de leur reflet). Cette fois-ci, et toujours dans le même plan, un miroir est vraiment présent devant elles : techniquement, cela a été réalisé grâce à un système de machinerie qui a permis de placer pendant le mouvement des miroirs dans les cadres qui les simulaient.



Illustration 94

Sucker Punch, de Zack Snyder, 2011

Esthétiquement, cela dégage une force indéniable puisque l'on a l'impression d'être réellement passé de l'autre côté du miroir, et que le reflet et la réalité sont d'une certaine manière interchangeables : désormais, on se trouve dans le monde du reflet, en témoigne le plan suivant, qui conserve la configuration spatiale de cet espace du reflet.

Ce plan peut être vu comme un point de bascule narratif et formel : il s'agit d'un moyen de rendre visuellement intéressant un moment d'explications et d'évolution intérieure chez les deux personnages qui vont désormais essayer de s'évader. Le récit change de sens : il est maintenant celui de leur quête pour réussir leur évasion. Le miroir permet ce changement de comportement, car d'un côté du miroir il y a hésitation, et de l'autre la décision est prise : ces deux situations sont matérialisées comme les deux côtés d'un miroir. Cela donne lieu à une interprétation concernant l'univers dans lequel les personnages évoluent, comme s'il existait

deux univers parallèles, un côté du miroir étant un univers possible et son reflet en étant un autre, comme si le récit avait la possibilité de choisir entre deux voies possibles et qu'il choisissait celle où les jeunes femmes vont tenter de s'évader. Passer de l'autre côté du miroir serait donc un moyen de s'évader, de s'échapper, car le miroir représente un élément infranchissable, qui est pourtant ici franchi par la caméra. Le fait que la caméra puisse le traverser est un moyen pour elle de s'évader et est en lien avec la volonté des personnages.

Toutefois, une signification possible de ce plan est au contraire que toute évasion est impossible, car traverser le miroir ne résout rien : elles sont toujours enfermées dans un espace clos, qui semble infini et sans possibilité d'échappatoire, comme si elles étaient prisonnières de leur reflet. Cela donne un sentiment encore plus fort d'enfermement, et que toute évasion est impossible. Le miroir a cela de différent avec la fenêtre que, alors que la fenêtre est elle aussi une frontière qui donne accès à un autre espace, elle est franchissable et sépare deux espaces distincts, tandis que le miroir forme une sorte de boucle infinie, de mouvement circulaire. L'original et le reflet semblent interchangeable, ce qui aboutit à une remise en question de la réalité de ce que l'on voit, ce qui nous rappelle que nous sommes dans l'imagination d'un personnage, qui de plus est fou.

Le dédoublement des mondes que cette scène met en place est le même que le système dont le film procède, qui entremêle les différents espace-temps dont un est toujours lié à l'imagination du personnage de Babydoll. Si une évasion est possible, elle est possible grâce à l'imagination du personnage, en se transposant dans un univers mental, en se racontant des histoires, en se faisant des films. Traverser un miroir est possible soit grâce à l'imagination, soit grâce aux outils cinématographiques, qu'il s'agisse ici de trucages à la prise de vue ou de trucages numériques, comme les exemples précédents et comme dans une scène suivante de *Sucker Punch*.

Pour réaliser leur évasion, les jeunes femmes doivent réussir des quêtes dans des univers fictifs de jeu vidéo qu'elles s'imaginent et qui apparaissent au moment où le personnage de Babydoll danse. Dans la scène qui suit la scène précédemment analysée, un travelling avant sur le reflet de Babydoll au moment où elle se met à danser continue jusqu'à traverser le miroir, sans que la caméra ne s'y reflète jamais : il s'agit d'effets spéciaux cette fois-ci numériques.



Illustration 95

Sucker Punch, de Zack Snyder, 2011

La caméra « traverse » donc le miroir et tourne autour du visage du reflet du personnage jusqu'à montrer ce qui se trouve devant ce reflet : il ne s'agit non pas du monde « original », de l'espace dans lequel nous nous trouvions juste avant, ni même cette fois-ci d'un autre reflet, mais d'un monde complètement différent et directement décrit comme un univers imaginaire.

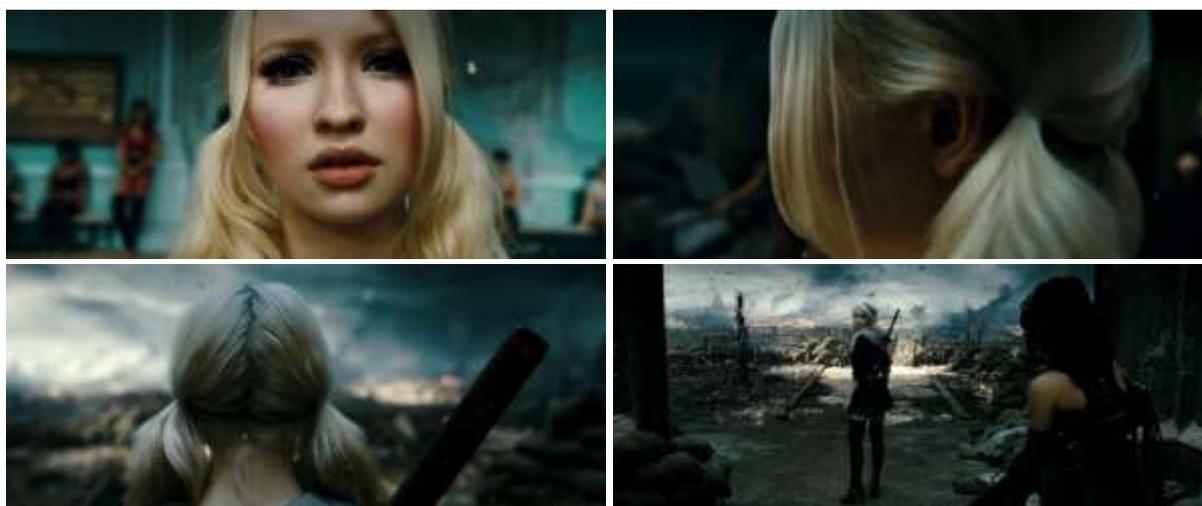


Illustration 96

Sucker Punch, de Zack Snyder, 2011

Le miroir est un passage qui permet au personnage d'accéder à l'univers mental qu'elle se crée. Le reflet est un autre monde qui se désolidarise de la réalité mais dont les actions se répercutent dans la réalité, il s'agit d'équivalences plutôt que d'égalités. Le miroir a donc ici un rôle d'écran, que nous allons à présent étudier plus en détail ; il est un support de visualisation qui permet l'accès à ce monde imaginaire et qui pourtant permet au personnage de survivre psychologiquement : ce qui permet au personnage d'échapper à la folie, à la prostitution, à la lobotomie et à la mort, c'est l'imagination, et son exaltation comme relecture positive de la réalité.

B – Le rôle d'écran du miroir

1 – Le miroir en tant que dispositif médiateur du regard

Le miroir peut être défini comme appartenant à la famille des « prothèses de la vision, lesquelles prolongent et amplifient les capacités humaines, à l'exemple des instruments optiques (microscope, télescope) »¹⁶⁷. « Prothèse de l'œil » qui rend notre système plus performant et plus complet car il nous permet par exemple de voir certains éléments qui se trouvent hors de notre champ de vision, le miroir est également un médiateur de notre regard, car il permet de déplacer notre regard, d'être l'intermédiaire entre deux termes qui sans lui n'auraient pas eu de relation.

Dans une situation quotidienne où nous ne pouvons accéder directement visuellement à une scène, soit physiquement, soit par pudeur ou politesse (par exemple, très simplement, regarder les voitures derrière nous lorsque nous conduisons, observer les gens dans le métro, ou encore nous retourner dans la rue pour voir qui nous suit, etc.), le miroir ou l'un de ses représentants (en l'occurrence le rétroviseur, la vitre du métro, ou une vitrine face à nous) est un moyen très efficace pour nous donner à voir ce qui échappe à notre regard, et ce faisant d'assouvir notre envie de voir cette scène.

Si nous reprenons la notion développée par Sigmund Freud de pulsion scopique comme pulsion sexuelle ne dépendant pas des zones érogènes mais de notre plaisir à voir quelque chose, de notre satisfaction à regarder, alors le miroir serait un moyen d'assouvir cette pulsion scopique qui se trouve être perturbée par un élément extérieur (cette impossibilité physique ou morale de voir l'objet). « S'il est vrai de tout désir qu'il repose sur la poursuite infinie de son objet absent, le désir voyeuriste, avec le sadisme dans certaines de ses formes, est le seul qui, par son principe de distance, procède à une *évocation* symbolique et spatiale de cette déchirure fondamentale »¹⁶⁸, d'après Christian Metz. C'est entre autres pour cela que le miroir parvient à évoquer si naturellement le lien qui unit un sujet et l'objet de son désir.

¹⁶⁷ PHAY-VAKALIS Soko, « De Narcisse à Mercure, les enjeux théoriques du miroir », in COLLECTIF, *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, dir. PHAY-VAKALIS Soko, Éditions L'Harmattan, 2008, p.13.

¹⁶⁸ METZ Christian, *op. cit.*, p.85.

Dans *Body Double* de Brian De Palma, le miroir est pour le personnage principal un moyen de regarder discrètement à l'intérieur des toilettes des filles et d'accéder à la vision de jeunes femmes dénudées, alors qu'il ne pourrait pas ouvertement se placer devant la porte et regarder à l'intérieur, sous peine d'être dénoncé en tant que voyeur. De plus, malgré cela, son regard est encore obstrué par la porte qui bat régulièrement et qui l'empêche de voir aussi bien qu'il le voudrait, ce qui impacte directement son désir voyeuriste, ce qui va le pousser à entrer dans les toilettes. « Le désir, se nourrissant sans cesse du manque, de l'absence, peut perdurer. Comme Hitchcock, De Palma sait que *“la rétine n'est pas réductible à une pellicule photo-sensible, c'est d'abord une zone érogène, activée par le manque”*¹⁶⁹ ». ¹⁷⁰



Illustration 97

Body Double, de Brian De Palma, 1984

Mais le désir voyeuriste n'est pas complètement assouvi par le miroir, par le fait de voir dans un miroir l'objet que l'on désirait voir, car il ne permet « que » de nous donner un moyen discret d'assouvir notre pulsion scopique, un moyen de regarder discrètement (grâce à un reflet plutôt qu'en regardant directement), mais il ne permet pas de se dissimuler au regard de l'autre. La réflexion spéculaire se fait en effet dans les deux sens, par le principe de retour inverse de la lumière, et cela signifie que si nous regardons quelqu'un dans un miroir, cette personne peut également nous voir par ce même moyen : s'il s'agit bien d'un miroir plan, cela est toujours vrai. C'est d'ailleurs sur cette règle que repose le regard-caméra au miroir : la caméra filme le reflet du comédien qui regarde le reflet de la caméra pour donner l'impression qu'il regarde la caméra, ou le spectateur.

¹⁶⁹ THÉVOZ Michel, *op. cit.*, p.91.

¹⁷⁰ ACHENCHAME Julien, « Essence du cinéma en miroir : regarder le désir en face », in *Spéculaire 19*, *op. cit.*, p.28



Illustration 98

Le Miroir (Zerkalo), de Andreï Tarkovski, 1975

Ici, le spectateur peut, grâce au miroir, avoir accès au visage du personnage qui a le dos tourné. Mais le personnage peut, lui aussi, « voir le spectateur », comme l'indique ensuite le regard-caméra au miroir (pour ce faire, la comédienne doit regarder *le reflet* de la caméra, tout comme elle aurait dû regarder le reflet d'une personne en train de la regarder par ce moyen). Aussi, quand l'on regarde quelqu'un dans un miroir à son insu, et qu'il se rend compte qu'on l'observe en nous regardant de la même manière (et que les regards, ou plutôt leurs reflets, se croisent), le miroir cesse d'être un moyen efficace d'assouvir ce désir de regarder, contrairement au cinéma, où l'assouvissement de la pulsion scopique est total car le spectateur est non seulement plongé dans le noir et d'une certaine manière invisible, mais regarde de plus quelque chose qui ne peut le démasquer personnellement ou complètement.

Si nous prolongeons la comparaison avec un écran, nous pouvons ainsi dire que le miroir est un écran double, car il permet à un spectateur de regarder, mais également d'être regardé et de devenir lui-même spectacle. Parce qu'il renvoie une image et nous renvoie notre propre regard, le miroir semble lui-même doué d'un regard sur ce qui se présente devant lui. Dans *Orphée* de Jean Cocteau, c'est dans un miroir, le rétroviseur de sa voiture, qu'Orphée voit l'image de sa femme, ce qui a pour conséquence sa disparition immédiate :



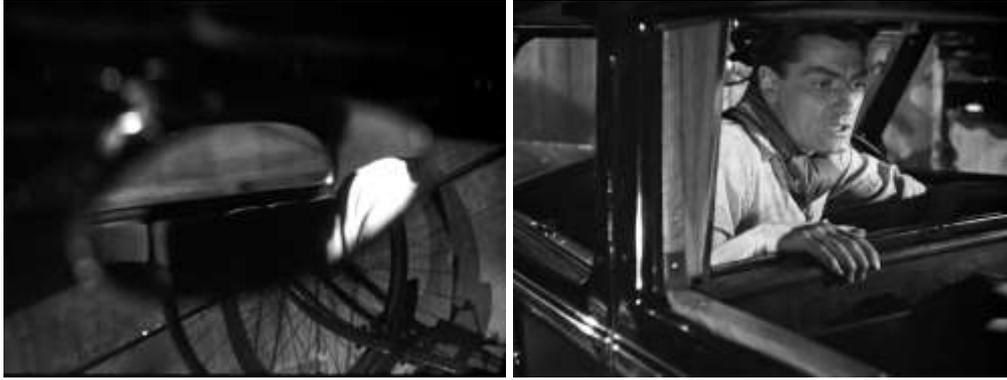


Illustration 99

Orphée, de Jean Cocteau, 1950

Le miroir, médiateur du regard du personnage d'Orphée, est réinvesti du pouvoir de vie ou de mort du personnage. Ce qui détermine l'existence ou non de l'image dans le miroir est la présence ou non d'un spectateur pour la voir : « *Qu'est la réflexion sans celui qui la voit ?* »¹⁷¹. En ce sens, en tant que métaphore du regard, la présence à l'image du miroir permet d'introduire une instance de représentation, un relais du spectateur dans une scène. Cela est d'autant plus vrai quand un personnage dans le film se positionne face à un miroir pour y observer l'objet de son désir : cela reprend explicitement la configuration dans laquelle se trouve alors le spectateur du film, qui regarde lui-même une image se formant sur une surface plane (l'écran de cinéma).

Le miroir est ainsi un moyen de satisfaire le regard, mais aussi de le protéger. Un moyen de le protéger, car le fait de ne pas voir directement une scène choquante désamorce le sentiment de gêne, ou de pudeur qu'une telle scène pourrait générer chez le spectateur si elle était vue « directement », c'est-à-dire sans interface (autre que le film) entre lui et la scène. Mais un moyen de satisfaire son regard, car cela lui permet de voir ce qu'il avait envie de voir malgré lui. Le miroir est ainsi un moyen de rejouer la position du spectateur de cinéma : le cinéma propose au spectateur une image indirecte de la réalité, car transformée par tout le système mis en place pour la produire, mais cette image transformée une première fois devient, le temps du film, la réalité du spectateur. Or, reproduire à l'intérieur-même d'une scène ce dispositif consistant à avoir accès à une image seulement indirectement, par le biais d'un reflet, conforte le spectateur dans sa position de voyeur privilégié pour qu'il puisse jouir davantage de ce qu'il voit.

¹⁷¹ MONIN Emmanuel-Yves, cité par MOUGEOT Robert Régor, *op. cit.*

De plus, malgré le fait qu'il puisse se faire démasquer, le « spectateur au miroir » peut se trouver dans des situations plus confortables, où il peut assouvir pleinement son désir de spectateur de voir sans être vu et se « transformer » en spectateur de cinéma. Par exemple, dans une scène à la fin de *L'Énigme du Chicago Express* de Richard Fleischer, le personnage principal ne peut intervenir directement et ouvrir la porte sous peine que l'homme qui tient en joug la femme que le héros veut secourir ne la tue. À ce moment, un train se place juste à côté du leur, ce qui permet au héros de voir ce qui se passe dans la cabine adjacente : le personnage regarde par la fenêtre le reflet sur la vitre de l'autre train de la cabine dans laquelle se trouve la femme. Le personnage principal se retrouve dans la position du spectateur, il demande même à quelqu'un d'éteindre la lumière pour qu'il puisse mieux voir afin d'agir efficacement, ce qui renforce la comparaison avec un spectateur de cinéma.



Illustration 100

L'Énigme du Chicago Express (The Narrow Margin), de Richard Fleischer, 1952

Le fait d'éteindre la lumière permet au personnage de voir sans être vu, car il n'est plus reflété dans le train d'en face, et donc de se rapprocher de la situation privilégiée du spectateur de cinéma. Il en est également ainsi du miroir sans tain, objet qui rejoue très explicitement la relation d'un spectateur de cinéma à une scène de film puisque c'est en se plongeant dans le noir qu'une personne située d'un côté d'un miroir sans tain pourra voir la scène éclairée de l'autre côté du miroir tout en s'assurant de ne pas être vu.

Le miroir sans tain installe d'emblée un rapport de force entre plusieurs personnages puisque certains peuvent en observer d'autres sans que ceux-ci puissent les voir, d'où son utilisation courante dans les films policiers. Mais un tel rapport entre un spectateur plongé dans l'obscurité qui observe quelque chose éclairé et soumis à son regard, et donc désigné comme l'objet d'un regard et d'un désir, comme spectacle, se retrouve notamment dans des scènes à évocation plus érotique. C'est par exemple le cas dans *Paris, Texas* de Wim Wenders, dans les deux séquences se déroulant dans le peep-show dans lequel travaille le personnage de Nastassja Kinski, construites sur les jeux de regards entre les deux personnages. Cet endroit permettant aux hommes de venir observer des femmes dans des situations érotiques sans être vus est exploité dans le film de Wenders non pas comme un lieu malsain où les femmes seraient seulement considérées comme les objets du désir masculin, mais au contraire comme un lieu propice à une interaction entre les deux personnages séparés par le miroir sans tain.

Le miroir sans tain est en quelque sorte une frontière entre les deux personnages, qui peut jouer tour à tour le rôle de miroir et le rôle de fenêtre, en donnant à voir quelque chose ou au contraire en obstruant la vue d'un personnage par le contrôle de l'équilibre de la lumière de part et d'autre du miroir. C'est ainsi en allumant la lumière de son côté que le personnage masculin peut apparaître aux yeux du personnage féminin : il sort de sa position de spectateur privilégié qui peut observer à loisir ce qu'il désire sans risque de devenir à son tour l'objet d'un regard, précisément pour qu'elle puisse elle aussi le voir, ce qui permet ainsi d'instaurer une vraie relation d'intimité entre les deux personnages :





Illustration 101

Paris, Texas, de Wim Wenders, 1984

Par sa fonction de médiateur du regard et par le lien intrinsèque qu'il met en place entre un regard, une instance regardante, et l'objet de ce regard, le miroir matérialise la relation qui existe entre un sujet et l'objet de son désir. Par la proximité du dispositif entre une personne qui regarde une image dans un miroir et un spectateur de cinéma, cette relation spectateur-objet du désir vient désigner le miroir non plus seulement comme un moyen d'accéder visuellement à cet « objet du désir » mais comme un moyen de le *créer* visuellement. C'est en cela que nous associons le miroir et l'écran de cinéma, car ils mettent tous les deux en évidence la formation optique d'une image sur une surface plane, destinée à un spectateur. Ainsi, le miroir au cinéma se voit doter d'une nouvelle fonction : celle d'écran sur lequel se formeraient directement les fantasmes du spectateur.

2 – Le miroir en tant que support de visualisation de fantasmes

« La fonction de toute image n'est-elle pas de porter le désir de celui qui la contemple ? »¹⁷²

Dans les films, cette propriété du miroir de nous permettre de voir grâce à lui une scène que l'on aimerait mais que l'on ne pourrait voir « en vrai », c'est-à-dire directement avec notre système visuel, sans intermédiaire, sans médiation, est reprise tout en accentuant le rôle qu'il tient dans l'assouvissement de la pulsion scopique d'un personnage représentant alors le spectateur. Ainsi, souvent au cinéma, la scène vue dans un miroir représente ce que le personnage désire voir : ses fantasmes. Bien sûr, au sein de la narration et de la structure du film, ce que le personnage voit à ce moment précis est interprété dans l'histoire comme réel et non comme le fruit d'une production imaginaire du personnage, ce n'est pas ce que nous voulons dire. Ce que nous voulons dire, c'est qu'en représentant par la mise en scène une situation où un personnage regarde dans un miroir une scène à laquelle il ne prend part qu'en tant que spectateur, le miroir est pourvu d'un statut symbolique : celui de représenter les fantasmes de celui qui le regarde.

La nature de l'image produite par un miroir étant à la fois reliée très profondément à la réalité (puisque'il s'agit de son reflet, c'est-à-dire d'une relation physique) et à la fois sujette à des interprétations symboliques très fortes, elle peut être lue comme une représentation visuelle des fantasmes du personnage, ce qui permet une remise en question de la réalité de cette image (qui deviendrait une production mentale du personnage-spectateur). De nombreux films jouent sur cette ambiguïté du reflet du miroir, par exemple lorsqu'un personnage voit ou croit voir dans un miroir la personne qu'il désire voir par-dessus tout mais qui est soit morte, soit très loin de lui, comme si le miroir, en plus de pouvoir refléter les personnages physiquement pouvaient également refléter leurs pensées, leurs idées, leurs fantasmes. C'est par exemple le cas dans *Blanche-Neige et les sept nains*, où la rencontre entre Blanche-Neige et le Prince charmant se fait grâce à un reflet :

¹⁷² PHAY-VAKALIS Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter, op. cit.*, p.41.



Illustration 102

Blanche-Neige et les sept nains (Snow White and the Seven Dwarfs), de David Hand, 1937

Alors qu'elle chante « Je souhaite voir celui que j'aime » en regardant le fond du puits, l'image de « celui qu'elle aime » apparaît. De seule à espérer l'arrivée de l'être aimé, Blanche-Neige se trouve accompagnée du Prince charmant : son souhait s'est réalisé, l'être aimé est apparu, et ce qui a permis son apparition est le passage par le reflet. Narrativement, l'on comprend bien sûr que le Prince charmant est arrivé et a été charmé par la voix de Blanche-Neige, mais une différente interprétation peut remettre en question son existence réelle – puisqu'il a été découvert par un reflet, doté d'une symbolique fantasmagorique – et faire du Prince charmant une création purement mentale de Blanche-Neige qu'elle se fabrique pour assouvir son désir, pour exaucer son souhait (elle souhaite *voir* celui qu'elle aime).

Cette structure se retrouve très fréquemment au cinéma, notamment parce qu'elle permet d'introduire la fiction, de passer d'une scène d'exposition où les personnages *désirent* au développement de l'histoire à proprement parler où ils *agissent* : le miroir dans cette fonction serait un élément déclencheur de l'histoire, qui introduirait la fiction. Cela se remarque par la nature des images visualisées dans ce type de configurations : dans *L'Énigme du Chicago Express*¹⁷³, ce que le héros voyait par ce moyen était un gangster menaçant une

¹⁷³ Cf. **Illustration 100**, p.129.

jolie femme, dans *Paris, Texas*¹⁷⁴, l'image vue dans le miroir était celle d'une jolie femme dans une situation narrative explicitement érotique. Le miroir donne aussi à voir un désir de spectateur de cinéma : la situation du héros de *L'Énigme du Chicago Express* rejoue celle du spectateur du film car il est lui-même confronté à l'image d'un *thriller* à l'intérieur du *thriller*. L'image vue dans le miroir relève du désir d'un personnage à l'intérieur de la fiction, qui rejoue le désir du spectateur du film (il est venu voir un *thriller* et on lui redonne l'image d'un *thriller* au sein-même du film, ce qui redouble sa satisfaction).

Un plan de *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock permet de développer le propos réflexif d'une telle configuration, il s'agit du moment où Scottie, le personnage de James Stewart, suit le personnage de Madeleine chez un fleuriste. Pour la voir, il ouvre une porte et un plan nous montre à la fois Scottie qui regarde Madeleine sur la droite de l'image et l'image de Madeleine que Scottie regarde dans le reflet d'un miroir situé sur la porte derrière laquelle il se trouve, sur le côté gauche de l'image. Cette image « met en scène le regard d'un homme sur une femme, mais aussi le regard d'un spectateur sur *une image en reflet* de femme »¹⁷⁵.



Illustration 103

Sueurs froides (Vertigo), de Alfred Hitchcock, 1958

« Entre les deux corps, la récurrence d'une fracture, d'une séparation centrale : une ligne verticale sur-découpe le cadre. Entre l'homme et la femme, entre sujet désirant et corps désiré (chosifié par son statut d'image ostensible), la cassure plastique et picturale entérine le gouffre qui sépare le spectateur de cinéma de l'écran. Par l'utilisation du miroir, une double fêlure se produit : la femme représentée passe du statut de corps (sujet) à celui d'image (objet) tandis que l'œil du "regardeur" est, plastiquement et irrémédiablement, séparé de l'image. Le dispositif de participation

¹⁷⁴ Cf. **Illustration 101**, pp.130-131.

¹⁷⁵ ACHÉMCHAME Julien, *op. cit.*, p.28.

spectatoriel, au niveau narratif ou émotionnel, semble être mis à distance car le spectateur est en position apparente d'œil voyant. En montrant, dans le même cadre, le miroir (l'écran), l'œil (le spectateur) et le vu (l'image insaisissable), Hitchcock développe un discours réflexif sur la forme cinématographique. »¹⁷⁶

Cette « représentation féminine » offerte au désir du personnage-spectateur et du spectateur lui-même incarne pour Julien Achemchame « l'éternel objet (image) d'amour cinéphilique : un amour paradoxal, à l'image du cinéma, fait de désir et de désillusion fatale »¹⁷⁷. C'est ce qui explique que cette image « matricielle » se retrouve chez Brian De Palma, qui trouve ici une alternative au *split-screen* dont il s'est fait l'un des spécialistes. Dans *Body Double*, De Palma reprend ce dispositif pour en expliciter le caractère érotique :



Illustration 104

Body Double, de Brian De Palma, 1984

Le corps féminin ainsi représenté est directement associé à un fantasme sexuel de la part du personnage masculin, le miroir prenant en charge la visualisation de son fantasme en mettant en avant son désir voyeuriste : "I like to watch"¹⁷⁸, dit-il en la regardant danser. Puis il la rejoint, et va ainsi passer du statut de spectateur à acteur pour assouvir pleinement son désir.

« Le cinéma confirme par ailleurs que l'illusion spéculaire stimule le désir, sinon l'engendre. Sans invoquer de banales perversions, on peut toutefois constater que le reflet de l'objet du désir exaspère ce dernier. Dans ce dispositif de proximité et d'inaccessibilité simultanées, proche et lointain réalisent l'abolition érotique des contraires qu'André Breton appelait de ses vœux. Inscire des scènes de séduction ou

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.32.

¹⁷⁸ « J'aime regarder »

d'amour dans l'encadrement d'un miroir ne relève-t-il pas d'une volonté d'amplifier leur intensité érotique ? »¹⁷⁹

Dans *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick, cette dimension érotique manifeste est mise en scène par le miroir dans une scène célèbre où la musique de Chris Isaak accompagne Nicole Kidman et Tom Cruise qui s'embrassent, nus, devant un miroir. Le spectateur a accès à la scène – aux visages, mais aussi aux corps des personnages – grâce au miroir : c'est leur reflet qui est cadré et sur lequel est fait la mise au point, et non pas les personnages « directement ». Cela est confirmé par le travelling avant qui exclue progressivement l'amorce des personnages pour se focaliser et ne donner plus à voir que leur reflet, en particulier celui du personnage féminin, dans le miroir. Le travelling avant exclue également les bords du miroir, son cadre, si bien que l'image présentée au spectateur n'est plus une image dans une image, mais c'est le reflet qui devient l'image présente sur l'écran de cinéma. Si le travelling avant peut manifester formellement le désir – voyeuriste et spectatoriel – de se rapprocher du reflet dans le miroir, il permet également de matérialiser le trouble entre fantasme et réalité qui régit tout le film, car le reflet, d'une certaine manière, devient la réalité, ou du moins celle du spectateur.



Illustration 105
Eyes Wide Shut, de Stanley Kubrick, 1999

¹⁷⁹ PAÏNI Dominique, *op. cit.*, p.18.

« Le désir, qui requiert l'excitation du dédoublement, a souvent été amplifié en cinéma par l'usage de miroirs. Aussi cet objet occupe-t-il dans l'imaginaire érotique une place importante : il est une des conditions de la transgression de l'acte amoureux dont la morale exige qu'il soit intime, secret et accompli entre seulement deux partenaires... »¹⁸⁰ Le spectateur a une place privilégiée puisque le cinéma lui permet d'assister à une scène de sexe (dans *Eyes Wide Shut* d'autant plus intime étant donné qu'il s'agit également d'un couple à la ville) sans qu'il ne se sente pour autant voyeur, car son regard est en quelque sorte protégé parce qu'il est médiatisé par le miroir.

Le désir voyeuriste a évidemment à voir avec l'érotisme et les fantasmes sexuels, mais est également mis en scène au cinéma dans des scènes de meurtre, et notamment grâce à l'utilisation du miroir. Le miroir permet en effet de montrer au spectateur une scène de meurtre de manière indirecte, et donc de le protéger d'une certaine violence frontale (que cette protection du regard soit l'œuvre d'une censure cinématographique ou d'une censure « morale »), mais également de la désigner immédiatement en tant que spectacle, et donc de la fictionnaliser, ou du moins de l'irréaliser. C'est-à-dire le fait qu'une scène de meurtre soit vue au moyen d'un miroir ne la désigne plus en tant que scène du film durant laquelle il se produit un meurtre, mais en tant que spectacle d'un meurtre, ce qui rejoue à l'intérieur du film les attentes du spectateur d'un *thriller*, qui veut assister à un film (un spectacle) dont l'histoire comprend des histoires criminelles.

Alfred Hitchcock nous en offre de beaux exemples, avec notamment la scène de meurtre de *C'est lui*, le premier épisode de son émission de télévision "Alfred Hitchcock Presents", où le meurtre n'est pas vu directement, ce qui de toute manière était impossible pour une émission de télévision américaine dans les années 1950. La mise en scène multiplie les indices spectatoriels, qui mettent l'accent sur un point de vue qui désigne le spectateur en tant que voyeur : la scène est filmée depuis l'extérieur de la chambre, le meurtre est donc hors-champ mais est visible grâce à un miroir, qui donne à voir non pas les personnages, mais leurs ombres sur le mur. La scène de meurtre devient minimaliste puisque la médiatisation du regard est démultipliée, ce qui lui permet d'atteindre une certaine abstraction de « la scène de meurtre au cinéma ». C'est-à-dire qu'en multipliant les obstacles entre le spectateur et le

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.66.

meurtre, mais en lui permettant d'y avoir accès, même très partiellement par le biais d'une image secondaire, cette scène assouvit tout de même le désir voyeuriste du spectateur, voire mieux. Car en faisant du meurtre un spectacle, un événement méta-cinématographique en ne montrant que les ombres de deux personnages projetées sur une surface réfléchissante en deux dimensions, la mise en scène stimule l'imagination du spectateur : avec « moins », le spectateur voit paradoxalement « plus ».



Illustration 106

C'est lui (Revenge), de Alfred Hitchcock, 1955

Alfred Hitchcock met toujours en avant le pouvoir spectaculaire d'une scène, en particulier lorsqu'il s'agit d'une scène de meurtre. Dans *L'Inconnu du Nord-Express*, la séquence de meurtre rend remarquablement compte de cette manière de parvenir à accéder à une certaine forme d'abstraction de la « scène de meurtre » pour que ce soit au spectateur d'y projeter ses fantasmes et qu'il puisse donc réussir avec plus de succès à assouvir ses propres désirs. Dans *L'Inconnu du Nord-Express*, le meurtre est vu dans le reflet des lunettes de la victime tombées au sol : il est donc à la fois montré et mis en valeur par ce plan mais aussi « caché » au spectateur car montré indirectement, justement par ce dispositif qui « protège » le regard. Montrer le meurtre grâce à ce plan unique qui déforme les personnages permet de rendre compte de l'aspect spectaculaire du meurtre (le verre de lunette qui reprend ici le rôle du miroir devient un œil déformant).





Illustration 107

L'Inconnu du Nord-Express (Strangers on a Train), de Alfred Hitchcock, 1951

Cette scène, ainsi que toutes celles que nous évoquons qui recréent à l'intérieur du film une représentation écranique de ce que le spectateur du film voulait voir, peut être lue comme une mise en abyme. En effet, le spectateur est venu voir un *thriller*, genre cinématographique caractérisé par la présence de meurtres, et le fait de représenter le meurtre sous cette forme spectaculaire en fait un événement méta-cinématographique. Les scènes visualisées indirectement irréalisent une seconde fois la scène et font du spectateur un spectateur « au carré », en proposant directement au spectateur une certaine forme abstraite – l'essence ? – de ce qu'il désirait théoriquement voir. Et c'est parce que la scène atteint ce niveau d'abstraction que le spectateur est pleinement satisfait, car à partir de cette scène qui est devenue l'idée de la scène de meurtre ou de la scène de sexe, il y trouve ce qu'il y cherche, grâce à l'imagination. Les films, et qui plus est ces scènes présentées comme des mises en spectacles d'événements dramatiques sont des supports pour l'imagination du spectateur, qui peut assouvir complètement ses désirs, car il a apporté à la scène ses propres fantasmes.

La séquence de meurtre de *Pulsions* de Brian De Palma, qui n'est bien sûr pas étrangère aux films d'Hitchcock, reconduit cette idée de mise en scène : le meurtre est vu à travers un miroir convexe. La scène se passe dans un ascenseur, la caméra étant placée à l'extérieur : pour pouvoir avoir tout de même accès à la scène, un mouvement de caméra se rapproche du rétroviseur placé dans le coin de l'ascenseur. Citation de *Psychose* et de *L'Inconnu du Nord-Express*, cette scène de *Pulsions* insiste sur le fait que le meurtre est destiné à un regard, à un spectateur ; elle insiste sur la monstration de la scène au spectateur par cette vision indirecte dans cet objet optique qu'est le miroir.



Illustration 108

Pulsions (Dressed to Kill), de Brian De Palma, 1980

C'est le fait de voir une scène de meurtre, scène que l'on s'attendait à voir directement sur l'écran de cinéma à travers un autre moyen, à travers un miroir, qui crée cette situation de mise en abyme. Dans *Les Pleins pouvoirs* de Clint Eastwood, ce dispositif de mise en abyme qui place un spectateur qui regarde une scène représentant des fantasmes sexuels ou criminels dans un miroir qui devient alors écran est explicité dans une longue séquence au début du film. Alors qu'il cambriole une maison luxueuse, le personnage interprété par Clint Eastwood est obligé de se cacher dans une petite pièce secrète cachée derrière un grand miroir, qui se révèle être un miroir sans tain : Clint Eastwood est en position de spectateur « privilégié » car il peut voir ce qu'il se passe dans la chambre alors que les personnages qui viennent d'y entrer ne peuvent le voir.





Illustration 109

Les Pleins pouvoirs (Absolute Power), de Clint Eastwood, 1997

Le personnage d'Eastwood se retrouve donc être un spectateur idéal puisqu'il peut tout voir sans être vu, d'autant plus qu'il observe (malgré lui, certes) un couple qui s'apprête à faire l'amour, ce qui accentue l'aspect voyeuriste de la séquence. Peu après dans la séquence, Eastwood, pris d'un sursaut, tombe sur un fauteuil : il se trouve donc assis dans un fauteuil, dans le noir (l'obscurité étant une condition *sine qua non* du fonctionnement du miroir sans tain et donc de cette configuration), observant deux personnages qui discutent, s'embrassent puis se disputent à travers un cadre lumineux. C'est-à-dire qu'il est devenu spectateur de cinéma, d'autant plus qu'il réagit à ce qu'il voit, avec les moyens aussi limités qu'un spectateur devant un film (il tourne la tête pour « mieux voir », fait part de son mécontentement par rapport à ce qu'il voit par l'expression de son visage, etc.).

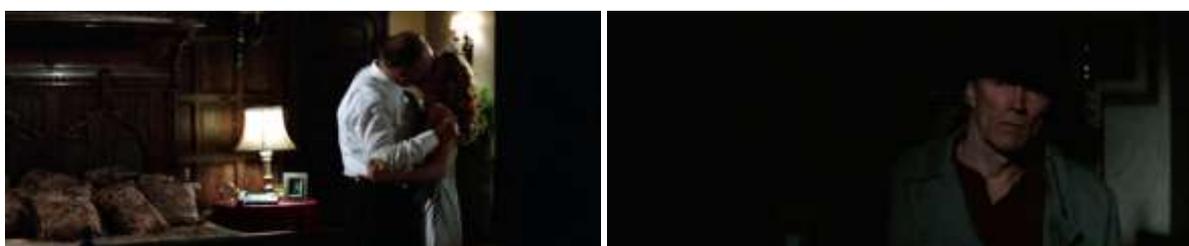


Illustration 110

Les Pleins pouvoirs (Absolute Power), de Clint Eastwood, 1997

Au cours de la séquence, la scène d'abord sensuelle se transforme en scène violente et se termine par le meurtre de la femme : d'abord spectateur d'une scène de sexe, liée aux

fantasmes érotiques, le personnage d'Eastwood est devenu le spectateur d'une scène de meurtre, liée aux fantasmes criminels, ces deux types de pulsions étant profondément liées au genre du *thriller* dont se réclame le film. Il existe donc une concordance entre ce que voit le personnage principal (auquel s'identifie le spectateur) et les attentes du « vrai » spectateur de cinéma ; ce que le spectateur voulait voir se produire est ce que voit le personnage principal dans la même situation de passivité et de voyeurisme que lui, il y a donc mise en abyme.



Illustration 111

Les Pleins pouvoirs (Absolute Power), de Clint Eastwood, 1997

À la fin de la séquence, le personnage d'Eastwood sort de sa position de spectateur en passant « de l'autre côté du miroir » et se retrouve dans la scène du crime, dans le film, dans la fiction, ce qui va enclencher le *thriller*, celui du « vrai » film d'Eastwood. Ce dispositif, donnant lieu à une mise en abyme, est ainsi un moyen de reproduire une relation spectateur-fiction au sein-même du film : en mimant le fait qu'un personnage-spectateur devienne acteur, ce qui enclenche la fiction, le film rejoue *symboliquement* le cheminement mental du spectateur qui doit « rentrer dans le film ».

3 – Le miroir en tant qu'écran magique

Les « fantasmes » ou « désirs » du spectateur que le miroir permet de matérialiser symboliquement par cette désignation de l'image qu'il produit comme spectacle sensible peuvent être compris narrativement comme des reflets authentiques mais peuvent également être compris comme des créations mentales des personnages dont ils sont le fantasme. Plus qu'un simple dispositif optique, le miroir deviendrait donc un véritable écran, qui permettrait de montrer à un personnage-spectateur ce qu'il désire voir. De la même manière que les séquences érotiques ou de meurtre rendaient compte d'un désir spectatorial d'avoir accès à ces images, tout en restant des situations « réalistes » ou « possibles », les films fantastiques utilisent précisément le miroir pour cette capacité qu'il a de matérialiser des images irréelles mais directement liées à la soif d'imaginaire du spectateur.

Par exemple, très simplement, il est le lieu où peuvent apparaître des créatures fantastiques : c'est le cas dans *Docteur Jekyll et M. Hyde* de Rouben Mamoulian, où la première apparition de Hyde est mise en scène à l'aide d'un miroir. Le point de vue est subjectif et ce que nous observons est donc le reflet de Jekyll qui se change en celui de Hyde. Le miroir a donc ce rôle de permettre de visualiser l'apparition fantastique et spectaculaire de Hyde, d'autant plus que cet aspect spectaculaire est souligné par le dispositif technique de mise en scène : il s'agit d'un plan unique en point de vue subjectif où l'on peut voir la transformation s'opérer progressivement grâce à des jeux de filtres à la caméra.





Illustration 112

Docteur Jekyll et M. Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), de Rouben Mamoulian, 1931

Une fois la transformation finie, la découverte de Hyde se fait par ce même miroir, en plan subjectif, ce qui répond à la première séquence du film¹⁸¹ où l'on découvrait Jekyll par ce même moyen : Hyde peut être compris comme un reflet de Jekyll. Le miroir est encore une fois ici le motif de « l'autre », de la division, mais aussi de la découverte de l'élément fantastique, voire de son apparition, ce qui désigne le miroir comme écran.



Illustration 113

Docteur Jekyll et M. Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), de Rouben Mamoulian, 1931

Cette célèbre séquence de *Docteur Jekyll et M. Hyde* a été plusieurs fois reprise pour cette même fonction de rendre compte de la transformation d'un personnage en un autre caractérisé comme fantastique : c'est le cas dans *Blanche-Neige et les sept nains* où la méchante Reine se transforme en sorcière¹⁸², mais aussi plus récemment dans *Harry Potter et la Chambre des secrets* où Harry boit une potion pour prendre l'apparence d'un de ses camarades. La configuration est exactement la même que dans le film de Mamoulian : la transformation de Harry se fait en un seul plan et ce n'est pas lui que l'on voit se transformer, mais son reflet. Le trucage est cette fois-ci numérique (c'est un « morphing »), mais le miroir

¹⁸¹ Cf. **Illustration 25**, p.66.

¹⁸² Cf. **Illustration 34**, p.73.

est toujours le lieu de la transformation, c'est un objet magique qui permet de visualiser des éléments surnaturels que l'on désire voir se réaliser.



Illustration 114

Harry Potter et la Chambre des secrets (Harry Potter and the Chamber of Secrets), de Chris Columbus, 2002

Lieu d'apparition de phénomènes magiques, le miroir est également ce qui permet de révéler l'aspect fantastique de choses dont les apparences ne semblent pourtant pas relever de l'imaginaire, ce qui est en lien avec la symbolique qui entoure le miroir pour en faire un révélateur de la réalité qui se cache derrière les apparences. Le vampire en est la figure emblématique puisque n'ayant pas d'âme il ne présente pas de reflet dans un miroir, qui permet donc de le dénoncer en tant que créature surnaturelle, ce qui fait par exemple l'objet de beaux moments de cinéma dans les nombreuses adaptations de *Dracula* de Bram Stoker, dont celle de Tod Browning¹⁸³ par exemple. Mais l'on retrouve également cette fonction du miroir dans *Shining* de Stanley Kubrick, où une belle jeune femme se révèle être dans le miroir un cadavre vivant, ce qui est en lien avec l'histoire du film, dans laquelle des événements surnaturels surviennent dans deux temporalités qui s'entrecroisent.



¹⁸³ BROWNING Tod, *Dracula*, Universal Pictures, 1931.



Illustration 115

Shining (The Shining), de Stanley Kubrick, 1980

Les exemples qui précèdent présentent la même structure, que l'on a déjà évoquée par exemple avec *Blanche-Neige*¹⁸⁴. C'est-à-dire que la transformation d'un personnage en son « double fantastique » ou l'apparition d'un phénomène fantastique ont lieu dans un miroir car le miroir est disposé à représenter des images à caractère fantastique, mais une fois que cette transformation au miroir s'est produite, l'aspect surnaturel est avéré et le personnage fantastique a acquis son indépendance, ou sa « vraie nature » : Jekyll est bel et bien devenu Hyde, l'apparence de Harry a vraiment changé, et la femme de *Shining* apparaît désormais aux yeux de Jack comme un cadavre. Outre son rôle d'écran qui permet la visualisation de phénomènes surnaturels, le miroir est de plus doté du pouvoir de réellement créer de la magie : il permet de basculer dans le monde fantastique, et enclenche ainsi la fiction.

Bien sûr, et avant tout, le miroir fait de l'apparition du phénomène surnaturel un événement spectaculaire : il est comme pour les scènes de sexe et de meurtre un moyen de « diégétiser » le désir qu'a le spectateur de voir des événements surnaturels se produire dans le film. Le miroir permet ainsi de désigner l'événement surnaturel comme spectacle, en accentuant le regard qui se pose sur cet événement surnaturel. C'est par exemple le cas, non sans humour, dans *Jurassic Park* de Steven Spielberg, où le miroir permet de renforcer le caractère impressionnant du dinosaure, par le regard diégétique d'un personnage et donc d'une mise en abyme du regard du spectateur.

¹⁸⁴ Cf. **Illustration 102**, p.133.



Illustration 116

Jurassic Park, de Steven Spielberg, 1993

Toujours dans *Docteur Jekyll et M. Hyde* de Mamoulian, le personnage de Hyde apparaît aux yeux d'une jeune femme, Ivy, par le biais d'un miroir. Cette jeune femme se retourne alors pour voir Hyde « en vrai », comme pour s'assurer qu'il était bien là, comme s'il y avait un degré de croyance supérieur à voir « en vrai » que par le biais d'un reflet : c'est exactement cette configuration qui permet de légitimer l'arrivée de la fiction, du fantastique, dans l'histoire auprès du spectateur du film. C'est-à-dire que comme le reflet est dans un premier temps considéré comme une image potentiellement fautive, imaginaire, en quoi on ne peut pas avoir confiance, mais qu'il se révèle dans un second temps rendre compte de la vérité, alors la fiction devient diégétiquement réalité ; ce qui aide le spectateur du film à intégrer la fiction proposée par le film comme une réalité.



Illustration 117

Docteur Jekyll et M. Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), de Rouben Mamoulian, 1931

Le miroir en tant qu'écran qui permet de visualiser les pensées d'un personnage est aussi capable de matérialiser ce qui relève d'un autre espace-temps, et notamment les souvenirs d'un personnage. Par exemple dans *L'Inconnu du Nord-Express*, le personnage de Bruno Anthony se remémore le soir du meurtre, et ce flash-back passe par l'apparition d'une image dans les verres de lunettes de la personne qui se trouve en face de lui et qui lui rappelle la femme qu'il a tuée.



Illustration 118

L'Inconnu du Nord-Express (Strangers on a Train), de Alfred Hitchcock, 1951

L'homme fixe la femme et le contrechamp montre la jeune femme dont l'expression change au fur et à mesure que l'on s'approche d'elle par un travelling avant et que le son change : on entend la fête foraine le soir du meurtre et ce que Bruno Anthony a dit à la jeune femme avant de la tuer. Dans les lunettes du personnage joué par Patricia Hitchcock on voit une flamme de briquet s'allumer¹⁸⁵ : le souvenir du meurtre se matérialise au son et visuellement grâce à cette surimpression dans le reflet des lunettes du personnage. Le reflet n'en est plus un, il est l'image du passé, il montre les souvenirs du personnage du meurtrier et surtout seuls lui et le spectateur ont accès à cette image : c'est une image mentale.

L'invention par J. K. Rowling du « Miroir du Riséd » (ou miroir du « Désir » à l'endroit) est en quelque sorte une explicitation de cette idée, car il s'agit très simplement du pouvoir de ce miroir, celui de montrer ce que celui qui se tient devant désire le plus : « Une inscription était gravée au-dessus du miroir. Harry déchiffra : "riséd elrue ocnot edsi amega siv notsap ert nomen ej". »¹⁸⁶ Ainsi, Harry Potter n'ayant jamais connu ses parents, ce qu'il désire le plus est non seulement les voir, mais surtout se voir en leur compagnie : c'est ce que lui permet le miroir, voir ce qu'il désire le plus. Le miroir lui permet de visualiser son plus grand désir, il n'est plus un simple miroir régi par les lois de l'optique, mais dépend du sujet qui se tient devant lui et devient un écran sur lequel se projettent les souvenirs du personnage qui le contemple, car si le miroir permet de voir l'espace à l'envers (par l'inversion latérale qu'il induit), il pourrait également être en mesure de montrer le temps à l'envers, c'est-à-dire le passé.

¹⁸⁵ Cf. **Illustration 107**, pp.138-139.

¹⁸⁶ ROWLING J.K., *Harry Potter à l'école des sorciers*, Trad. MÉNARD Jean-François, Éditions Gallimard Jeunesse, Collection Folio Junior, 1998, p.206.



Illustration 119

Harry Potter à l'école des sorciers (Harry Potter and the Sorcerer's Stone), de Chris Columbus, 2001

Dans le segment « Le Miroir hanté » réalisé par Robert Hamer dans *Au cœur de la nuit*, le miroir est encore plus directement investi du pouvoir de représenter le passé, car il permet au personnage de se voir non pas dans l'espace dans lequel il se trouve en réalité, mais dans un espace dans lequel se trouvait le miroir auparavant. Cela suppose que le miroir ait enregistré cet autre espace-temps et surtout qu'il serait capable de le restituer à un personnage-spectateur, le miroir devenant une métaphore assez évidente du dispositif caméra-écran capable d'enregistrer puis de restituer une image relevant du passé. Cela est d'autant plus vrai que le personnage va être influencé par le miroir et par ce qu'il y voit et va tenter de tuer sa femme, car le miroir a « vu » son ancien propriétaire faire de même : une relation d'influence s'établit entre ce que présente le miroir et les actions du personnage-spectateur qui le regarde.



Illustration 120

Au cœur de la nuit (Dead of Night), de Robert Hamer, 1945

« La vision d'un univers parallèle présenté par le miroir sert en quelque sorte d'allégorie du cinéma. »¹⁸⁷ Cette idée est présente dans *Shining* de Stanley Kubrick, dont l'intrigue rejoint celle d'*Au cœur de la nuit* dans le sens où un événement passé dramatique peut ressurgir dans « le présent » par le biais d'un élément surnaturel. En effet, au début du film, alors que Jack vient d'obtenir le poste de gardien de l'hôtel où se passe la grande majorité du film, son fils Danny demande à Tony, son ami imaginaire avec qui il communique, de lui dire pourquoi il est réticent à l'idée d'aller dans cet hôtel, mais comme Tony refuse, Danny lui demande alors de lui montrer.



¹⁸⁷ WELCH Simon, « Le miroir-écran, l'écran-miroir » in *Spéculations spéculaires : Le reflet du miroir dans l'image contemporaine, op. cit.*, pp.217-218.



Illustration 121

Shining (The Shining), de Stanley Kubrick, 1980

Comme dans *Eyes Wide Shut*¹⁸⁸, ce qui est cadré (et ce que le spectateur regarde) est le reflet de Danny dans le miroir de la salle de bain, duquel se rapproche la caméra par un travelling avant qui finit par exclure du cadre l'amorce de Danny et les bords du miroir. Le reflet perd ainsi en quelque sorte son statut de reflet pour devenir progressivement un « autre » indépendant, ce qui est en lien avec la double personnalité de Danny exprimée dans cette scène. Tony accepte de montrer à Danny pourquoi il ne veut pas aller dans cet hôtel et les images qui suivent ce plan de Danny au miroir présentent une pièce qui se remplit d'un flot de sang. Ces images ne sont explicitement désignées ni comme un flash-back (ce qui a pu se produire dans cet hôtel), ni comme un flash-forward (une vision de ce qui pourrait se produire dans cet hôtel), ni comme une vision purement mentale de Danny. Le sang vient bien rencontrer une vitre devant la caméra qui peut matérialiser la surface du miroir qui serait donc un écran de projection pour Danny, mais également de protection.



Illustration 122

Shining (The Shining), de Stanley Kubrick, 1980

Malgré la richesse de lectures que présente une telle scène, il n'en demeure pas moins que le miroir est l'un des agents qui permettent l'accès à ce type d'images qui relèvent d'une autre temporalité. Ces images font figure dans le film de Kubrick à la fois d'un flash-back et

¹⁸⁸ Cf. **Illustration 105**, p.136.

d'une annonce de la suite du film mais rendent également compte de la nature horrifique des images données à voir à Danny grâce au miroir, et avant tout présentées à quelqu'un d'autre venu voir ce genre d'images : le spectateur.

Le miroir devient alors en quelque sorte « pur » écran, libéré de toute production d'image machinique ou technique pour permettre à un spectateur de visualiser directement – voire en temps réel – ce qui se trouve ailleurs et qu'il désire voir bien qu'il ne le puisse physiquement pas. C'est par exemple le cas du miroir magique dans *Blanche-Neige et les sept nains*, qui permet à la méchante Reine de voir Blanche-Neige vivante : quelle est la nature de cette image observée dans le miroir ? Est-ce une image « intérieure », due à un sujet qui projetterait cette image sur un miroir ou est-ce une vraie image (et dans ce cas d'où vient-elle ? par qui est-elle produite ?). Dans les deux cas, cette image naît d'un désir : celui de voir une image qu'il est physiquement impossible de voir. Ainsi, dans *La Belle et la Bête*, la Belle dit qu'elle « ne souhaite rien que de voir [son] pauvre père, et de savoir ce qu'il fait à présent : elle avait dit cela en elle-même. Quelle fut sa surprise, en jetant les yeux sur un grand miroir, d'y voir sa maison, où son père arrivait avec un visage extrêmement triste. »¹⁸⁹

Ces images forment un film « parfait » présenté au personnage-spectateur, parfait car elles provoquent chez le spectateur l'effet qu'elles doivent produire en lui montrant ce qu'il est supposé voir et comprendre, parfait car elles correspondent à ce qu'il veut voir, parfait car le film est fait pour et vu par un unique spectateur. Cela renvoie à un autre complexe théorique du cinéma, qui en fait pourtant toute sa force : celui de plaire ou non à un maximum de spectateurs, dans la mesure, au moins économique, où tout film est fait pour *plaire*. Ces images produites par le miroir pour un personnage-spectateur sont donc « parfaites » car elles sont les images que le personnage-spectateur veut voir à ce moment-là. Lorsque le miroir est intégré à la narration d'un film dans ce sens, il permet en quelque sorte d'assouvir plus pleinement les désirs du spectateur que le cinéma « seul » ne peut accomplir, en montrant à un personnage qui reprend diégétiquement la position du spectateur ce qu'il veut *exactement* voir.

¹⁸⁹ LEPRINCE DE BEAUMONT Jeanne-Marie, « La Belle et la Bête » in *La Belle et la Bête et autres contes*, Édition Librio, 2013, p.11.

C – Le miroir : une frontière entre la réalité et un monde imaginaire

1 – Le désir d’aller « de l’autre côté du miroir »

« Le cinéma sut deviner, dès sa naissance, qu’il était maître du secret des miroirs. »¹⁹⁰
Comme Henri Langlois, il est très aisé de comparer le miroir et l’écran de cinéma, et de nombreux théoriciens du cinéma établissent un tel rapprochement comme s’il allait de soi, sans l’explorer, l’interroger davantage ou le remettre en question. À plusieurs reprises au cours de notre étude nous avons envisagé le miroir comme une métaphore de l’écran de cinéma car il permet à un spectateur de contempler une image en mouvement mettant principalement en scène une figure humaine – ce que, en ces termes, permet l’écran de cinéma. La réciproque, qui est de voir dans l’écran de cinéma une sorte de miroir métaphorique et sociologique du spectateur, a été ici moins envisagée, voire écartée, afin de nous concentrer sur la relation visuelle et symbolique entre un spectateur et un miroir.

Le miroir n’est pas un écran pas plus qu’un écran n’est un miroir. Pour revenir à des définitions évidentes, le miroir est un instrument optique qui reflète ce qui se trouve devant lui en temps réel, une personne se regardant dans un miroir ne peut que se voir au moment où elle se regarde, *au présent* ; alors qu’un écran permet de regarder des images capturées, enregistrées, et qui représentent donc des événements *passés*, sans qu’il n’y ait aucune réflexion optique (le spectateur n’apparaît pas sur l’écran). La comparaison ne porte donc pas sur les points communs et les différences que pourraient avoir un miroir et un écran, mais bien plutôt sur la relation qu’entretient un spectateur face à un miroir et face à un écran de cinéma avec l’image qu’il voit – dans le miroir ou sur l’écran.

Dans les deux cas, la personne qui regarde le miroir ou l’écran de cinéma, que nous appelons spectateur, regarde une surface, comprise comme plate ou du moins qui ne peut physiquement contenir l’image tridimensionnelle qu’elle donne à voir au spectateur. L’image vue dans un miroir est une image virtuelle certes, mais bel et bien en trois dimensions : théoriquement, l’image existe et se situe « derrière » le miroir, dans un espace virtuel. L’image vue sur un écran de cinéma est bidimensionnelle (nous écartons ici les films en relief

¹⁹⁰ LANGLOIS Henri, cité par COLLECTIF, *Vertigo N°01 – Le cinéma au miroir*, Dir. GERSTENKORN Jacques, Éditions : Avancées cinématographiques, 1987, pp.11-12.

stéréoscopique, sans pour autant qu'ils réfutent notre affirmation), et c'est au spectateur de reconstituer la scène tridimensionnelle.

Cependant, des points communs existent entre l'image créée par un miroir et celle projetée sur un écran de cinéma : dans les deux cas, l'image vue est une représentation de la réalité produite par des moyens humains et qui, bien que, optiquement, l'une soit réelle¹⁹¹ et l'autre virtuelle, renvoient toutes les deux à une représentation inaccessible, imaginaire¹⁹², de la réalité. L'association entre le miroir et l'écran au cœur de cette étude se fait autour du spectateur, qui donne vie, en percevant et créant simultanément l'image qu'il est en train de regarder. Elle se fait également autour du désir du spectateur de se rendre dans ce monde accessible sensiblement mais pas physiquement : l'impossibilité physique et matérielle de traverser un miroir ou d'entrer dans un écran de cinéma crée ce désir, le miroir « reproduisant ainsi dans la diégèse le rôle de l'écran de cinéma (fenêtre et frontière) pour le spectateur »¹⁹³.

C'est précisément ce rôle de frontière de l'écran de cinéma qui nous intéresse à présent, puisque si le spectateur désire physiquement se rendre dans l'espace qu'il voit dans le miroir ou sur l'écran de cinéma (le monde du reflet ou le monde mis en place par le film), alors il doit franchir cette frontière qui est pourtant, par nature, infranchissable : « C'est le principe même du cinéma qui naît de la possibilité optique et mentale, pour le spectateur, de pénétrer l'espace alors qu'il est prisonnier de son siège et qu'il ne contemple qu'une opaque toile blanche. »¹⁹⁴ Au cinéma, le miroir est donc « un moyen de symboliser ce désir du spectateur d'intégrer réellement le monde du film :

« Le désir humain de pénétrer dans le monde virtuel est toujours vivace. Croire qu'un monde existe derrière ou dans le miroir est une manière de fuir la réalité, de se réfugier dans le rêve où il n'existerait pas de séparation entre l'extérieur et l'intérieur, entre le "moi" et l'Autre. En ce sens, le miroir est la promesse du bonheur. Traverser le miroir, c'est rompre avec un passé, une réalité. »¹⁹⁵

¹⁹¹ Au cinéma, « l'activité de perception y est réelle (le cinéma n'est pas le fantasme), mais le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa *réplique* dans une nouvelle sorte de miroir. » METZ Christian, *op. cit.*, pp.64-65.

¹⁹² « On a dit très souvent, et on a eu raison, que le cinéma est une technique de l'imaginaire. » *Ibid*, p.9.

¹⁹³ VERNET Marc, *op. cit.*, p.82.

¹⁹⁴ PAÏNI Dominique, *op. cit.*, pp.39-40.

¹⁹⁵ PHAY-VAKALIS Soko, *op. cit.*, p.179.

« D’où la tentation si fréquente, mythologiquement ou pathologiquement, de toucher le reflet, tentative invariablement soldée par une déconvenue. [...] Toute confrontation avec un miroir fait vivre une expérience simultanée d’illusion et de déception. C’est sans doute la spécificité de cet objet que de combiner le leurre d’un espace dédoublé et sa négation rationnelle. »¹⁹⁶

« Ainsi, ce constat inconscient est-il recommencé à chaque rencontre avec notre reflet : celui-ci est sans profondeur. Mais cette conclusion raisonnable nous incite à rêver qu’au-delà de sa surface, il existe un monde parallèle... ou en creux. Cette aptitude poétique nous permet d’envisager le miroir comme moyen de pénétration dans un nouvel espace, comme seuil à franchir pour accéder à d’autres dimensions. »¹⁹⁷

Certes, il est impossible d’entrer ou de sortir du monde représenté sur un écran de cinéma car il s’agit d’une image qui n’a de réalité que sensible et d’existence que grâce à la compréhension visuelle et intellectuelle du spectateur ; certes, il est impossible de « traverser » un miroir pour visiter le monde du reflet, car ce monde n’existe pas ou plutôt, de la même manière, n’a pas d’existence physique ou matérielle mais n’existe que parce qu’il est vu. Pourtant, dans *De l’autre côté du miroir*, Alice parvient à traverser le miroir de son salon¹⁹⁸ :

“Oh, Kitty! how nice it would be if we could only get through into Looking-glass House! I’m sure it’s got, oh! Such beautiful things in it! Let’s pretend there’s a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let’s pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it’s turning into a sort of mist now, I declare! It’ll be easy enough to get through –”¹⁹⁹

¹⁹⁶ PAÏNI Dominique, *op. cit.*, p.9.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.12.

¹⁹⁸ Cf. **Illustration 1**, p.6 et **Illustration 139**, p.175.

¹⁹⁹ CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Puffin Classics, 2015, p.8.

« Oh, Kitty, que ce serait bien si nous pouvions entrer dans la Maison du Miroir ! Je suis sûre qu’il y a des choses tellement belles dedans ! Faisons comme s’il existait un moyen d’y entrer, Kitty. Faisons comme si la glace était devenue comme un rideau de gaze légère, à travers lequel on peut passer. D’ailleurs, voilà qu’il se transforme en une sorte de brouillard ! Nous n’aurons pas de mal à traverser... »

CARROLL Lewis, *La Traversée du miroir et ce qu’Alice trouva de l’autre côté*, Trad. BURY Laurent, Éditions Les Livres de poche, Collection Classiques, p.172.

La réponse apportée par Carroll pour assouvir ce désir de traverser le miroir est l'imagination. C'est elle qui permet de transformer une glace en un rideau de gaze légère et c'est elle qui, tout comme le rêve, permet de se rendre au Pays des merveilles. Dans l'adaptation cinématographique par Disney de *Alice au Pays des merveilles*, on ne trouve pas de réelle traversée du miroir, mais le moment de la transition entre la réalité du personnage et le Pays des merveilles se fait bien encore autour d'un reflet :



Illustration 123

Alice au Pays des merveilles (Alice in Wonderland), de Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1951

Alors qu'Alice se demande en chanson si elle pourra « un jour connaître ce monde merveilleux » qu'elle définit comme « le monde de ses rêves », elle regarde pensive son reflet dans un plan d'eau et son reflet se change en celui du Lapin blanc qui marche non loin de là. Comme nous l'avons vu plus haut, le miroir est le lieu d'un passage symbolique vers un monde fantastique, car il concrétise précisément la transformation d'une image en une réalité

physique. Ainsi, dans le plan d'après, le Lapin blanc n'est plus qu'une simple illusion dans un plan d'eau, mais est bel et bien présent à côté d'Alice : elle est entrée au Pays des merveilles.

Le rêve, qui rejoint l'imagination, est également un moyen de traverser le miroir, ou l'écran de cinéma, étant entendu que la traversée de l'écran de cinéma est traitée ici comme un équivalent cinématographique de la traversée du miroir²⁰⁰. C'est ainsi, par le rêve, que le personnage de Buster Keaton dans *Sherlock Junior* parvient à se retrouver dans le film qu'il est en train de projeter :

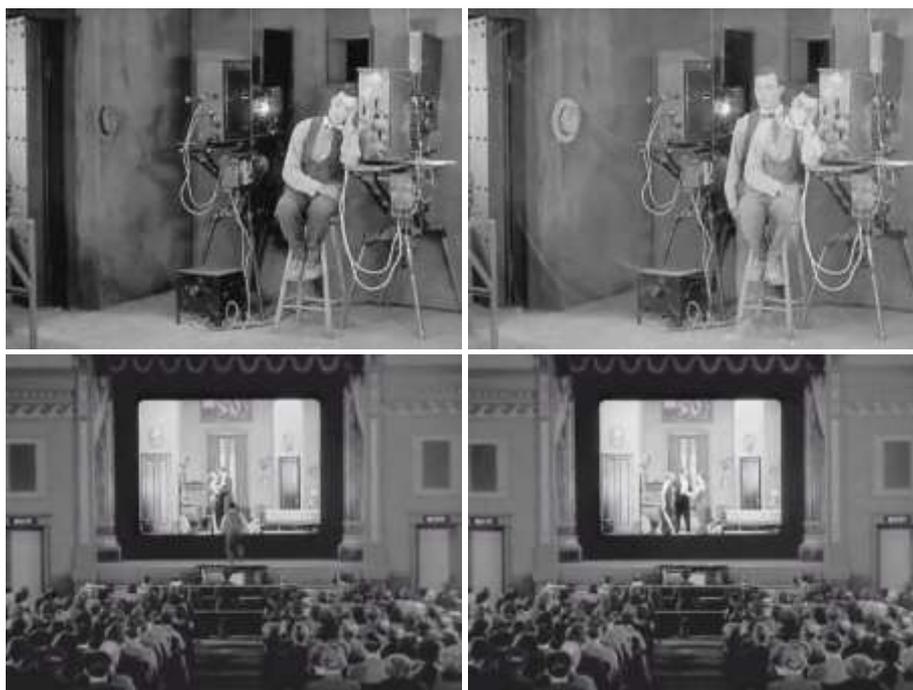


Illustration 124

Sherlock Junior (Sherlock, Jr.), de Buster Keaton, Clyde Bruckman, Roscoe Arbuckle, 1924

Le désir de fiction, ou d'imaginaire du spectateur, déjà à l'origine du cinéma en tant qu'industrie de divertissement, est répété dans ces films jouant sur des personnages désirant traverser un miroir et se rendre dans un pays imaginaire, un Pays des merveilles, un univers fictionnel à l'intérieur de la fiction, et en ce sens la traversée du miroir est le moment qui représente le franchissement de la barrière entre la réalité et ce monde imaginaire.

²⁰⁰ « Si les traversées de miroir au cinéma, mettaient en relief l'interaction entre le monde réel et le monde imaginaire, les traversées d'écrans de cinéma s'imposent comme leurs équivalents cinématographiques, dans la mesure où le film (projeté dans le film) est, par sa nature, un véritable support d'imaginaire dont les qualités esthétiques, au sens large, donnent une valeur plus intense à l'opposition des deux réalités. »

LIVOLSI Florence, *Les adaptations cinématographiques d'Alice au Pays des merveilles et de De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva : Espaces filmiques et quête d'identité*, Thèse de doctorat en cinéma soutenue en 1996 à l'Université de Paris X Nanterre, Dir. PUISEUX Hélène, Éditions : Atelier National de reproduction des thèses, p.425.

2 – La traversée du miroir

« L’imaginaire ensorcelle l’image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance. Il prolifère sur l’image comme son cancer naturel. Il va cristalliser et déployer les besoins humains, mais toujours en images. L’imaginaire est le lieu commun de l’image et de l’imagination. »²⁰¹

Le besoin humain de traverser le miroir est donc mis en images au cinéma, et « nombreux sont les films dans lesquels les miroirs apparaissent comme des portes. Mais sur quoi ouvrent-ils ? »²⁰²

Dans *Le Sang d’un poète* de Jean Cocteau, le personnage est enfermé dans une pièce où il n’y a pas de porte, seulement un miroir. La statue lui dit « Il te reste une ressource, entrer dans la glace et t’y promener », et alors qu’il l’examine, la glace se transforme en eau, ce qui permet au personnage d’y entrer.

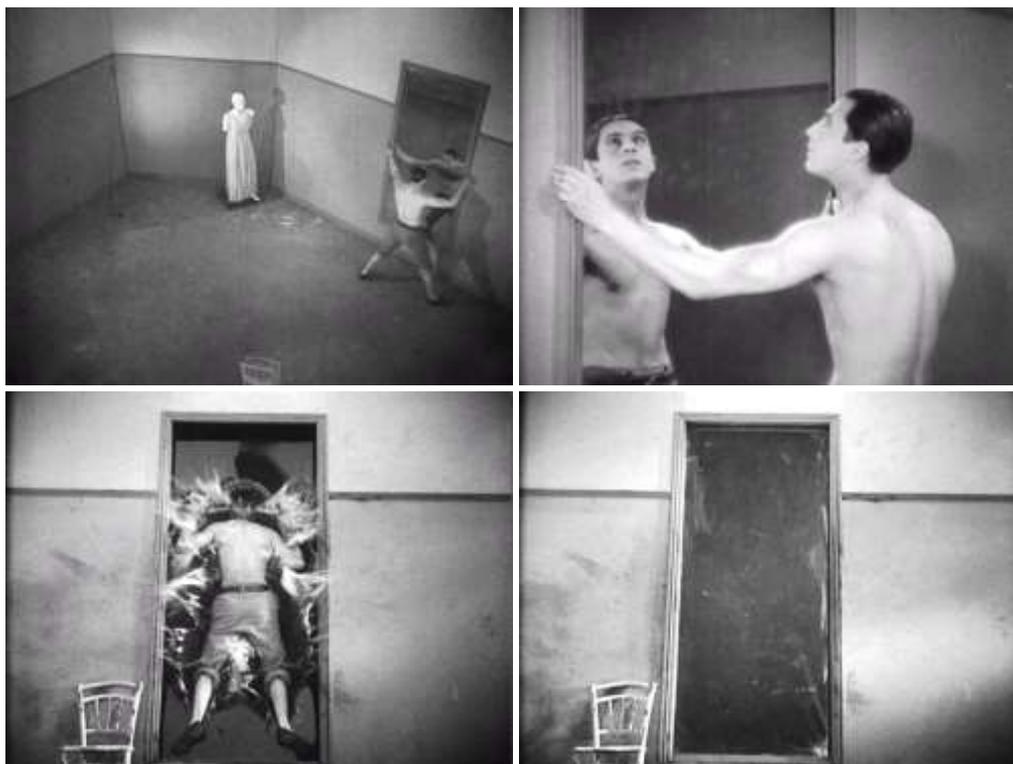


Illustration 125

Le Sang d’un poète, de Jean Cocteau, 1930

²⁰¹ MORIN Edgar, *op. cit.*, pp.83-84.

²⁰² PAÏNI Dominique, *op. cit.*, p.16.

La traversée du miroir se fait brusquement : elle suit directement une coupe au montage et est accompagnée de cris, le plan est très court car une autre coupe montre que le miroir « s'est refermé ». Même si le trucage est visible et que l'on se rend bien compte qu'il s'enfonce dans de l'eau, il n'en demeure pas moins que ce choix rend le passage efficace et le moment impressionnant.

« La lecture du scénario du *Sang d'un poète*, nous renseigne sur la nature même de ce trucage :

“53 – Plan de demi-ensemble du miroir. Le poète s'enfonce dans la glace. (On a substitué au miroir une cuve d'eau, fixé le décor dessus, cloué la chaise à gauche. L'appareil de prise de vues se trouve à pic sur le tout. L'acteur plonge. L'image redressée, vite coupée, terminera le trompe-l'œil.) L'eau gicle, puis les bords du 'miroir' redeviennent secs comme auparavant : il s'agit d'un plan pris avant le passage 'de l'autre côté du miroir'.” »²⁰³

De l'autre côté du miroir, le personnage flotte en quelque sorte dans le noir : « L'intérieur de la glace aboutissait à l'autel des folies dramatiques ». Ce monde de l'autre côté du miroir est présenté comme irréel, onirique. « Le miroir débouche donc sur le monde de la fiction, contraire à la raison qui, elle, s'accommode du réel. »²⁰⁴



Illustration 126

Le Sang d'un poète, de Jean Cocteau, 1930

²⁰³ LIVOLSI Florence, *op. cit.*, p.398.

²⁰⁴ PAÏNI Dominique, *op. cit.*, p.16.

Chez Cocteau toujours, « le miroir peut, d'autre part, donner accès au monde des morts. »²⁰⁵ C'est ce qui est développé tout au long de *Orphée*, où les miroirs sont littéralement des portails qui conduisent au royaume des morts, et à travers lesquels la Mort, jouée par Maria Casarès, peut se déplacer : « Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans un miroir, et vous verrez la Mort travailler. Comme les abeilles dans une ruche de verre. » Le reflet est ce qui permet de voir « la Mort travailler », de voir le Temps qui passe, car si le miroir est ce qui permet d'accéder à la mort, alors la mort peut être lue comme le reflet de la vie.



Illustration 127

Orphée, de Jean Cocteau, 1950

Le film met donc en scène plusieurs traversées de miroirs, techniquement différentes, et qui mettent en place des dispositifs ingénieux et efficaces. La première traversée de miroir se fait au moyen du montage : la Mort se dirige rapidement, une main en avant, en direction du miroir, et une coupe présente la suite de l'action du point de vue de l'autre côté du miroir, où l'on voit la femme entrer dans cet espace noir, par la fenêtre qu'est devenu le miroir. L'effet est complété d'un ajout de flou et d'un son étrange, et lorsqu'elle est passée, la porte se referme et le miroir redevient miroir : Orphée, joué par Jean Marais, ne peut pas y entrer. Le

²⁰⁵ PAÏNI Dominique, *op. cit.*, p.17.

miroir est amovible, c'est-à-dire que le cadre permet tour à tour de tenir un miroir, une vitre (quand Orphée tape sur le miroir et qu'on le voit à travers), ou rien du tout, pour que les personnages puissent le traverser. Chaque plan lors de ces traversées de miroir peut entraîner un changement à la décoration, et cela nécessite une grande rigueur à la mise en scène pour que les effets fonctionnent : chaque plan compte et participe de l'effet (car un plan inséré entre deux plans où le miroir est cadré permet le changement de « configuration » du miroir).



Illustration 128

Orphée, de Jean Cocteau, 1950

Ces trucages nécessitent également la création d'un décor double, puisque si le personnage vient de l'autre côté du miroir et qu'il est filmé frontalement (ce qui est par exemple le cas dans la première image de l'**Illustration 128**), on voit l'espace qui se trouve derrière lui et qui est compris narrativement comme le reflet de ce qui se trouve devant lui. Mais ce décor est à reconstituer car il n'y a pas réellement de miroir – la caméra s'y refléterait – cette technique ayant déjà été étudiée²⁰⁶. Lorsque ce trucage est bien exécuté, cela peut donner lieu à des moments très impressionnants, comme celui où Orphée traverse pour la première fois un miroir, à l'aide de ses gants (qui permettent au comédien, au-delà de leur fonction narrative, de plonger ses mains dans le bac de mercure sans risque).

²⁰⁶ Cf. **Illustrations 25, 26, 27 et 28**, pp.66-68.



Illustration 129

Orphée, de Jean Cocteau, 1950

Premièrement, il s'agit de la situation que nous connaissons bien : la caméra filme Jean Marais à travers la porte, comme s'il s'agissait d'un plan subjectif d'Orphée. Un comédien servant de doublure place ses mains devant la caméra « en miroir » de Jean Marais (la caméra et Jean Marais s'approchent progressivement l'un de l'autre pour se rejoindre au niveau du miroir-porte). Ce qui permet que ce trucage soit pleinement réussi, c'est le personnage d'Heurtebise qui regarde la caméra comme s'il s'agissait d'Orphée, et qui lui se reflète dans les deux miroirs latéraux du triptyque qui n'ont pas été retirés (ce qui induit intellectuellement la présence du troisième miroir central). Le plan en plongée totale a deux fonctions : il permet de passer de ce premier plan au plan où nous voyons la main d'Orphée s'enfoncer dans le miroir (cf. **Illustration 130**) et il permet la traversée du miroir. Par ce point de vue qui ne permet pas de voir la porte-miroir, mais dont la présence est encore une fois soulignée par les deux miroirs latéraux et bien que la position de caméra soit étrange, le trucage fonctionne. Avant qu'il ne passe au travers, un plan célèbre matérialise ce moment où Orphée devient apte à traverser les miroirs :



Illustration 130

Orphée, de Jean Cocteau, 1950

Comme pour la traversée du *Sang d'un poète*, le « miroir », la surface qui le représente est posée sur le sol, horizontalement, et c'est la position de la caméra (tournée à 90°) qui permet de simuler sa verticalité. Il s'agit donc de mercure liquide, qui a un meilleur taux de réflexion, est plus épais et est moins liquide que l'eau, qui représente la surface du miroir que le comédien (visiblement Jean Cocteau lui-même) traverse. Cette technique « artisanale » à la prise de vue a été reproduite par d'autres cinéastes, entre autres par les Wachowski dans *Matrix*, où l'effet spécial bénéficie désormais des effets numériques :



Illustration 131

Matrix (The Matrix), réalisé par les Wachowski, 1999

Ces plans de traversées de miroirs sont en effet des moments de démonstration technique pour les cinéastes qui les mettent en œuvre : ce sont des moments où ils peuvent démontrer leur savoir-faire, leur inventivité car, quoi qu'il arrive, ils ne peuvent être mis en scène qu'au moyen de trucages, qu'ils soient très simples, plus complexes et réalisés à la prise de vue ou numériques. Comme pour ce que l'on a évoqué au sujet de l'absence de réflexion de la caméra dans le cas de plans subjectifs au miroir, il n'y a pas « d'amélioration » des effets avec les avancées technologiques (d'amélioration réaliste par exemple), car le problème ne se situe pas là. Outre encore une fois pour le cinéma d'animation, dégagé de toute contrainte

matérielle²⁰⁷, le trucage sera toujours ressenti comme tel et se doit d'être assumé comme tel par la mise en scène, tout simplement car le spectateur a conscience de l'impossibilité technique de filmer quelqu'un traversant un miroir ; mais il n'en demeure pas moins qu'outre le rêve et l'imagination, le cinéma est le moyen le plus sûr de réussir une traversée du miroir.

Un autre procédé utilisé par Cocteau dans *Orphée* pour mettre en scène ces déplacements à l'intérieur des miroirs est la surimpression. La surimpression est assez en accord avec l'équation qu'établit Jean Cocteau entre l'autre côté du miroir et la mort, car la surimpression introduit d'emblée une présence « moins réelle », fantomatique en accord avec l'image moins réelle, moins vivante qu'est le reflet. La surimpression se retrouve également dans la traversée du miroir d'Alice dans l'adaptation de Norman Z. McLeod, ce qui permet à Florence Livolsi, dans son étude sur les différentes adaptations cinématographiques de *Alice au Pays des merveilles*, de rapprocher le Pays des merveilles du royaume des morts :



Illustration 132

Orphée, de Jean Cocteau, 1950

Alice au Pays des merveilles (Alice in Wonderland), de Norman Z. McLeod, 1933

« Le rapprochement entre le Pays du Miroir et l'enfer fait de la traversée du miroir une descente aux enfers. [...] C'est une façon de comprendre le parcours d'Alice

²⁰⁷ Cf. HAND David, *Thru the Mirror (De l'autre côté du miroir)*, Walt Disney Pictures, 1936.

de l'autre côté du miroir comme une incursion dans ce que l'on nomme l'autre monde : la mort. La matérialisation de ce désir de connaissance par la traversée du miroir est le point de départ d'une série de rencontres et d'épreuves qui doivent elles aussi mener Alice à un stade supérieur. Ce stade se traduit par son accession au statut de Reine dans le contexte du jeu d'échecs et par son apprentissage qui lui fait quitter peu à peu le monde de l'enfance. »²⁰⁸

Le passage de l'autre côté du miroir, qu'il soit représenté comme un monde complètement abstrait et onirique, comme dans *Le Sang d'un poète*, qu'il soit une représentation des Enfers et du royaume des morts, comme dans *Orphée*, ou qu'il soit l'univers à la fois amusant et inhospitalier créé par Lewis Carroll, est un parcours initiatique, qui permet au personnage de grandir, de gagner en maturité. C'est ainsi qu'il est également représenté dans *Le Bon Gros Géant* de Steven Spielberg où la séquence de la chasse aux rêves explicite le passage au « Pays des rêves » par la traversée d'un immense miroir. Dans le film, ce miroir est en réalité un lac qui reflète non pas le monde tel qu'il est, mais tel qu'il apparaît au Pays des rêves : le reflet d'un arbre qui se trouve dans la réalité des personnages se révèle être entouré de rêves, représentés par des boules lumineuses.



Illustration 133

Le BGG – Le Bon Gros Géant (The BFG), de Steven Spielberg, 2016

²⁰⁸ LIVOLSI Florence, *op. cit.*, p.388.

Pour accéder à ce pays des rêves, il faut donc traverser cette frontière, et plonger dans le lac : c'est ce que fait le personnage principal, qui se retrouve donc au « Pays des rêves », la tête en bas au début, puis libre de se déplacer dans ce monde symétrique à la réalité. Le film utilise pour ce faire une imagerie numérique très visible, où la caméra épouse le point de vue du personnage de Sophie, alter-ego d'Alice : la caméra se retourne en même temps que le Bon Gros Géant remet Sophie sur pied. Le passage de l'autre côté du miroir est matérialisé par ce mouvement de caméra qui, en même temps que Sophie, permet au spectateur d'être remis sur pied et de pouvoir avoir accès au Pays des rêves.



Illustration 134

Le BGG – Le Bon Gros Géant (The BFG), de Steven Spielberg, 2016

Bien sûr, le « Pays des rêves » de Roald Dahl et Spielberg n'est pas très éloigné du « Pays des merveilles » de Lewis Carroll, les références à *Alice au Pays des merveilles* ne manquant pas dans le roman, en témoignent les mélanges de mots que fait le Bon Gros Géant en permanence. Dans le film de Spielberg, cela prend une dimension supérieure, car il fait dialoguer cette idée d'un « Pays des rêves » accessible avec les capacités d'imagination d'un enfant. Si dans *Alice au Pays des merveilles* le fait que toute l'histoire soit un rêve est avoué à la fin, dans *Le Bon Gros Géant* ce sont les indices que donnent Roald Dahl et Steven Spielberg au lecteur ou au spectateur qui lui permettent de faire une lecture similaire : c'est la solitude et la tristesse du personnage de Sophie qui la poussent à se créer un monde imaginaire dans lequel les géants existent et les rêves s'attrapent avec un filet à papillons.

C'est en ce sens que dans les films, lorsqu'un personnage réussit à traverser cette frontière vers un monde imaginaire, qu'il y évolue, mais qu'il préfère finalement « revenir à la

réalité » car ce monde imaginaire est menaçant (dans *Le Bon Gros Géant*, Sophie est poursuivie par un mauvais rêve), cela rend compte de la situation du spectateur. Le film assouvit par procuration le désir du spectateur de se rendre dans un monde imaginaire, de « traverser l'écran », tout en lui présentant son quotidien et sa réalité comme un monde plus sûr et plus épanouissant. C'est le fameux "There's no place like home!" final du *Magicien d'Oz*²⁰⁹, autre variation autour de l'œuvre de Lewis Carroll.



Illustration 135

Le BGG – Le Bon Gros Géant (The BFG), de Steven Spielberg, 2016

²⁰⁹ FLEMING Victor, *The Wizard of Oz (Le Magicien d'Oz)*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

3 – Le retour du « bon » côté du miroir

Lorsque le personnage de Buster Keaton qui, grâce au rêve, avait pu passer de l'autre côté de l'écran²¹⁰, se réveille dans *Sherlock Junior*, tout semble s'arranger pour lui. Le réveil est dans un premier temps brutal, et il est très déçu de s'apercevoir que tout cela n'était qu'un rêve, mais la jeune femme dont il est amoureux vient le rejoindre dans sa cabine de projection pour lui signifier son affection. L'écran va devenir pour le personnage une sorte de miroir métaphorique qui va lui enseigner comment se comporter et agir dans sa propre vie. Cela est souligné par le cadre : Buster Keaton voit l'écran à travers une petite lucarne, qui forme un cadre semblable à un miroir à l'image. Le contrechamp, qui montre que ce qu'il regarde est l'écran de cinéma, installe une symétrie entre les deux situations, car dans le champ Buster Keaton est à droite du cadre et la jeune femme à gauche et dans le contrechamp, l'homme est à gauche et la femme à droite ; une relation de l'ordre de la symétrie, du reflet, s'établit entre ces deux cadres dans le cadre. Après regarder ce que l'homme sur l'écran fait avec la jeune femme, le personnage de Buster Keaton le reproduit, il lui prend les épaules, puis la main, lui embrasse la main, enfile une bague à son doigt et finalement l'embrasse.



²¹⁰ Cf. **Illustration 124**, p.157.



Illustration 136

Sherlock Junior (Sherlock, Jr.), de Buster Keaton, 1924

Le monde de la fiction, le monde du film dans le film dans lequel est entré le personnage lui permet de tirer des enseignements pour qu'il puisse évoluer et rencontrer le succès dans sa vie, notamment sa vie amoureuse. Mais la traversée du miroir ne peut pas être une fin en soi ; traverser le miroir exige de le retraverser dans l'autre sens pour revenir du « bon » côté du miroir. Cela rejoint l'idée que développe Marc Vernet par rapport au portrait psychopompe, où l'on retrouve un tel double rapport entre d'un côté un personnage qui s'identifie à un autre personnage au sein de la fiction (le portrait psychopompe ou le personnage sur l'écran) et de l'autre entre le spectateur et le comédien qu'il voit à l'écran.

« Il faut alors concevoir la trajectoire du personnage à travers l'histoire comme parallèle, délibérément dessinée ainsi, à celle du spectateur devant le film, dans ce double mouvement qui n'est pas tout à fait un aller-retour, qui ne fait pas vraiment revenir au point de départ, mais où succèdent à une approche fascinée un recul et une déprise, où un engagement dans le merveilleux de la fiction amène à un désengagement dans lequel, une fois non pas le merveilleux de la fiction mais la fiction du merveilleux dénoncée comme telle, une fois le fictif rendu factice, le principe de réalité est désigné comme unique principe de plaisir. Plus exactement, une partie de la fiction est notée merveilleuse, l'autre plus réaliste, pour instaurer deux niveaux de diégèse dans la fiction, niveaux par rapport auxquels la position du spectateur n'est pas la même parce qu'elle évolue en cours de route. Si le réalisme est fui au départ, il est retrouvé avec plaisir à la fin. Mouvement du personnage dans l'histoire par rapport à une existence d'abord idéalisée, puis reconnue impossible et abandonnée au profit

d'une vie plus modeste. Mouvement du spectateur dans la salle de cinéma par rapport à l'histoire mais aussi au film qui la raconte. »²¹¹

C'est ce que l'on retrouve bien sûr dans *La Rose pourpre du Caire*, où « Woody Allen présente une autre sorte d'Alice cinématographique »²¹² en la personne de Cecilia, jouée par Mia Farrow, fascinée par le film éponyme qu'elle regarde inlassablement. Cecilia désire rejoindre les personnages du film et donc passer de l'autre côté de l'écran, ce désir étant explicite dans le film : "My whole life I've wondered what it would be like to be this side of the screen"²¹³ dit-elle une fois qu'elle a traversé l'écran et s'est rendue dans le monde fictif auquel elle voulait appartenir.



Illustration 137

La Rose pourpre du Caire (The Purple Rose of Cairo), de Woody Allen, 1985

Pourtant, « malgré son désir de faire l'expérience du monde sur pellicule, Cecilia choisit le monde réel. Comme pour Alice dans [*De l'autre côté du miroir*], la traversée et la confrontation directe avec l'autre monde ne constitue qu'une parenthèse dans la vie de Cecilia. La fin du film, comme le deuxième volet des aventures d'Alice, est un retour à la réalité (signifié par un retour du « bon » côté du miroir et de l'écran). »²¹⁴

Le retour du « bon » côté du miroir permet de comprendre la structure et le fonctionnement de ces œuvres ; en choisissant la « réalité », le monde banal et quotidien plutôt que le monde fantastique et imaginaire auquel le personnage-spectateur voulait dans un premier temps appartenir, le film console d'une certaine manière le spectateur en

²¹¹ VERNET Marc, *op. cit.*, pp.108-110.

²¹² WELCH Simon, *op. cit.*, pp.220-221.

²¹³ « Je me suis toujours demandé comment c'était de ce côté de l'écran... »

²¹⁴ LIVOLSI Florence, *op. cit.*, p.434.

semblant lui dire que la « meilleure vie » n'est pas celle proposée par le film, mais bien la sienne.

« Ainsi, juste avant sa fin, mais *à partir de tout ce qui a précédé*, le film réoriente le spectateur vers la sortie, l'y accompagne doucement, non pas en lui disant “soyez conquérants et merveilleux”, mais en lui faisant croire que “la vie est merveilleuse”. “It's a wonderful life”, par essence supérieure au merveilleux premier, apparemment désirable mais mort, et même mortifère. »²¹⁵

Cependant, le personnage-spectateur a besoin d'en faire l'expérience pour s'en rendre compte. « L'expérience de la traversée aboutit souvent à la conclusion que la réalité n'est supportable que par rapport à l'imaginaire (dont le support peut être le rêve ou le film). »²¹⁶ Et c'est ainsi que se conclue *La Rose pourpre du Caire* : bien qu'elle ait choisi sa vie, la « réalité » plutôt que le monde de l'écran, elle retourne avec le même plaisir au cinéma voir *Le Danseur du dessus*²¹⁷ avec Fred Astaire et Ginger Rogers²¹⁸.



Illustration 138

La Rose pourpre du Caire (The Purple Rose of Cairo), de Woody Allen, 1985

L'existence de ce monde imaginaire et idéal, auquel elle – et le spectateur de cinéma – peut avoir accès sensiblement et imaginativement doit être compris « comme désir ne pouvant trouver sa force qu'à travers l'interdiction de son actualisation, devant garder son statut imaginaire. C'est à ce prix que personnage et spectateur peuvent s'en détacher, en faire le deuil et en éprouver une nostalgie satisfaite. »²¹⁹ Cette nostalgie est éminemment présente

²¹⁵ VERNET Marc, *op. cit.*, pp.108-110.

²¹⁶ LIVOLSI Florence, *op. cit.*, p.444.

²¹⁷ SANDRICH Mark, *Top Hat (Le Danseur du dessus)*, RKO Pictures, 1935.

²¹⁸ « Woody Allen donne sa définition du cinéma et rappelle que si les acteurs ne peuvent sortir du film, le spectateur, lui, doit être en mesure d'y entrer. C'est ce que suggère la fin du film, lorsque Cecilia retrouver le plaisir et l'émotion du cinéma devant Fred Astaire et Ginger Rogers. »

LIVOLSI Florence, *op. cit.*, p.436.

²¹⁹ VERNET Marc, *op. cit.*, pp.108-110.

dans les dernières lignes des *Aventures d’Alice au Pays des merveilles*, où la grande sœur d’Alice l’imagine grandir :

“Lastly, she pictured to herself how this same little sister of hers would, in the after-time, be herself a grown woman; and how she would keep, through all her riper years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather about her other little children, and make *their* eyes bright and eager with many a strange tale, perhaps even with the dream of Wonderland of long ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days.”²²⁰

Le désir de traverser le miroir au début de l’histoire devient la nostalgie du monde de l’autre côté du miroir à la fin, l’insatiabilité du désir humain est paradoxalement ce qui permet à l’Homme de supporter sa réalité, car même s’il réussissait physiquement à le traverser, le « bon » côté du miroir lui manquerait, et il ne pourrait pas vivre de l’autre côté du miroir.

²²⁰ CARROLL Lewis, *Alice’s Adventures in Wonderland*, Penguin Popular Classics, 1994, pp.148-149.

« Enfin, elle s’imagina que cette même petite sœur deviendrait un jour une femme et que, même à l’âge adulte, elle garderait le cœur simple et aimant de son enfance. Elle rassemblerait autour d’elle d’autres petits enfants, elle ferait à son tour pétiller leurs yeux vifs en leur contant bien des histoires curieuses, peut-être même en leur relatant le vieux rêve du Pays des merveilles. Elle partagerait leurs tristesses simples et prendrait plaisir à toutes leurs joies simples, en se rappelant sa propre vie d’enfant et les beaux jours d’été. » CARROLL Lewis, *Les Aventures d’Alice au Pays des merveilles*, Trad. BURY Laurent, Éditions Le Livre de poche, Collection Classiques, 2009, pp.161-162.

Conclusion

Le miroir est un objet lié au désir. Il naît d'un désir : celui de se voir, de pouvoir contempler sa propre image. Il est un moyen de parler de ce désir, car il met en scène celui de la personne spectatrice pour cette image qu'il lui présente et qui se dote d'une dimension fantastique, voire magique. Il est un moyen de faire l'apologie de ce désir, en le stimulant en présentant le reflet comme un monde accessible sensiblement mais physiquement inaccessible. Si le miroir est lié au désir, c'est parce qu'il représente à la fois un support sur lequel le spectateur peut venir projeter ses fantasmes, et également un écran qui lui permet de les visualiser simultanément ; mais il est également un moyen de désigner ce désir comme une quête dans un premier temps irréalisable, mais qui, si elle est réalisée, n'en demeure pas moins incapable de combler les attentes du personnage-spectateur.

Objet à haute teneur symbolique, qui fait ainsi du reflet une image fantastique et liée à l'imaginaire, le miroir a également joué un rôle historique non négligeable, notamment dans la relation de l'Homme à son image. Cette relation peut être condamnée et vouée à l'échec et à la mort si elle ne repose que sur la complaisance à voir sa propre image ; elle est alors liée à la vanité, au mensonge et à l'illusion. Mais cette relation peut aussi être féconde si elle donne lieu à une lecture de la représentation illusoire de la réalité en tant que signe d'un monde spirituel qui se cache au-delà des apparences ; elle est alors liée à la vérité et à la connaissance de soi et du monde. Cette richesse symbolique dont va se doter le miroir se retrouve en histoire de l'art, où il devient un motif esthétique et pictural. Outil technique utile au travail du peintre, le miroir va ainsi se retrouver dans les œuvres elles-mêmes, pour ce qu'il représente mais également pour ce qu'il produit visuellement : des jeux dans la composition, sur le surcadrage, ou encore une multiplication des centres d'intérêt pour créer un dynamisme dans l'image.

Toutes ces caractéristiques se retrouvent au cinéma, mais la prise de vue cinématographique exige quelques précautions inédites, car elle est soumise à la réalité matérielle d'un profilmique. Il faut donc prendre en compte les propriétés optiques de la réflexion spéculaire pour réussir à filmer une scène avec des miroirs, sans qu'apparaissent à cause d'eux des éléments indésirables à l'image (et notamment la caméra elle-même). Afin de bénéficier de ce que la présence du miroir au sein d'une image produit narrativement et

dramatiquement, il faut donc dans un premier temps réussir à comprendre les problématiques qu'il introduit dans le cadre d'une prise de vue. Parce que filmer un miroir présente quelques difficultés, cela a donné lieu à des solutions ingénieuses et a conduit à des expérimentations, qu'elles soient techniques ou liées à la mise en scène.

Ainsi, filmer le miroir au cinéma devient l'occasion de démontrer un savoir-faire technique et artistique en concevant une mise en scène spectaculaire, c'est-à-dire précisément qui s'affirme comme donnant à voir un spectacle, un objet digne du regard du spectateur. Ce faisant, le miroir devient un emblème de la célébration du cinéma comme spectacle qui procure un plaisir sensible à un spectateur, car il reproduit à l'intérieur d'un film le rôle de l'écran de cinéma, sur lequel apparaissent les peurs et les fantasmes de celui qui le regarde. Le monde du reflet, situé « de l'autre côté du miroir », apparaît donc comme un monde indépendant et imaginaire, comparable à celui que met en place un film, situé « dans l'écran ». La traversée du miroir, et avec elle la traversée de l'écran, cristallise alors le désir du spectateur pour ce monde imaginaire, le monde de ses fantasmes, qu'il percevait et auquel il peut désormais accéder.

Mais cette traversée du miroir n'est complète que lorsque ce monde « de l'autre côté du miroir » est précisément accepté comme un monde imaginaire, et que la « réalité » lui est préférée. Celui qui traverse le miroir revient donc invariablement du « bon » côté ; car après être devenu acteur pour un temps, il préfère retrouver le statut qui lui permet véritablement de profiter de ce monde imaginaire, celui de spectateur. C'est en effet lui qui détient le pouvoir sur un film, pouvoir d'ubiquité²²¹, mais également pouvoir de vie ou de mort sur les images qui défilent devant ses yeux. Puisque sans lui, le film n'existe pas, puisqu'« en regardant le film, [le spectateur] l'aide à naître, à vivre, puisque c'est en [lui] qu'il vivra et puisqu'il est fait pour cela : pour être regardé, c'est-à-dire pour n'arriver à être que sous le regard »²²², le véritable créateur au cinéma semble se trouver non pas du côté de la production, mais du côté de la réception, devant l'écran, dans la salle, sous les traits du spectateur.

²²¹ « Je ne participe en rien au perçu, je suis au contraire *tout-percevant*. Tout-percevant comme on dit tout-puissant (c'est la fameuse « ubiquité » dont le film fait cadeau à son spectateur) ; tout-percevant, aussi, parce que je suis en entier du côté de l'instance percevante : absent de l'écran, mais bien présent dans la salle, grand œil et grande oreille sans lesquels le perçu n'aurait personne pour le percevoir, instance *constituante*, en somme, du signifiant de cinéma (c'est moi qui fais le film). » METZ Christian, *op. cit.*, pp.68-70.

²²² *Ibid.*, pp.115-116.



Illustration 139

Illustration de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, par John Tenniel, 1871

Bibliographie

Ouvrages principaux

- ARASSE Daniel, « Les miroirs de la peinture » in *L'imitation : aliénation ou source de liberté ?*, École du Louvre, Documentation française, 1985.
- BALTRUŠAITIS Jurgis, *Le miroir : Essai sur une légende scientifique – Révélations, science-fiction et fallacies*, Éditions Aline Elmayan et Le Seuil, 1978.
- BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre : Le cinéma dans le monde devenu fable*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- BRAMLY Serge, *La transparence et le reflet*, Édition JC Lattès, 2015.
- CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, Éditions Flammarion, Collection Champs Arts, 2012.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Éditions Seuil, Collection Poétique, 1977.
- GERSTENKORN Jacques (Dir.), COLLECTIF, *Vertigo N°01 – Le cinéma au miroir*, Éditions : Avancées cinématographiques, 1987.
- IMPELLUSO Lucia et BATTISTINI Matilde, « Le miroir » in *Le livre d'or des symboles*, Traduction de FÉRAULT Dominique, Éditions Hazan, Collection le livre d'or, 2012.
- LEGENDRE Pierre, *Dieu au miroir. Leçons III, Étude sur l'institution des images*, Éditions Fayard, 1994.
- LIVOLSI Florence, *Les adaptations cinématographiques d'Alice au Pays des merveilles et de De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva : Espaces filmiques et quête d'identité*, Thèse de doctorat en cinéma soutenue en 1996 à l'Université de Paris X Nanterre, Dir. PUISEUX Hélène, Éditions : Atelier National de reproduction des thèses.
- MABILLE Pierre, *Le miroir du merveilleux*, Éditions de minuit, 1962.
- MAILLET Arnaud, *Le miroir noir : Enquête sur le côté obscur du reflet*, Éditions de l'Éclat, Collection Kargo, 2005.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, 1994, Réédition de 2015.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, « Figures du miroir dans la culture médiévale », in *Miroirs : Jeux et reflets depuis l'antiquité*, Somogy éditions d'art, 2000.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Éditions Christian Bourgois, Collection Choix Essais, 2002.

- MINAZZOLI Agnès, *La Première ombre : Réflexion sur le miroir et la pensée*, Les Éditions de Minuit, 1990.
- MOUGEOT Robert Régor, *Le miroir : Symbole des symboles*, Éditions du Cosmogone, 2011.
- MOUREY Jean-Pierre et RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice (Dir.), COLLECTIF, *Miroirs fragments, mosaïques : Schèmes et création dans l'art du XXe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Collection « Arts », 2005.
- NEYRAT Yvonne, *L'Art et l'autre : Le miroir dans la peinture occidentale*, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 2000.
- PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, Éditions Yellow Now, Collection Côte cinéma/Motifs, 2017.
- PHAY-VAKALIS Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Éditions L'Harmattan, 2001.
- PHAY-VAKALIS Soko (Dir.), COLLECTIF, *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Éditions L'Harmattan, 2008.
- PRÉDAL René (Dir.), COLLECTIF, *Le cinéma au miroir du cinéma*, Éditions : Corlet Publications, Collection CinémAction, n°124, 2007.
- SERCEAU Michel, *Le mythe, le miroir et le divan : Pour lire le cinéma*, Éditions : Presses Universitaires du Septentrion, Collection : Arts du spectacle – Images et sons, 2009.
- THÉVOZ Michel, *Le miroir infidèle*, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1996.
- TRIAS Jean-Philippe (Dir.), COLLECTIF, *Spéculaire 19 – Le cinéma dans son miroir : Intertextualité et introspection*, Éditions Cinergon, 2010.
- VAN ESSCHE Éric (Dir.), COLLECTIF, *Spéculations spéculaires : Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Éditions de la Lettre volée, Collection « Essais », 2011.
- VERNET Marc, *De l'invisible au cinéma : Figures de l'absence*, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1988.

Ouvrages techniques

- DUNN Linwood G., TURNER George E., *The ASC Treasury of Visual Effects*, ASC Holding Corp., 1983.
- FIELDING Raymond, *The Technique of Special Effects Cinematography*, Focal Press (4th Edition, 1985.
- HAMUS-VALLÉE Réjane (Dir.), COLLECTIF, *Du trucage aux effets spéciaux*, Éditions CinémAction, 2002.

HEMARDINQUER Pierre, *Technique des effets spéciaux : pour le film et la vidéo*, Éditions Dujarric (1^{ère} édition), 1980.

MONIER Pierre, *Cinétruquages et effets spéciaux*, Éditions Paul Montel (4^e édition), 1979.

RAY Sidney F., *Applied Photographic Optics*, Focal Press, 2002.

Ouvrages de référence et de complément

ALLARD Ariane, HAZANAVICIUS Michel, *The Artist – Le Livre*, Éditions de la Martinière.

ARLANDIS Jacques (Dir.), COLLECTIF, *Cahier Louis-Lumière n°4 : Les dispositifs*, Éditions : ENS Louis-Lumière, 2006.

Association Américaine de Psychiatrie, *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, American Psychiatric Publishing, Inc., 2000.

AUMONT Jacques, *Les limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Éditions Bayard Culture, 2014.

CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Penguin Popular Classics, 1994.

CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Puffin Classics, 2015.

CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles et La Traversée du miroir et ce qu'Alice trouva de l'autre côté*, Traduction de BURY Laurent, Éditions Le Livre de poche, Collection Classiques, 2009.

CERISUELO Marc, *Hollywood à l'écran – Essai de poétique historique des films : L'exemple des métafilms américains*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2000.

COMTE Fernand, *Larousse des mythologies du monde*, Éditions France Loisirs, 2004.

GORKI Maxime, « Beglye zametki » in *Nizhegorodskij listok*, n°182, 1896, Traduction de POZNER Valérie d'après l'édition *Ob iskusstve* [Textes sur l'art], Iskusstvo, 1940.

LACAN Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949.

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma : Création et spectacle*, Éditions Masson et Cie, 1964.

LEPRINCE DE BEAUMONT Jeanne-Marie, « La Belle et la Bête » in *La Belle et la Bête et autres contes*, Édition Librio, 2013.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie*, Les Éditions de Minuit, Collection Arguments, 1956, Réédition de 2007.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre troisième, Éditions Paléo, Collection La Bibliothèque de l'Antiquité, 2014.

PAÏNI Dominique, « Miroirs, la perspective dépravée », Cours donné à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2012-2013.

PERRAULT Charles, « Le Miroir ou La Métamorphose d'Orante », in *Les Contes*, Édition Garnier-Flammarion, Collection GF-Flammarion, 1991.

PLATON, *Le Banquet*, Traduction de Luc Brisson.

PLATON, *La République*, Livre X.

ROWLING J.K., *Harry Potter à l'école des sorciers*, Traduction de MÉNARD Jean-François, Éditions Gallimard Jeunesse, Collection Folio Junior, 1998.

SIMON Jean-Paul, *Le Filmique et le Comique : Essai sur le film comique*, Éditions Albatros, 1978.

SZARKOWSKI John, *Mirrors and Windows : American Photography since 1960*, Museum of Modern Art, 1984.

VERNANT Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Éditions Julliard, Collection Conférences, essais et leçons du Collège de France, 1990.

Webographie de complément

CNRTL, « Motif », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/motif>.

CNRTL, « Réflexivité », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9flexivit%C3%A9>.

CNRTL, « Spectaculaire », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/spectaculaire>.

WIKIPÉDIA, « Miroir », [En ligne], <https://fr.wikipedia.org/wiki/Miroir>.

WIKIPÉDIA, « Motif », [En ligne], <https://fr.wikipedia.org/wiki/Motif>.

WIKIPÉDIA, « Réflexion (optique) », [En ligne], [https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9flexion_\(optique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9flexion_(optique)).

LAROUSSE, « Chiralité », [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chiralit%C3%A9/15432>.

LAROUSSE, « Spectaculaire », [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectaculaire/74094>.

LAROUSSE, « Symbole », [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9flexivit%C3%A9>.

Filmographie et autres œuvres

Filmographie

- ABRAHAMS Jim, ZUCKER David, ZUCKER Jerry, *Airplane! (Y a-t-il un pilote dans l'avion ?)*, Paramount Pictures, 1980.
- ALLEN Woody, *The Purple Rose of Cairo (La Rose pourpre du Caire)*, Orion Pictures, 1985.
- ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010.
- BECKER Jacques, *Le Trou*, Play-Art, 1960.
- BROWNING Tod, *Dracula*, Universal Pictures, 1931.
- BURTON Tim, *Edward Scissorhands (Edward aux mains d'argent)*, Twentieth Century Fox, 1990.
- CARNÉ Marcel, *Les Enfants du paradis*, Pathé Cinéma, 1945.
- CAVALCANTI Alberto, CRICHTON Charles, DEARDEN Basil, HAMER Robert, *Dead of Night (Au cœur de la nuit)*, Ealing Studios, 1945.
- CHAPLIN Charles, *The Circus (Le Cirque)*, United Artists, 1928.
- CLOUSE Robert, *Enter the Dragon (Opération dragon)*, Warner Bros. Pictures, 1973.
- COCTEAU Jean, *Le Sang d'un poète*, Charles de Noailles, 1930.
- COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950.
- COLUMBUS Chris, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone (Harry Potter à l'école des sorciers)*, Warner Bros. Pictures, 2001.
- COLUMBUS Chris, *Harry Potter and the Chamber of Secrets (Harry Potter et la Chambre des secrets)*, Warner Bros. Pictures, 2002.
- COPPOLA Francis Ford, *Peggy Sue Got Married (Peggy Sue s'est mariée)*, TriStar Pictures, 1986.
- DE PALMA Brian, *Dressed to Kill (Pulsions)*, Filmways Pictures, 1980.
- DE PALMA Brian, *Body Double*, Columbia Pictures, 1984.
- EASTWOOD Clint, *Absolute Power (Les Pleins pouvoirs)*, Castle Rock Entertainment, Malpaso Productions, 1997.
- FLEISCHER Richard, *The Narrow Margin (L'Énigme du Chicago Express)*, RKO Pictures, 1952.
- FLEISCHER Richard, *The Boston Strangler (L'Étrangleur de Boston)*, Twentieth Century Fox, 1968.
- GERONIMI Clyde, JACKSON Wilfred, LUSKE Hamilton, *Alice in Wonderland (Alice au Pays des merveilles)*, Walt Disney Pictures, 1951.
- HAND David, *Thru the Mirror (De l'autre côté du miroir)*, Walt Disney Pictures, 1936.

- HAND David, *Snow White and the Seven Dwarfs (Blanche-Neige et les sept nains)*, Walt Disney Pictures, 1937.
- HAZANAVICIUS Michel, *The Artist, La Petite Reine*, 2011.
- HITCHCOCK Alfred, *Strangers on a Train (L'Inconnu du Nord-Express)*, Warner Bros. Pictures, 1951.
- HITCHCOCK Alfred, *Revenge (C'est lui)*, Shamley Productions, 1955.
- HITCHCOCK Alfred, *Vertigo (Sueurs froides)*, Paramount Pictures, 1958.
- HITCHCOCK Alfred, *Psycho (Psychose)*, Paramount Pictures, 1960.
- IÑÁRRITU Alejandro González, *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (Birdman ou (La Surprenante vertu de l'ignorance))*, Fox Searchlight Pictures, 2014.
- KASSOVITZ Mathieu, *La Haine*, Studiocanal, La Sept Cinéma, 1995.
- KEATON Buster, BRUCKMAN Clyde, ARBUCKLE Roscoe, *Sherlock, Jr. (Sherlock Junior)*, Buster Keaton Comedies, 1924.
- KUBRICK Stanley, *The Shining (Shining)*, Hawk Films, Warner Bros. Pictures, 1980.
- KUBRICK Stanley, *Eyes Wide Shut*, Warner Bros. Pictures, 1999.
- LANG Fritz, *M, Eine Stadt sucht einen Mörder (M le maudit)*, Nero Filmgesellschaft, 1931.
- LOSEY Joseph, *The Servant*, Springbok Productions, 1963.
- LYNCH David, *Mulholland Drive*, Studiocanal, 2001.
- MALLE Louis, *Zazie dans le métro*, Les Nouvelles Éditions de Films, 1960.
- MAMOULIAN Rouben, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Docteur Jekyll et M. Hyde)*, Paramount Pictures, 1931.
- MANKIEWICZ Joseph L., *All About Eve (Ève)*, Twentieth Century Fox, 1950.
- MCCAREY Leo, *Duck Soup (La Soupe au canard)*, Paramount Pictures, 1933.
- MCLEOD Norman Z., *Alice in Wonderland (Alice au Pays des merveilles)*, Paramount Pictures, 1933.
- MONTGOMERY Robert, *The Lady in the Lake (La Dame du lac)*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1947.
- NEGULESCO Jean, *How To Marry A Millionaire (Comment épouser un millionnaire)*, Twentieth Century Fox, 1953.
- NOÉ Gaspar, *Enter the Void*, Fidélité Films, Wild Bunch, BUF, 2010.
- NOLAN Christopher, *Inception*, Warner Bros. Pictures, 2010.
- PREMINGER Otto, *Bonjour tristesse*, Wheel Productions, 1958.
- RESNAIS Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Argos Films, 1961.

- SCORSESE Martin, *Taxi Driver*, Columbia Pictures, 1976.
- SCORSESE Martin, *Casino*, Universal Pictures, 1995.
- SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011.
- SPIELBERG Steven, *Jurassic Park*, Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993.
- SPIELBERG Steven, *Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*, Dreamworks SKG, 1998.
- SPIELBERG Steven, *The BFG (Le BGG – Le Bon Gros Géant)*, Amblin Entertainment, 2016.
- TARKOVSKI Andreï, *Zerkalo (Le Miroir)*, Mosfilm, 1975.
- VAN DORMAEL Jaco, *Mr. Nobody*, Pan-Européenne, 2010.
- THE WACHOWSKIS, *The Matrix (Matrix)*, Warner Bros. Pictures, 1999.
- WELLES Orson, *Citizen Kane*, Mercury Productions, RKO Pictures, 1941.
- WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947.
- WENDERS Wim, *Paris, Texas*, Argos Films, 1984.
- WILDER Billy, *Sunset Blvd. (Boulevard du crépuscule)*, Paramount Pictures, 1950.
- WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016.
- ZEMECKIS Robert, *Contact*, Warner Bros. Pictures, 1997.

Autres éléments de référence

- ARTE, « Blow Up : Le miroir au cinéma », [En ligne],
<http://cinema.arte.tv/fr/le-miroir-au-cinema>.

Autres films cités

- CUKOR George, *A Star Is Born (Une étoile est née)*, Warner Bros. Pictures, 1954.
- FLEMING Victor, *The Wizard of Oz (Le Magicien d'Oz)*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.
- MANKIEWICZ Joseph L., *The Barefoot Contessa (La Comtesse aux pieds nus)*, United Artists, 1954.
- SANDRICH Mark, *Top Hat (Le Danseur du dessus)*, RKO Pictures, 1935.
- SNYDER Zack, *300*, Warner Bros. Pictures, 2007.

Autres œuvres étudiées ou citées

- BALDUNG Hans, dit GRIEN, *Les Trois Âges de la femme et la mort*, Huile sur bois, 48x32,5cm, v.1510, Kunsthistorisches Museum, Vienne.
- BELLINI Giovanni, *La Prudence*, Huile sur toile, 32x22cm, v. 1500, Gallerie dell'Accademia, Venise.
- LE CARAVAGE, *Narcisse*, Huile sur toile, 110x92cm, 1598-1599, Galerie nationale d'art ancien, Rome.
- DE LA TOUR Georges, *La Madeleine pénitente*, Huile sur toile, 133,4 x 102x2cm, v.1640, Metropolitan Museum of Art, New York.
- DOISNEAU Robert, *La cheminée de Madame Lucienne, Paris 20^e*, Photographie noir et blanc, 60,7x50,5cm, 1953.
- GILBERT Charles Allan, *All Is Vanity*, Gravure à l'encre, 1892.
- MAGRITTE René, *La Clef des champs*, 80x60cm, 1933, Thyssen-Bornemisza, Lugano.
- MAGRITTE René, *La Reproduction interdite*, Huile sur toile, 79x65 cm, 1937, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
- MANET Edouard, *Nana*, Huile sur toile, 150x116cm, 1877, Kunstahlle de Hambourg.
- MANET Edouard, *Un bar aux Folies Bergère*, Huile sur toile, 96 x 130cm, 1881-1882, Institut Courtauld, Londres.
- METSYS Quentin, *Le Prêteur et sa femme*, Huile sur panneau, 71 x 68 cm, 1514, Musée du Louvre, Paris.
- MORISOT Berthe, *Jeune fille au miroir*, Huile sur toile, 1875.
- PARMIGIANO, *Autoportrait dans un miroir convexe*, Huile, Tondo 24,4cm, 1524, Kunsthistorisches Museum, Vienne.
- TENNIEL John, Illustrations de *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll, 1871.
- VAN EYCK Jan, *Les Époux Arnolfini*, Huile sur bois, 82,2 x 60 cm, 1434, National Gallery, Londres.
- VÉLASQUEZ Diego, *Vénus au miroir*, Huile sur toile, 122x177cm, 1647-1651, National Gallery, Londres.
- VÉLASQUEZ Diego, *Les Ménines*, Huile sur toile, 318x276cm, 1656, Musée du Prado, Madrid.
- VERMEER Johannes, *La Femme à la balance*, Huile sur toile, 45,5x38cm, v. 1662, National Gallery of Art, Washington.
- VERMEER Johannes, *La Dame au collier de perles*, Huile sur toile, 55x45cm, 1664, Gemäldegalerie, Berlin.

Table des illustrations

Illustration 1 – p.6

TENNIEL John, Illustration de *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll, 1871

Illustration 2 – p.14

LE CARAVAGE, *Narcisse*, Huile sur toile, 110x92cm, 1598-1599, Galerie nationale d'art ancien, Rome

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950

Illustration 3 – p.21

GILBERT Charles Allan, *All Is Vanity*, Gravure à l'encre, 1892

BALDUNG Hans, dit GRIEN, *Les Trois Âges de la femme et la mort*, Huile sur bois, 48x32,5cm, v. 1510,

Kunsthistorisches Museum, Vienne

Illustration 4 – p.27

DE LA TOUR Georges, *La Madeleine pénitente*, Huile sur toile, 133,4 x 102x2cm, v.1640, Metropolitan Museum of Art, New York

Illustration 5 – p.36

BELLINI Giovanni, *La Prudence*, Huile sur toile, 32x22cm, v. 1500, Gallerie dell'Accademia, Venise

TITIEN, *Vénus au miroir*, Huile sur toile, 157,5x139cm, v. 1555, National Gallery of Art, Washington

Illustration 6 – p.37

MORISOT Berthe, *Jeune fille au miroir*, Huile sur toile, 1875

MANET Edouard, *Nana*, Huile sur toile, 150x116cm, 1877, Kunsthalle de Hambourg

Illustration 7 – p.38

VÉLASQUEZ Diego, *Vénus au miroir*, Huile sur toile, 122x177cm, 1647-1651, National Gallery, Londres

Illustration 8 – p.43

VÉLASQUEZ Diego, *Les Ménines*, Huile sur toile, 318x276cm, 1656, Musée du Prado, Madrid

Illustration 9 – p.46

Schéma du comportement de la lumière au contact de différents milieux

Source : http://harold-clenet.com/?page_id=250

Illustration 10 – p.47

Illustration de la réflexion spéculaire en optique géométrique

Source : http://media4.obspm.fr/public/AMC/pages_lois-snell-descartes/bog-rfr-enonce.html

Illustration 11 – p.48

Schéma des rayons lumineux lors d'une réflexion sur un miroir plan

Source : http://scientificsentence.net/Equations/optique/index.php?key=yes&Integer=miroirs_plans

Illustration 12 – p.49

Schémas du déplacement et de la rotation d'un miroir

Source : <http://www.chimix.com/an5/deug5/optique.htm>

Illustration 13 – p.50

La formation d'une double image lors de l'utilisation d'un miroir « classique »

Illustration 14 – p.51

Schéma d'une double réflexion spéculaire dans un « toit »

Illustration 15 – p.53

Schéma d'un miroir concave et d'un miroir convexe

Source : http://uel.unisciel.fr/physique/optigeo/optigeo_ch03/co/apprendre_ch03_12.html

Illustration 16 – p.55

Schéma de la création d'une surimpression à la prise de vue à l'aide du miroir semi-aluminé

Illustration 17 – pp.56-57

PREMINGER Otto, *Bonjour tristesse*, Wheel Productions, 1958

Illustration 18 – p.58

SCORSESE Martin, *Taxi Driver*, Columbia Pictures, 1976

Illustration 19 – p.59

CARNÉ Marcel, *Les Enfants du paradis*, Pathé Cinéma, 1945

WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016

Illustration 20 – p.60

LYNCH David, *Mulholland Drive*, Studiocanal, 2001

Illustration 21 – pp.60-61

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 22 – p.62

BECKER Jacques, *Le Trou*, Play-Art, 1960

Illustration 23 – p.63

WILDER Billy, *Sunset Blvd. (Boulevard du crépuscule)*, Paramount Pictures, 1950

Illustration 24 – p.65

DE PALMA Brian, *Body Double*, Columbia Pictures, 1984

Illustration 25 – p.66

MAMOULIAN Rouben, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Docteur Jekyll et M. Hyde)*, Paramount Pictures, 1931

MONTGOMERY Robert, *The Lady in the Lake (La Dame du lac)*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1947

Illustration 26 – p.67

NOÉ Gaspar, *Enter the Void*, Fidélité Films, Wild Bunch, BUF, 2010

Illustration 27 – p.68

KASSOVITZ Mathieu, *La Haine*, Studiocanal, La Sept Cinéma, 1995

COPPOLA Francis Ford, *Peggy Sue Got Married (Peggy Sue s'est mariée)*, TriStar Pictures, 1986

Illustration 28 – p.68

Plan au sol de la configuration des plans présentés Illustration 27

Illustration 29 – p.69

KEATON Buster, BRUCKMAN Clyde, ARBUCKLE Roscoe, *Sherlock, Jr. (Sherlock Junior)*, Buster Keaton Comedies, 1924

Illustration 30 – pp.69-70

MCCAREY Leo, *Duck Soup (La Soupe au canard)*, Paramount Pictures, 1933

Illustration 31 – p.70

KUBRICK Stanley, *Eyes Wide Shut*, Warner Bros. Pictures, 1999

Illustration 32 – p.71

IÑÁRRITU Alejandro González, *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (Birdman ou (La Surprenante vertu de l'ignorance))*, Fox Searchlight Pictures, 2014

Illustration 33 – p.72

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 34 – p.73

HAND David, *Snow White and the Seven Dwarfs (Blanche-Neige et les sept nains)*, Walt Disney Pictures, 1937

Illustration 35 – p.74

WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016

Illustration 36 – p.75

WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016

Illustration 37 – pp.76-77

WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016

Illustration 38 – pp.77-78

WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016

Illustration 39 – p.78

WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016

Illustration 40 – p.79

MANKIEWICZ Joesph L., *All About Eve (Ève)*, Twentieth Century Fox, 1950

Illustration 41 – p.79

MANKIEWICZ Joseph L., *All About Eve (Ève)*, Twentieth Century Fox, 1950

Illustration 42 – p.80

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 43 – p.81

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 44 – p.81

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 45 – p.82

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 46 – pp.82-83

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 47 – pp.83-84

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 48 – p.84

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 49 – p.85

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 50 – p.86

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 51 – p.87

LANG Fritz, *M, Eine Stadt sucht einen Mörder (M le maudit)*, Nero Filmgesellschaft, 1931

KUBRICK Stanley, *The Shining (Shining)*, Hawk Films, Warner Bros. Pictures, 1980

Illustration 52 – p.87

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 53 – p.88

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 54 – p.88

IÑÁRRITU Alejandro González, *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (Birdman ou (La Surprenante vertu de l'ignorance))*, Fox Searchlight Pictures, 2014

Illustration 55 – p.89

IÑÁRRITU Alejandro González, *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (Birdman ou (La Surprenante vertu de l'ignorance))*, Fox Searchlight Pictures, 2014

Illustration 56 – p.90

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

Illustration 57 – p.91

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

WILDER Billy, *Sunset Blvd. (Boulevard du crépuscule)*, Paramount Pictures, 1950

Illustration 58 – p.91

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

Illustration 59 – p.92

MINNELLI Vincente, *The Bad and the Beautiful (Les Ensorcelés)*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1952

Illustration 60 – p.93

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

Illustration 61 – p.94

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

Illustration 62 – p.95

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

Illustration 63 – pp.95-96

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

Illustration 64 – p.96

HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, La Petite Reine, 2011

Illustration 65 – p.98

DOISNEAU Robert, *La cheminée de Madame Lucienne*, Paris 20^e, Photographie noir et blanc, 60,7x50,5cm, 1953

Illustration 66 – p.99

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Cross Creek Pictures, 2010

Illustration 67 – p.100

BURTON Tim, *Edward Scissorhands (Edward aux mains d'argent)*, Twentieth Century Fox, 1990

Illustration 68 – p.100

VAN EYCK Jan, *Les Époux Arnolfini*, Huile sur bois, 82,2 x 60 cm, 1434, National Gallery, Londres

Illustration 69 – p.101

PARMIGIANO, *Autoportrait dans un miroir convexe*, Huile, Tondo 24,4cm, 1524, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Illustration 70 – p.101

LOSEY Joseph, *The Servant*, Springbok Productions, 1963

Illustration 71 – p.102

LOSEY Joseph, *The Servant*, Springbok Productions, 1963

Illustration 72 – p.103

HITCHCOCK Alfred, *Psycho (Psychose)*, Paramount Pictures, 1960

Illustration 73 – p.103

MANET Edouard, *Un bar aux Folies Bergère*, Huile sur toile, 96 x 130cm, 1881-1882, Institut Courtauld, Londres

Illustration 74 – p.104

ÍÑÁRRITU Alejandro González, *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (Birdman ou (La Surprenante vertu de l'ignorance))*, Fox Searchlight Pictures, 2014

Illustration 75 – p.105

SPIELBERG Steven, *Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*, Dreamworks SKG, 1998

Illustration 76 – p.105

SCORSESE Martin, *Casino*, Universal Pictures, 1995

Illustration 77 – p.106

THE WACHOWSKIS, *The Matrix (Matrix)*, Warner Bros. Pictures, 1999

Illustration 78 – p.106

RESNAIS Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Argos Films, 1961

Illustration 79 – p.107

NEGULESCO Jean, *How To Marry A Millionaire (Comment épouser un millionnaire)*, Twentieth Century Fox, 1953

CLOUSE Robert, *Enter the Dragon (Opération dragon)*, Warner Bros. Pictures, 1973

Illustration 80 – p.108

WELLES Orson, *Citizen Kane*, Mercury Productions, RKO Pictures, 1941

Illustration 81 – p.109

NOLAN Christopher, *Inception*, Warner Bros. Pictures, 2010

Illustration 82 – p.110

CHAPLIN Charles, *The Circus (Le Cirque)*, United Artists, 1928

Illustration 83 – p.111

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947

Illustration 84 – p.112

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947

Illustration 85 – p.112

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947

Illustration 86 – p.113

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947

Illustration 87 – pp.113-114

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947

Illustration 88 – p.114

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947

Illustration 89 – p.117

ZEMECKIS Robert, *Contact*, Warner Bros. Pictures, 1997

Illustration 90 – p.118

ZEMECKIS Robert, *Contact*, Warner Bros. Pictures, 1997

Illustration 91 – p.120

SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011

Illustration 92 – pp.120-121

SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011

Illustration 93 – p.121

SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011

Illustration 94 – p.122

SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011

Illustration 95 – p.124

SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011

Illustration 96 – p.124

SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011

Illustration 97 – p.126

DE PALMA Brian, *Body Double*, Columbia Pictures, 1984

Illustration 98 – p.127

TARKOVSKI Andreï, *Zerkalo (Le Miroir)*, Mosfilm, 1975

Illustration 99 – pp.127-128

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950

Illustration 100 – p.129

FLEISCHER Richard, *The Narrow Margin (L'Énigme du Chicago Express)*, RKO Pictures, 1952

Illustration 101 – pp.130-131

WENDERS Wim, *Paris, Texas*, Argos Films, 1984

Illustration 102 – p.133

HAND David, *Snow White and the Seven Dwarfs (Blanche-Neige et les sept nains)*, Walt Disney Pictures, 1937

Illustration 103 – p.134

HITCHCOCK Alfred, *Vertigo (Sueurs froides)*, Paramount Pictures, 1958

Illustration 104 – p.135

DE PALMA Brian, *Body Double*, Columbia Pictures, 1984

Illustration 105 – p.136

KUBRICK Stanley, *Eyes Wide Shut*, Warner Bros. Pictures, 1999

Illustration 106 – p.138

HITCHCOCK Alfred, *Revenge (C'est lui)*, Shamley Productions, 1955

Illustration 107 – pp.138-139

HITCHCOCK Alfred, *Strangers on a Train (L'Inconnu du Nord-Express)*, Warner Bros. Pictures, 1951

Illustration 108 – p.140

DE PALMA Brian, *Dressed to Kill (Pulsions)*, Filmways Pictures, 1980

Illustration 109 – pp.140-141

EASTWOOD Clint, *Absolute Power (Les Pleins pouvoirs)*, Castle Rock Entertainment, Malpaso Productions, 1997

Illustration 110 – p.141

EASTWOOD Clint, *Absolute Power (Les Pleins pouvoirs)*, Castle Rock Entertainment, Malpaso Productions, 1997

Illustration 111 – p.142

EASTWOOD Clint, *Absolute Power (Les Pleins pouvoirs)*, Castle Rock Entertainment, Malpas Productions, 1997

Illustration 112 – pp.143-144

MAMOULIAN Rouben, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Docteur Jekyll et M. Hyde)*, Paramount Pictures, 1931

Illustration 113 – p.144

MAMOULIAN Rouben, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Docteur Jekyll et M. Hyde)*, Paramount Pictures, 1931

Illustration 114 – p.145

COLUMBUS Chris, *Harry Potter and the Chamber of Secrets (Harry Potter et la Chambre des secrets)*, Warner Bros. Pictures, 2002

Illustration 115 – pp.145-146

KUBRICK Stanley, *The Shining (Shining)*, Hawk Films, Warner Bros. Pictures, 1980

Illustration 116 – p.147

SPIELBERG Steven, *Jurassic Park*, Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993

Illustration 117 – p.147

MAMOULIAN Rouben, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Docteur Jekyll et M. Hyde)*, Paramount Pictures, 1931

Illustration 118 – p.148

HITCHCOCK Alfred, *Strangers on a Train (L'Inconnu du Nord-Express)*, Warner Bros. Pictures, 1951

Illustration 119 – p.149

COLUMBUS Chris, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone (Harry Potter à l'école des sorciers)*, Warner Bros. Pictures, 2001

Illustration 120 – p.150

CAVALCANTI Alberto, CRICHTON Charles, DEARDEN Basil, HAMER Robert, *Dead of Night (Au cœur de la nuit)*, Ealing Studios, 1945

Illustration 121 – pp.150-151

KUBRICK Stanley, *The Shining (Shining)*, Hawk Films, Warner Bros. Pictures, 1980

Illustration 122 – p.151

KUBRICK Stanley, *The Shining (Shining)*, Hawk Films, Warner Bros. Pictures, 1980

Illustration 123 – p.156

GERONIMI Clyde, JACKSON Wilfred, LUSKE Hamilton, *Alice in Wonderland (Alice au Pays des merveilles)*, Walt Disney Pictures, 1951

Illustration 124 – p.157

KEATON Buster, BRUCKMAN Clyde, ARBUCKLE Roscoe, *Sherlock, Jr. (Sherlock Junior)*, Buster Keaton Comedies, 1924

Illustration 125 – p.158

COCTEAU Jean, *Le Sang d'un poète*, Charles de Noailles, 1930

Illustration 126 – p.159

COCTEAU Jean, *Le Sang d'un poète*, Charles de Noailles, 1930

Illustration 127 – p.160

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950

Illustration 128 – p.161

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950

Illustration 129 – p.162

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950

Illustration 130 – p.163

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950

Illustration 131 – p.163

THE WACHOWSKIS, *The Matrix (Matrix)*, Warner Bros. Pictures, 1999

Illustration 132 – p.164

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950

MCLEOD Norman Z., *Alice in Wonderland (Alice au Pays des merveilles)*, Paramount Pictures, 1933

Illustration 133 – p.165

SPIELBERG Steven, *The BFG (Le BGG – Le Bon Gros Géant)*, Amblin Entertainment, 2016

Illustration 134 – p.166

SPIELBERG Steven, *The BFG (Le BGG – Le Bon Gros Géant)*, Amblin Entertainment, 2016

Illustration 135 – p.167

SPIELBERG Steven, *The BFG (Le BGG – Le Bon Gros Géant)*, Amblin Entertainment, 2016

Illustration 136 – pp.168-169

KEATON Buster, BRUCKMAN Clyde, ARBUCKLE Roscoe, *Sherlock, Jr. (Sherlock Junior)*, Buster Keaton Comedies, 1924

Illustration 137 – p.170

ALLEN Woody, *The Purple Rose of Cairo (La Rose pourpre du Caire)*, Orion Pictures, 1985

Illustration 138 – p.171

ALLEN Woody, *The Purple Rose of Cairo (La Rose pourpre du Caire)*, Orion Pictures, 1985

Illustration 139 – p.175

TENNIEL John, Illustration de *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, de Lewis Carroll, 1871

Illustration 140 – p.202

Schéma du procédé Guinot – Schéma de Pascal Martin

Annexes

Annexe 1 – « Le Miroir ou La Métamorphose d'Orante », de Charles Perrault

« Le Miroir que nous avons aujourd'hui parmi nous, fut autrefois un homme fort galant, fort propre, et fort poli, qui se nommait Orante, et qui se rendit considérable dans le monde par le talent extraordinaire qu'il avait de faire des Descriptions naïves, et agréables de toutes choses. Les louanges qu'il en reçut, firent qu'il s'occupa avec plaisir à faire le Portrait de beaucoup de personnes qui ne pouvaient assez admirer comment il pouvait composer des Ouvrages si beaux et si finis en si peu de temps : Car bien loin d'y employer des mois entiers, comme la plupart de ceux qui s'en mêlent, il les composaient tous sur-le-champ, et sans aucune préméditation, tellement que ceux qui voulaient avoir leur Portrait, n'avaient qu'à se montrer à lui, et c'était fait en un moment. Il avait encore une adresse admirable, et toute singulière ; c'est qu'il faisait le Portrait du Corps et de l'Esprit tout ensemble : Je veux dire qu'en dépeignant le Corps il en exprimait si bien tous les mouvements et toutes les actions, qu'il donnait à connaître parfaitement l'esprit qui l'animait. En représentant les yeux d'une femme, il en remarquait si exactement la manière de se mouvoir et de regarder, qu'on jugeait sans peine si elle était Prude, ou Coquette ; Stupide, ou Spirituelle ; Mélancolique, ou Enjouée, et enfin quel était le véritable caractère de son esprit.

Cette perfection qu'avait Orante de bien représenter, était assurément inconcevable : Mais certes l'on pouvait dire que hors ce talent particulier, il n'était bon à rien. Ceux qui l'examinèrent soigneusement trouvèrent que cette étrange inégalité venant de ce qu'ayant l'imagination excellente, il n'avait ni mémoire, ni jugement ; et en effet il ne se souvenait jamais de rien, et sitôt que les choses étaient hors de devant lui, elles s'effaçaient entièrement de sa mémoire. Pour le jugement c'était encore pis ; il ne pouvait rien celer de ce qu'il savait : quelque personne qui se présentât devant lui, il lui rompait en visière, il lui disait à son nez toutes ses vérités ; et sans faire aucune distinction de celles qui sont bonnes à dire, d'avec celles qu'il faut taire, il appuyait aussi fortement sur les choses du monde les plus outrageantes que sur celles qui pouvaient le plus obliger. »²²³

Finalement, « le corps d'Orante perdant insensiblement la figure d'homme, devint poli, clair et brillant, capable de recevoir toutes sortes d'images, et de les exprimer naïvement, si bien que dans le même temps on lui vit représenter tous les objets qui se trouvèrent devant lui. »²²⁴

²²³ PERRAULT Charles, « Le Miroir ou La Métamorphose d'Orante », in *Les Contes*, Édition Garnier-Flammarion, Collection GF-Flammarion, 1991, pp.82-83.

²²⁴ *Ibid.*, p.90.

Annexe 2 – La fabrication de miroirs par coulage du verre

« La fabrication des grandes glaces coulées comporte cinq étapes particulièrement délicates : la construction des fours et creusets, la coulée, le laminage, la recuisson et enfin l'étamage. La composition du verre elle-même changea peu au cours des siècles, même si l'on ignorait l'importance exacte de chacun des éléments de la formule, silice, oxyde de sodium et chaux. »²²⁵ En 1746, l'abbé A. Pluche, dans la partie sur les « arts qui instruisent l'homme » de son *Spectacle de la nature*, décrit en détail les différentes étapes de ce processus de fabrication :

« Lorsque la soude et le sable blanc ont été extraits, deux cents ouvriers ont la charge de les nettoyer pour en ôter déchets et corps étrangers ; on lave le reste, on le sèche, on le pulvérise dans “un moulin à pillons” que des chevaux actionnent les yeux bandés. Puis le sable est filtré dans un tamis de soie et enfin séché. Le verre s'obtient alors en mélangeant intimement les divers éléments par une fusion qui donne une pâte visqueuse, mi-liquide mi-solide, qu'on atteint à la température de 1500°. La fusion s'opère dans des creusets réfractaires appelés “pots”, pouvant contenir chacun 300 kilos de verre. [...] Deux hommes en chemise, qui se relaient toutes les six heures, entretiennent le four ; ce four sert environ sept à huit mois, après quoi il est refait à neuf et sa construction demande encore six mois.

Le four contient plusieurs pots en forme de creuset et leur résistants est un des éléments fondamentaux du succès ou de l'échec de la fabrication des glaces. Ils sont faits d'une argile spéciale qui tient au feu sans ramollir jusqu'à une température de 1800°. [...]

On fait redescendre la température, ce qui ramène le verre à la viscosité convenable. Un chariot muni d'une fourche apporte la matière extraite du four près d'une table métallique, sur laquelle les ouvriers, au signal d'un coup de sifflet, versent la masse visqueuse. Le verre s'étale sur la table, table munie à ses bords de tringles de fer d'un diamètre déterminé, sur lesquelles les ouvriers font pivoter un rouleau de fonte qui uniformise l'épaisseur de la feuille de verre. Ceux qui manient le rouleau ont le visage et le buste cachés dans une étoffe épaisse pour se protéger du feu. [...]

Enfin la glace étalée doit être recuite, sinon elle éclaterait à l'usage ; elle est réintroduite dans un grand four appelé “carcaise” où elle demeure trois jours et où elle refroidit par degré. »²²⁶

²²⁵ MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, 1994, 2015, p.59.

²²⁶ *Ibid.*, pp.59-61.

Annexe 3 – Principales évolutions dans la fabrication des miroirs

En 1850, les problèmes inhérents à l'étamage, opération consistant à appliquer la couche métallique sur le verre, furent résolus par une argenture mise au point par le chercheur anglais Thomas Drayton qui remplaçait le mercure alors utilisé. Grâce à l'utilisation de cette argenture, « le miroir perd enfin cette teinte grisâtre qui nuit à la clarté du reflet.

Les principaux changements qui modernisent au XIXe siècle l'industrie des glaces se produisirent dans les opérations de doucissage et de polissage, lorsque la roue à aube permit de mécaniser le travail à bras. [...]

Une autre innovation fut celle de la soude artificielle, développée sous l'Empire. Vers 1860, progrès également très important, l'utilisation des fours Siemens rendit possible l'obtention de températures beaucoup plus élevées et mieux réparties, ce qui réduisit les défauts de la pâte de verre. Peu à peu certaines manutentions disparurent ; des grues perfectionnées remplacèrent les hommes pour saisir les pots dans les fours, verser leur contenu sur les tables, rouler et laminier. On y gagna en temps et en qualité. »²²⁷

²²⁷ MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, 1994, 2015, p.64.

Annexe 4 – Le mythe de Narcisse

« Près de là une fontaine limpide roulait ses flots argentés : jamais les bergers, ni les chèvres qui aiment à brouter l’herbe des montagnes, ni tout autre troupeau, ne l’avaient altéré ; jamais oiseau, ni bête sauvage, ni feuille détachée des arbres n’avait troublé sa pureté. Elle était bordée d’un gazon dont une humidité constante entretenait la fraîcheur, et d’arbres qui ne lui permettaient jamais de s’échauffer aux feux du soleil.

Là Narcisse s’arrête, épuisé par les fatigues de la chasse et par la chaleur : charmé de la beauté du site et de la limpidité des eaux, il veut éteindre sa soif ; mais une autre soif augmente. Tandis qu’il boit, épris de son image qu’il aperçoit dans le miroir des eaux, il aime une ombre vaine et lui prête un corps : il reste en extase devant lui-même, ses traits se fixent ; on dirait une statue sortie des marbres de Paros.

Étendu sur le gazon, il contemple ses yeux semblables à deux astres, sa chevelure digne de Bacchus et d’Apollon, ses joues qu’un léger duvet ombrage à peine, son cou d’ivoire, sa bouche gracieuse, son teint parsemé de roses et de lis : il admire les charmes qui le font admirer. Imprudent ! c’est à lui-même que ses vœux s’adressent ; c’est lui-même qu’il vante, lui-même qu’il recherche ; et les feux qu’il allume le consomment lui-même !

Que de vains baisers il imprime sur cette onde trompeuse ! Que de fois ses bras s’y plongent pour saisir la tête qu’il a vue, sans pouvoir embrasser son image ! Il ne sait ce qu’il voit ; mais ce qu’il voit excite en lui mille feux ; ses désirs s’accroissent, irrités par l’image trompeuse qui lui fait illusion. Dans ta crédulité, pourquoi vouloir t’emparer d’un objet qui te fuit ? Cet objet, après lequel tu cours, n’existe pas ; cet objet que tu aimes, tourne-toi et tu le verras évanoui. L’image que tu vois, c’est ton ombre réfléchie : sans consistance par elle-même, elle vient et subsiste avec toi ; elle va s’éloigner avec toi, si tu peux t’éloigner. Mais ni la faim, ni le besoin de repos, ne peuvent l’arracher de ce lieu : couché sur le gazon touffu, il considère d’un œil insatiable l’image fantastique : il périt par ses propres regards.»²²⁸

²²⁸ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre troisième, Éditions Paléo, Collection La Bibliothèque de l’Antiquité, 2014, pp.83-88.

Annexe 5 – Le stade du miroir

« Peut-être y en a-t-il parmi vous qui se souviennent de l'aspect de comportement dont nous partons, éclairé d'un fait de psychologie comparée le petit d'homme à un âge où il est pour un temps court, mais encore pour un temps, dépassé en intelligence instrumentale par le chimpanzé, reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle. [...] Cet acte, en effet, loin de s'épuiser comme chez le singe dans le contrôle une fois acquis de l'inanité de l'image, rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets, qui se tiennent à ses côtés.

Cet événement peut se produire, on le sait depuis Baldwin, depuis l'âge de six mois, et sa répétition a souvent arrêté notre méditation devant le spectacle saisissant d'un nourrisson devant le miroir, qui n'a pas encore la maîtrise de la marche, voire de la station debout, mais qui, tout embrassé qu'il est par quelque soutien humain ou artificiel (ce que nous appelons en France un trotte-bébé), surmonte en un affaiblement jubilatoire les entraves de cet appui, pour suspendre son attitude en une position plus ou moins penchée, et ramener, pour le fixer, un aspect instantané de l'image. [...]

Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique *d'imgo*. L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet.

Cette forme serait plutôt au reste à désigner comme *je-idéal*, si nous voulions la faire rentrer dans un registre connu, en ce sens nous reconnaissons sous ce terme les fonctions de normalisation qu'elle sera aussi la souche des identifications secondaires, dont libidinale. Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité. »²²⁹

²²⁹ LACAN Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949.

Annexe 6 – Le procès du miroir

Platon, dans le livre X de *La République*, associe le reflet d'un miroir à toute représentation mimétique, qu'il condamne ainsi que leurs créateurs – les peintres, notamment – en raison de leur complaisance à représenter les choses telles qu'elles apparaissent et non telles qu'elles sont, en s'éloignant du vrai par l'imitation et ignorants du monde qu'ils prétendent figurer.

« Tu peux prendre un miroir et le présenter de tous côtés : en moins de rien tu feras le soleil et les astres du ciel, toi-même et les autres animaux, et les meubles et les plantes, et tous les objets dont tu parlais tout à l'heure. Oui, des objets apparents, sans aucune réalité. »²³⁰

Le miroir ne donnant à voir que l'apparence des choses, il ne permet pas de donner accès à la vérité du monde, et même en empêche l'accès et la dissimule derrière les apparences. Le reflet est un leurre qui, et même s'il est d'une fidélité parfaite par rapport à l'apparence de la réalité qu'il tend à représenter, est sans consistance et n'élève pas le savoir de l'Homme sur le monde qui l'entoure.

« Le simulacre ou le trompe-l'œil empêche ainsi l'homme d'exercer sa puissance de vision intérieure. C'est pourquoi Platon répudie cet artifice qu'est la perspective, utilisée notamment dans la scénographie, et privilégie une esthétique de l'imitation des essences que le miroir-objet ne saurait en aucun cas refléter. L'art véritable, en effet, ne doit pas être une copie tautologique, ou un double pur et simple : il consiste à ne pas confondre l'image avec l'objet dont elle n'est que l'image. »²³¹

Ainsi, se développe « dès l'origine de l'esthétique, une association entre miroir et représentation, complices dans l'art de tromper, dangereux pour une société basée sur la recherche de la vérité, et condamnés pour leur nature par essence perverse. »²³² Mais il se développe également une lecture du reflet dans le miroir comme signe qui permettrait de donner à voir la réalité du monde spirituel, précisément en désignant le monde sensible qu'il donne à voir comme une illusion, et en s'affirmant en tant que pâle reflet évanescents du monde des idées.

« Tout en discréditant l'illusion spéculaire rangée au plus bas degré de la connaissance, plus bas que la peinture puisqu'elle n'a même pas la réalité sensible de l'image, Platon admet que le reflet, par son immatérialité même et sa ressemblance, se prête à une autre connaissance, analogique et spirituelle : loin de produire un simulacre, il invite l'esprit à se

²³⁰ PLATON, *La République*, Livre X, 596.

²³¹ PHAY-VAKALIS Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Éditions L'Harmattan, 2001, p.22.

²³² VAN ESSCHE Éric, « Regardez avant de traverser ! Quelques réflexions en guise d'introduction » in *Spéculations spéculaires : Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Éditions de la Lettre volée, Collection « Essais », 2011, pp.12-14.

libérer du sensible et à passer de l'effet à la cause, c'est-à-dire à envisager le monde dans l'éclat de l'intelligence, et à remonter aux essences. Telles les ombres portées qui poussent le sage à sortir de la caverne, le reflet n'est plus un trompe-l'œil, mais indice, représentation en creux, manifestation de quelque chose de caché, apparition plutôt qu'apparence. Privé de réalité, le reflet fait accéder au signe. »²³³

C'est ainsi que le miroir va se doter d'un symbolisme divin « outrancier », comme le dit Jurgis Baltrušaitis dans son essai sur le miroir, en énumérant :

« Le miroir est le symbole du Sauveur

Le miroir est le symbole des Saintes Écritures

Le miroir est le symbole du Verbe éternel

Le miroir est le symbole des visions prophétiques

Le miroir est le symbole de la vie du Christ

Le miroir est le symbole de la Raison découvrant Dieu

Le miroir est le symbole des créations apparentes,

relève-t-on dans une longue liste du *De speculorum symbolis* de Cesi [1636] »²³⁴

Ce procès qui s'est engagé dès l'Antiquité sur la nature de l'image reflétée dans un miroir s'est rejoué avec l'apparition de l'image photographique ; « la vieille condamnation de la mimésis et du simulacre est réveillée par les prodigieux développements des techniques de l'image. »²³⁵

« Prétendre fixer de fugitives images de miroir n'est pas seulement une impossibilité, comme l'ont solidement prouvé les travaux de la science allemande, mais le projet lui-même est déjà blasphématoire. L'homme a été créé à l'image de Dieu et cette image ne peut être fixée par aucune machine humaine. »²³⁶

²³³ MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, 1994, 2015, pp.101-102.

²³⁴ BALTRUŠAITIS Jurgis, *Le miroir : Essai sur une légende scientifique – Révélation, science-fiction et fallacies*, Éditions Aline Elmayan et Le Seuil, 1978, p.83.

²³⁵ MELCHIOR-BONNET Sabine, *op. cit.*, pp.120-121.

²³⁶ BENJAMIN Walter in *Petite histoire de la photographie*, cité par MELCHIOR-BONNET Sabine, *ibid.*

Annexe 7 – Le plaisir de l’illusion créée par un miroir

« L’illusion produite séduit plus que l’original et la variété, plus que l’unité. La référence à l’unique source de toute ressemblance se perd dans la variété et la mutation inépuisables des reflets qui excitent l’esprit. »²³⁷ Une histoire, contée par le poète Djâlal al-Din Muhammad Rûmi et rapportée par Serge Bramly rend assez bien compte de ce pouvoir d’émerveillement et de fascination que peut susciter chez un spectateur une image dès lors qu’elle est caractérisée comme appartenant au monde de la fiction :

« Deux écoles, écrit Rûmi, prétendaient au titre de meilleure école de peinture du monde. Les peintres de la première venaient de Chine, alors que ceux de la seconde étaient des Grecs byzantins. Le sultan proposa un concours pour les départager. Il ouvrit une salle de son palais et demanda aux Chinois de faire la preuve de leur talent sur l’un des murs ; aux Grecs de Byzance, il confia le mur opposé ; puis il sépara la pièce en deux par un épais rideau. Quand vous aurez fini, leur dit-il, je tirerai le rideau et nous comparerons vos œuvres.

Pigments à foison, cinabre, poudre de lapis-lazuli, feuilles d’or, pinceaux fins et larges brosses, il mit à leur disposition tout le matériel dont peut rêver un peintre ; mais tandis que les Chinois prenaient chaque matin leur ration de couleurs, les Grecs ne réclamaient que des chiffons, écrit Rûmi, toujours plus de chiffons, et des balais, et de la paille.

Au jour dit, certains de triompher, les Chinois poussaient des cris de joie. Le sultan admira leur fresque et en fut transporté : l’univers entier y paraissait figuré. Puis il se tourna vers leurs rivaux, tandis que les serviteurs ôtaient la tenture médiane ; et d’abord, il ne comprit pas.

Les Grecs n’avaient rien peint. Ils avaient frotté et frotté leur mur, et ils l’avaient poli, poli au point de le rendre aussi lisse que le ciel, aussi pur et brillant qu’un miroir. Le chef-d’œuvre des Chinois s’y reflétait, ainsi que lui-même et sa cour, et tout ce que le monarque avait admiré précédemment « paraissait tellement plus beau ici, qu’il crut que les yeux allaient lui sortir des orbites ». ²³⁸

²³⁷ MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, 1994, 2015, p.119.

²³⁸ BRAMLY Serge, *La transparence et le reflet*, Édition JC Lattès, 2015, pp.75-76.

Annexe 8 – La mise en abyme selon André Gide

« Pour élucider ce qu'il convient d'entendre par mise en abyme, rien ne sera plus approprié que d'effectuer un rapide retour aux sources et de produire le texte où il en est question pour la première fois :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art [écrit Gide en 1893] on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *la Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme".²³⁹ »²⁴⁰

²³⁹ GIDE André, *Journal 1889-1939*, Éditions Gallimard, Collection Pléiade, 1948, p.41.

²⁴⁰ DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Éditions Seuil, Collection Poétique, 1977, p.15.

Annexe 9 – Extraits de *Applied Photographic Optics*, de Sidney F. RAY

1. “A flat mirror, in addition to the usual mirror properties, is free from [spherical aberrations], coma and radial astigmatism. By using a high-reflectance coating stack on an optical flat, an image-forming beam may be intercepted and deviated or folded with no detectable deterioration.”²⁴¹

2. “Still cameras usually have an *instant return mirror* (IRM) mechanism for continuous viewing interrupted only briefly by the camera exposure. Alternatively, a few cameras feature a fixed *pellicle mirror* with partial transmission to the viewfinder giving uninterrupted viewing and no need for complex mirror return mechanisms. Cine cameras may use a *rotating mirror shutter* or *reciprocating shutter* positioned behind the lens to alternately reflect light into the viewfinder and expose a film frame in the gate.”²⁴²

3. “Mirror coatings may be modified to produce ‘cold’ or ‘hot’ mirrors by respectively transmitting or reflecting IR radiation.”²⁴³

4. “Mirrors which are designed to be partially transmitting are termed *beamsplitters*. [...] A *beamsplitter* is an optical device which divides incident radiation into two or more portions, usually of unequal percentages [...]. The simplest beamsplitter is an uncoated flat glass surface, where the surface reflection of some 4 per cent may be adequate. A *plate beamsplitter* has a partially silvered coating to give the desired T : R ratio such as 50 : 50 or 25 : 75.”²⁴⁴

5. “The flat glass or *pellicle beamsplitter* [...] is a partially transmitting mirror which allows another scene to be superimposed in the [field of view] of the lens. Important applications are in producing backgrounds by front axial projection [...] in a *teleprompter* device used with video cameras.”²⁴⁵

²⁴¹ RAY Sidney F., *Applied Photographic Optics*, Focal Press, 2002, p.57.

²⁴² *Ibid.*, p.475.

²⁴³ *Ibid.*, p.57.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, pp.453-454.

Annexe 10 – Le procédé Guinot avec lentille divergente

Le procédé Guinot permet, grâce à l'utilisation d'un miroir semi-aluminé (M.S.A), de réaliser la surimpression de deux éléments dont la taille de l'un d'entre eux a été réduite grâce à une lentille divergente. La scène filmée en transmission est en quelque sorte le « décor » dans lequel une réserve doit être faite pour que l'élément filmé en réflexion puisse venir s'y incruster. Cet élément (une personne, par exemple) est donc filmé en réflexion dans le miroir semi-aluminé, et sa taille est réduite grâce à une lentille divergente pour que celui-ci paraisse évoluer dans l'espace filmé en transmission. C'est un trucage relativement simple théoriquement, mais qui demande du temps d'installation pour que l'effet fonctionne réellement visuellement ; il est de plus contraignant car il limite grandement le déplacement des comédiens (qui doivent rester dans le champ de la lentille). Cet effet a été mis en œuvre dans la partie pratique de ce mémoire²⁴⁶.

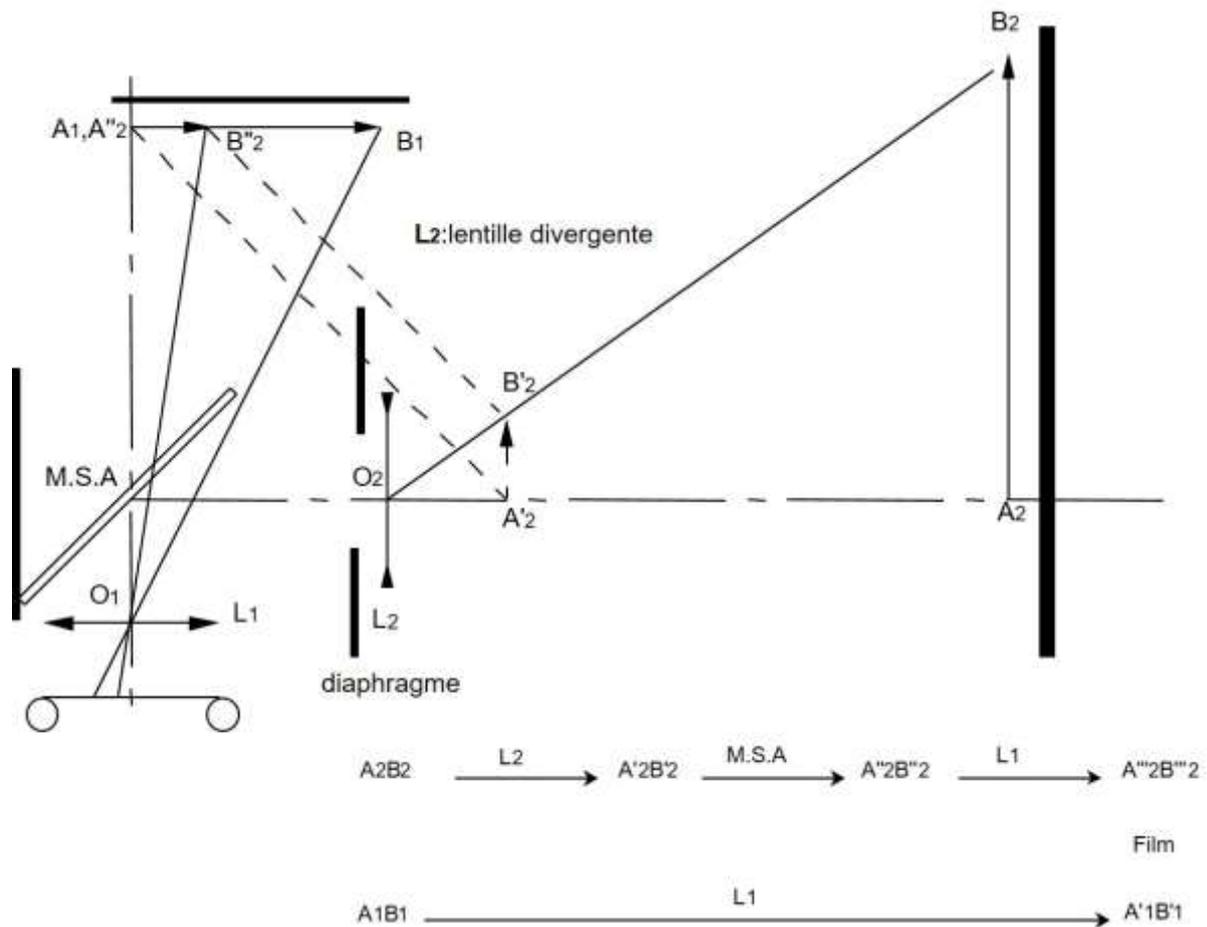


Illustration 140
Schéma du procédé Guinot
Schéma de Pascal Martin

²⁴⁶ Cf. **Illustration 18**, p.27 du dossier de la partie pratique du mémoire.

Annexe 11 – « 10 idées d'utilisation pratique d'un miroir »

« 1. Le manque de recul dans les prises de vues en intérieur constitue fréquemment un handicap. On en vient facilement à bout lorsqu'on dispose d'un miroir de grandes dimensions, telle une glace de cheminée ou de hall, le champ s'en trouve notablement élargi. Pour ceux qui ne disposent pas de la visée réflexe, rappelons que la mise au point doit tenir compte de la distance *caméra-glace + glace-sujet*.

2. La présence d'un miroir d'ornement dans la scène filmée est le moyen de représenter *de face* deux personnages dont l'un, seulement, figure réellement dans le champ de la caméra. Il se place dos au mur, à côté du miroir où se réfléchit l'image de l'autre personnage hors cadrage.

3. C'est encore dans un miroir, celui d'une coiffeuse, orienté sous l'angle approprié, où nous verrons apparaître et s'approcher celui dont notre vedette escomptait la venue.

4. Dans le reportage en extérieur, un miroir est bien souvent le précieux auxiliaire du chasseur d'images. Ce miroir : ce peut être celui d'un magasin ou d'un objet mobilier, comme il y en a parfois d'exposé dans les ventes en plein air. Tournant le dos aux sujets qu'il se propose de filmer, le cinéaste n'attire pas de ce fait leur attention. Il met sa caméra en route un peu avant que l'image réfléchie n'apparaisse, ce qui ajoute un élément de surprise pour les spectateurs.

5. Lorsque le sujet se présente à ras du sol, la prise de vues s'effectue nécessairement en plongée. Cet angle sera inversé, d'où une certaine originalité de l'angle, si vous disposez sur place d'un miroir convenablement orienté. Il pourra avoir 40x30cm environ pour un sujet relativement réduit. Veillez à ne pas inclure le reflet du cinéaste dans le cadrage, ni des verticales qui s'inclineraient anormalement.

6. Ce même miroir vous servira à éclairer un espace trop ombré, le repaire d'un animal par exemple, ou à projeter une tâche lumineuse à tel endroit qu'il paraîtra souhaitable. Il va sans dire qu'un visage ne saurait être éclairé directement de cette façon, l'éclat du soleil réfléchi est absolument insupportable. Le miroir ne doit jamais être tenu à la main, car le manque de stabilité révélerait l'artifice employé.

7. Ce qui est valable en extérieur convient aussi à une scène située en intérieur. La lumière captée depuis un jardin, de la rue ou de la pièce même, en s'approchant d'une fenêtre ensoleillée, sera renvoyée vers une zone insuffisamment lumineuse. Au cas où la direction prise par cet éclairage d'appoint ne serait pas celle que vous recherchez, un second miroir dévierait le faisceau lumineux. En recourant à un miroir concave, celui que vous utilisez pour vous raser, la tache de lumière devient nettement localisée.

8. Est-il nécessaire de disposer d'un reflet dans l'eau là où il n'a jamais existé la plus modeste mare ? Procurez-vous un miroir usagé, pas nécessairement de très grandes dimensions. Installez-le à plat dans une prairie, ses bords une fois camouflés par des pierres et des herbes présenteront une irrégularité plus naturelle. Si le vent souffle ce jour-là, vous vous en réjouirez, car l'agitation des herbes rendra votre mise en scène tout à fait vraisemblable au moment où un visage se mirera dans cette mini-pièce d'eau. [...] »²⁴⁷

²⁴⁷ MONIER Pierre, *Cinétruquages et effets spéciaux*, Éditions Paul Montel (4^e édition), 1979, pp.79-81.

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de mémoire de master

Spécialité Cinéma

Promotion 2014-2017

Soutenance de juin 2017

« THE WHITE QUEEN »

Carl DEMAILLE

Ce dossier PPM accompagne le mémoire intitulé :

Le miroir au cinéma :

Un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique

Directeur de mémoire : **Pascal MARTIN**

Directeur de mémoire extérieur : **Marc VERNET**

Coordination des mémoires et présidence du jury : **David FAROULT**

Table des matières

Curriculum vitae	2
Synopsis	3
Note d'intention	4
Liste technique et artistique	6
Listes de matériel – Caméra	7
Listes de matériel – Lumière et électricité.....	10
Listes de matériel – Machinerie.....	12
Plan de travail – Tournage	14
Plan de travail – Post-production	15
Étude technique et économique	16
Synthèse.....	17
1 – Problématiques de la prise de vue avec des miroirs	17
2 – La création de l'espace « de l'autre côté du miroir »	20
3 – Le rôle du miroir dans la création d'images	26
Bibliographie et filmographie	33
Table des illustrations	34

CARL DEMAILLE

70, rue du château des rentiers

75013 Paris

Mail : carldemaille@gmail.com

Tél. : 06 13 54 23 16

23 ans, né le 01/09/1993

Permis B

Habilitation électrique B2V



FORMATION

- 2014 – 2017** Master Cinéma – Mention Très Bien
École Nationale Supérieure Louis-Lumière (Saint-Denis 93)
- 2011 – 2014** Licence d'études cinématographiques – Mention Très Bien
Université Paris Diderot – Paris VII (Paris 75)
- Juin 2011** Bac Scientifique – Mention Très Bien
Lycée Louis Bascan (Rambouillet 78)

EXPÉRIENCE

MISE EN SCÈNE

- 2017** *The White Queen*, CM Fiction, ENSLL, 16' – **Réalisateur et cadreur**
Allers simples, réal. Emilie Fretay, CM Fiction, ENSLL, 18' – **Assistant-réalisateur**
- 2016** *Entracte*, CM Fiction, ENSLL, 10' – **Réalisateur**
La Danse des aiguilles, CM Fiction, ENSLL, 2' – **Réalisateur et chef-opérateur**
Par la force des choses, CM Fiction, ENSLL, 4' – **Réalisateur**
Deux infinités circulaires, réal. Matthias Eyer, CM Fiction, ENSLL, 20' –
Assistant-réalisateur
- 2015** *Le Facteur n'est pas passé*, réal. Emilie Fretay, CM Fiction, Cinésept, 15' –
Assistant-réalisateur
Le Visiteur du soir, CM Fiction, ENSLL, 4' – **Réalisateur**
- 2011-2015** Réalisation de courts métrages de fiction et documentaires

IMAGE

- 2016** *Marvin*, réal. Anne Fontaine, chef-op. Yves Angelo, LM Fiction, Ciné@ –
Stagiaire image
L'Homme qui hurlait joyeusement, réal. Simon Feray, CM Fiction, ENSLL – **Électricien**
Les Paniques sanguines, réal. Louis Privat, CM Fiction, ENSLL – **Électricien**
Eva, réal. Florent Médina, CM Fiction, ENSLL – **Cadreur et assistant-caméra**
- 2014-2017** Directeur de la photographie, cadreur, assistant-caméra, électricien, machiniste, sur plusieurs courts métrages

COMPÉTENCES

Maîtrise de l'anglais

Maîtrise des logiciels de montage et de post-production Avid, Final Cut Pro, Da Vinci Resolve...

Synopsis

Alice, une petite fille, joue aux échecs avec sa chatte Dinah. Agacée de perdre, Alice ne veut plus jouer et se demande ce qu'il y a de l'autre côté du miroir de son salon. Elle passe donc de l'autre côté du miroir et échange de place avec son reflet, mais la partie d'échecs continue entre Alice et son reflet.

Note d'intention

Cette partie pratique de mémoire est l'occasion d'expérimenter et de réfléchir sur l'utilisation du miroir dans le cadre d'une prise de vue au cinéma. Elle est l'occasion de se confronter aux problématiques que peut causer la présence d'un ou de plusieurs miroirs dans un plan au sein d'une mise en scène. Elle est en effet l'occasion de réfléchir à la mise en scène par rapport à ce motif particulier qu'est le miroir ; c'est pourquoi le fait qu'il s'agisse d'un court métrage de fiction est important, car il ne s'agit pas de faire une succession de prises de vues avec des miroirs pour appréhender leurs avantages et leurs inconvénients, mais au contraire de réfléchir à une manière d'exploiter ces avantages et ces inconvénients afin de raconter une histoire. Cette partie pratique de mémoire est tout de même également l'occasion de réaliser des plans portés autant par une envie formelle que par le scénario, et de s'amuser dans la réalisation de plans dont la rigueur de mise en place a pour but principal de proposer un jeu visuel au spectateur.

Car, dans cette petite histoire sans prétention, le thème du jeu est central, qu'il s'agisse des jeux que s'invente le personnage d'Alice ou de jeux formels et visuels qui guident les idées de mise en scène. L'idée est ainsi de mettre en relation le monde de l'enfance et de l'imagination avec ce que propose le cinéma, c'est-à-dire l'invention d'un terrain de jeu à partir d'une réalité fantasmée. C'est pour cette raison que le scénario s'inspire de *Through the Looking-Glass*²⁴⁸ et de l'univers et des personnages créés par Lewis Carroll, car il s'agit sans aucun doute d'une œuvre éminente sur l'enfance et sur l'importance de l'imagination dans l'apprentissage et dans la compréhension du monde et de soi.

De plus, l'idée au cœur de cette œuvre de Carroll est bien sûr la traversée du miroir pour accéder à ce monde imaginaire, comme si le Pays des merveilles était un reflet de la réalité, ce qui permet de réfléchir à la relation qui s'établit entre les deux espaces créés par un miroir, soit d'un côté l'espace du spectateur, celui de la réalité, et de l'autre l'espace du reflet, associé à un spectacle et à un monde imaginaire. Mettre en scène la traversée d'un miroir est un défi technique passionnant et à cette idée au cœur du court métrage s'ajouteront plusieurs plans jouant avec des reflets et des jeux de miroirs une fois qu'Alice est passée de l'autre côté du miroir, pour accentuer à la fois le caractère imaginaire de ce lieu et le fait que

²⁴⁸ CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Macmillan & Co, 1871 (1^{ère} édition).

le personnage y soit perdu et désorienté. Certains effets sont plus ou moins directement inspirés de films existants, la séquence finale de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles²⁴⁹ étant par exemple une référence incontournable pour son traitement à la fois spectaculaire et expérimental de la mise en scène de miroirs. De plus, le fait qu'Alice et son reflet se désolidarisent, et ce jeu sur le double matérialisé par la partie d'échecs participent de cet exercice de style sur la symétrie, sur les miroirs et leurs propriétés.

Ainsi, à partir d'un cas de figure relativement simple et courant au cinéma, à savoir filmer une personne face à un miroir, le scénario permet de déployer plusieurs situations plus ou moins complexes dans la réalisation d'images avec des miroirs. Car pour évoquer au mieux cet aspect de l'enfance qui consiste à s'inventer des jeux qui n'ont de valeur que grâce à l'imagination de leur auteur, et également pour mieux se confronter aux problèmes que pose la réalisation de plans avec des miroirs, tous les trucages seront réalisés de manière « artisanale », à la prise de vue, que ce soit en trouvant des solutions techniques, des solutions optiques, ou des solutions de cadre, de découpage et de mise en scène, plutôt que d'opter pour des effets spéciaux numériques.

De la même manière, toujours dans cette volonté de retrouver un peu de cette magie empreinte d'une certaine nostalgie que peut évoquer l'enfance, le court métrage sera muet, en noir et blanc teinté, et au format 1,33 :1, également dans cette idée de proposer un jeu au spectateur, sur les conventions d'un certain type de cinéma, désuet certes, mais non moins magique.

²⁴⁹ WELLES Orson, *La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947. Cf. **Illustrations 83, 84, 85, 86, 87 et 88**, pp.111-114 de la partie théorique du mémoire.

Liste technique et artistique

CASTING	
Alice	Roxane BRET
Son double	Alice ALLWRIGHT
Dinah	La Mouche
Son assistante personnelle	Léa DESLANDES
MISE EN SCÈNE	
Réalisateur	Carl DEMAILLE
Assistante-réalisateur	Adèle OUTIN
Scripte	Carine LEBRUN
IMAGE	
Directeur de la photographie	Etienne SUFFERT
Cadreur	Carl DEMAILLE
1^{ère} assistante caméra	Emilie FRETAY
2^{nde} assistante caméra	Louise HARTVICK
ÉLECTRICITÉ	
Chef électricien	Simon FERAY
Électriciens	Léo BREZOT Clotilde COEURDEUIL
MACHINERIE	
Chef machiniste	Ariane LUÇON
Renfort	François GAILLOT
DÉCORATION	
Chef-décoratrice	Lucie AUDAU
Décoratrices	Clotilde BONAN Clara FONTAINE Laurine KANTÉ
COSTUMES	
Costumière	Caroline DENGLOS
HMC	
Maquilleuses et coiffeuses	Victoire LIENART Rebecca MIGNOT
PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU	
Photographe de plateau	Salomé OYALLON
POST-PRODUCTION	
Compositeur de la musique	Edouard JOGUET
Monteur	Carl DEMAILLE
Étalonneur	Etienne SUFFERT
Responsable des titres et des effets spéciaux	Baptiste LEFEBVRE

Listes de matériel – Caméra

Responsable du matériel caméra :

1^{ère} assistante caméra : Emilie FRETAY

QUANTITÉ	MATÉRIEL	INFORMATIONS
CAMÉRA		
1	Caméra Arri Alexa Studio monture PL	K2.72016.0-SCH-1
1	EVF	
2	Câbles connectiques EVF	
1	Loupe Longue	
1	Support loupe longue	
2	Tiges 19	+ Support
2	Tiges 15	
1	Poignée simple	
1	Câble alimentation	
2	Tournevis	
1	Semelle	
	Câble court KC 150	
	Câble moyen KC 151	
1	Câble alimentation XLR 3 broches	K2.41966.0
ALIMENTATION		
6	Batteries Bebop V-Lock 12V	
1	Chargeur de batterie	
	+ câble d'alimentation	
1	Alimentation secteur 24V	
ACCESSOIRES		
1	Follow Focus Chrosziel	+ Rallonge
1	Mattebox 6x6 avec adaptateur 4,5 x 6	
1	Mattebok 4,5x6	
1	Chaussette en tissu	
1	Voile caméra	

FILTRES ET ACCESSOIRES OPTIQUES		
1	Séries de filtres : Glimmer	NEXT SHOT
1	Série de filtres : Low Contrast	
1	Miroir semi-aluminé	P. MARTIN
1	Miroir optique	P. MARTIN
1	Support miroir	
1	Pont adaptateur Tiges 19mm → 15 mm	Caisse Follow
1	Pont 19 mm	Caisse Mattebox
1	Base Plate	Caisse Mattebox
1	Caisse de bonnettes	
OPTIQUES		
1	Caisse Série optiques Cooke mini S4 T/2.8 - Monture PL	
	18 mm	8018-0543
	25 mm	8025-0543
	32 mm	8032-0543
	50 mm	8050-0543
	75 mm	8075-0543
	100 mm	80100-0543
RETOUR VIDÉO		
1	Tektronix Oscilloscope	
1	Transvideo HD + alim	
1	Mini bras de fixation	
1	Spigots	
1	Moniteur SONY OLED 25" HD + alim	
1	Touret BNC	
2	Câbles BNC court	
2	Câbles BNC long	
1	Roulante retour vidéo	
SAUVEGARDE		
3	Carte SxS 64 Go	J,K et L

1	Ordinateur de Back-Up Macbook Pro + alim	
1	Lecteur de carte SxS + câble	USB3
1	Disque dur navette + câble	Lacie 1To USB3
ACCESSOIRES OPÉRATEUR ET ASSISTANTS		
1	Cellule Spectra	
1	Spotmètre Spectra	
1	Thermocolorimètre Minolta	
1	Verre de contraste	
1	Tom Pouce	Étudiant
1	Décamètre	
1	Pointeur Laser	
1	Maglight	
x	Chiffons bleu + Liquide optique Rosco	
1	Dust Off	
1	Mire de Siemens	
1	Charte de fris / gris 18%	
2	Gaffer coloré	
	Banane assistant	Étudiant

Listes de matériel – Lumière et électricité

Responsables du matériel lumière et électricité :

Directeur de la photographie : Etienne SUFFERT

Chef électricien : Simon FERAY

TUNGSTÈNE
2x Fresnel 5kW
4x Fresnel 2kW
4x Fresnel 1kW
6x Fresnel 500W
2x Fresnel 150W
6x Open Face Blonde 2kW
3x Open Face Mandarine 800W
2x Pince Bol 500W
1x Bug Tungstène 1kW
1x Luciole 2kW
FLUORESCENT
2x Kino Flo 4T 120cm (3200K/5500K) + Ballast + Montée de lampe
2x Kino Flo 4T 60cm (3200K/5500K) + Ballast + Montée de lampe
2x Kino Flo 2T 60cm (3200K/5500K) + Ballast + Montée de lampe
LED
2x Smartlight LED SL1 + Ballast + Montée de lampe + Verre bombé dépoli
LIGNES
2x Ligne Maréchal Triphasé 32A - 400V
2x Tonneaux 3x32A
10x Ligne Maréchal Mono 32A - 220V
5x Boite M6 6x16A
25x Prolongs Mono 16A
3x Dimmer 3kW
2x Dimmer 5kW
2x Jeu d'orgue 6x2,5kW + Console 6 voies

PIEDS
15x Pied de 1000
8x Pied U-126
2x Pied Wind-Up
2x Pied Baby 1000
2x Pied Baby U-126
1x Déport Matteboom
ACCESSOIRES
15x Rotule Simple
4x Déport Rotule 1m
4x Déport Rotule 0,5m
10x Presse Cyclone
10x Mains de singe
4x Porte Poly
12x Collier Simple (Spigot 16 & 28)
10x Collier Double
5x Bras Magique
10x Clamp
15x Pince Stanley
4x Drapeau Grande Taille
4x Drapeau Petite Taille
2x Cutter
2x Floppy
1x Kit langues de chat
6x Borniol (4x4, 4x3, 3x2)
8x Taps
2x Jeu de Mammas
Cadre de diffusion 1,20x1,20m (216, 250, 251, 252)
Cadre de diffusion 1x1m (216, 250, 251, 252)
Cadre de diffusion 60x60cm ou 50x50cm (250)
15x Elingues

2x Ring 400 pour Softball/Chimera
1x Softball 400
2x Chimera Taille XS et S (+ Loover provenant des Lucioles)
1x Cadre 4x4m
2x Toile de Spi 4x4m
CONSOMMABLES
Gammes de gélatines ND (0.3, 0.6, 0.9, 1.2)
Gammes de gélatines Diffusion (252, 251, 250, 216)
Rouleau de Cinéfoil
Plaques de Dépron
Plaques de Polystyrène Grande Taille
Plaques de Polystyrène Petite Taille
Pinces à linge
Rouleau de Tulle
Lampes de rechange (Fresnel 5kW, 2kW, 1kW, 500W, 150W, Open Face 2kW, 800W, Pince Bol 500W)
Gaffer Tape 50mm Noir
DIVERS
2x Escabeaux (4 et 6 marches)
1x Echelle 3 plans
2x Barre Aluminium 5m

Listes de matériel – Machinerie

Responsable du matériel machinerie :

Chef machiniste : Ariane LUÇON

SUPPORTS CAMÉRA
Tête Sachtler Studio 9x9
Tête Inversée
« Plaque à Didier »
Petites branches bol 150
Grandes branches bol 150
Base bol 150
TRAVELLING
Plateau de Travelling grand modèle
Rails x10 m
Bogies
Queue de Cochon
Chaîne
CINÉSYL
Rails circulaires diamètre 7m
ACCESSOIRES DIVERS
x4 Sangles à Cliquet
x2 Jeux de Cubes de base (5 cm, 10 cm, 20 cm, 40 cm, 50 cm)
X10 Cubes 15x20x30
Gueuses
Jeu de cales diverses
CAISSE MACHINISTE
Niveau à Bulle grand
WD-40
Bombe à mater
Talc
Gaffer Tape 25 mm coloré
Boudins comédiens
Clap + Feutre Weleda

Plan de travail – Tournage

ENS LOUIS-LUMIÈRE La Cité du Cinéma 20 rue Ampère 93200 Saint-Denis Téléphone 01 84 67 00 01 PPM 2017 « THE WHITE QUEEN » Un film de Carl DEMAILLE Assistante-réalisateur : Adèle OUTIN	Jour de tournage	1	2	3	4	5	6
	Jour	L	Ma	Me	J	V	S
	Date	03	04	05	06	07	08
	Mois	AVRIL					
	Horaires	9H-18H	9H-18H	9H-18H	9H-18H	9H-18H	9H-14H
	Lieu de tournage	Plateau 1 ENSL	Plateau 1 ENSL				
	N° de séquence	SÉQ. 1	SÉQ. 1+3	SÉQ. 4+2	SÉQ. 2	SÉQ. 2	SÉQ. 2
	Décor	Salon d'Alice	Salon d'Alice	Reflet	Reflet	Reflet + Espace abstrait	Reflet + Espace abstrait
Rôle	Comédien	N°					
Alice	Roxane BRET	1	1	1	1	1	1
Double d'Alice	Alice ALLWRIGHT	2			2	2	
Dinah	La Mouche	3		3			
Effet / Matériel particulier							
Miroir semi-aluminé						✓	✓
Plan « Guinot » : Présence de Pascal MARTIN						✓	
Rails circulaires						✓	
Surimpression					✓		
Bassine : Configuration caméra			✓				

Plan de travail – Post-production

POST-PRODUCTION IMAGE	
MONTAGE	
Préparation de montage – Ingest et salle de montage ENSSL	Du 10 au 12 avril 2017
Montage du film – Salle de montage	Du 12 au 22 avril 2017
Montage alternatif projection soutenance – Salle de montage	Avant le 20 mai 2017
Préparation conformation – Salle de montage	Avant le 20 mai 2017
CONFORMATION ET ÉTALONNAGE	
Conformation dans la station d'étalonnage – Salle d'étalonnage	22 mai 2017
Étalonnage du film – Salle d'étalonnage	Du 22 au 24 mai 2017
Étalonnage du montage pour la soutenance – Salle d'étalonnage	24 mai 2017
Export DCP du montage pour la soutenance – Salle d'étalonnage	24 mai 2017
Vérification du DCP en salle de projection	24 mai 2017
Export DCP et master vidéo du film – Vérification en salle	Juin-Juillet 2017
TITRES ET EFFETS SPÉCIAUX	
Création et exports des effets spéciaux	Avant le 20 mai 2017
Création et exports des cartons – Montage film et soutenance	Avant le 20 mai 2017
Création et exports des éléments de générique de début et de fin	Juin 2017
POST-PRODUCTION SON	
Composition de la musique originale	Avril, Mai et Juin 2017
Enregistrement de la musique	Juin 2017
Montage, mixage et export définitif de la musique	Juin-Juillet 2017
Export DCP et master vidéo du film – Vérification en salle	Juin-Juillet 2017

Étude technique et économique

PRODUCTION	
ENS LOUIS-LUMIÈRE	Prêt de matériel, du studio et de salles de post-production
Budget PPM	610€
Budget PPM Etienne SUFFERT	Non défini
NEXT SHOT	Prêt de filtres
Caroline DENGLOS	Prise en charge des costumes
Victoire LIENART	Prise en charge du maquillage
Edouard JOGUET	Prise en charge de la composition de la musique
Apport personnel	Non défini
PRÉPARATION ET TOURNAGE	
Total construction et décoration	683,84€
Total régie	312,20€
Location matériel machinerie	60€
Achats costumes supplémentaires	20€
Total dépenses préparation et tournage	1076,04€
POST-PRODUCTION, DIFFUSION & EXPLOITATION	
Dépenses prévisionnelles	Non définies
Enregistrement de la musique – Défraiement des musiciens...	
Envois en festivals – Transports et supports de stockage...	
Exploitation – Locations de salles de projection...	
Communication – Impressions de livrets, d'affiches, de photographies...	

Synthèse

1 – Problématiques de la prise de vue avec des miroirs

Comment mettre en scène un comédien devant un miroir ? C'est en revenant à des questions très simples de mise en scène que nous avons commencé notre réflexion sur les problématiques que pouvait poser la prise de vue avec des miroirs. Ces questions, sur la position de la caméra et la question du point de vue, sur le jeu des comédiens, sur le rythme, etc., sont les mêmes que tout autre plan au cinéma, mais la prise de vue avec des miroirs présente quelques particularités, dont la principale est que la caméra ne peut pas se positionner partout, qu'elle ne peut pas prendre tous les points de vue. En particulier, la caméra ne peut pas être frontale à un miroir, la position de la caméra la plus évidente est donc de filmer de « 3/4 face » pour s'anguler par rapport au miroir. C'est le choix de la plupart des films et celui que nous avons également adopté :



Illustration 1

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Mais le « 3/4 face » désigne ici non pas le comédien directement, mais son reflet. En effet, filmer quelqu'un qui se regarde devant un miroir est perturbant puisque le comédien est généralement de dos car il fait face au miroir. La configuration la plus souvent utilisée est donc de filmer le reflet du comédien dans le miroir avec amorce ou non du comédien de dos, choix sur lequel nous reviendrons. Une solution pour filmer le comédien directement et non pas son reflet est de se mettre dans l'axe du miroir, c'est-à-dire de ne pas montrer le miroir, la caméra étant placée le plus proche possible du miroir, presque à sa place. Cette solution simplifie la tâche puisque le miroir n'apparaît pas à l'image, mais elle est intéressante dans le cas d'un champ contrechamp entre un personnage et son reflet :



Illustration 2

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Habituellement au cinéma, pour filmer un visage, par exemple dans le cas d'un champ contrechamp, l'angle du « 3/4 face » (nous excluons ici des exemples particuliers de frontalité ou de profil-profil) est choisi en fonction du regard du comédien : le but est d'être le plus proche possible de l'axe du regard du comédien sans « perturber » le spectateur par un point de vue trop inhabituel. Dans un miroir, il s'agit souvent d'un compromis, car on ne peut pas toujours être très proche de l'axe du regard du comédien, d'autant plus si l'angle de champ est grand : mieux vaut donc privilégier les longues focales si l'on veut se rapprocher de l'axe du regard. Le format d'image peut également avoir de l'influence ; le format 1,33 :1 sur la partie pratique de mémoire a ainsi permis de se rapprocher de l'axe du regard de la comédienne :



Illustration 3

PPM « The White Queen » : Photogrammes des rushes d'origine (Sans le format 1,33 :1)

La prise de vue avec des miroirs exige également plus de rigueur, que ce soit au cadre pour un champ contrechamp au miroir par exemple, dans la position des regards des comédiens, et dans les raccords. En particulier, le miroir permet de dupliquer une partie du champ et surtout de dévoiler à l'image une nouvelle partie de l'espace : celle qui est reflétée par le miroir. Il faut donc redoubler d'attention car au lieu de contrôler la partie de l'espace

se situant en face de la caméra – le champ, assez simplement – il faut également contrôler cette partie de l'espace « hors-champ » mais dans le champ à l'image par le fait du miroir.

Les réflexions parasites sont donc problématiques, car elles demandent parfois du temps pour être supprimées, en particulier lors de l'utilisation du miroir sans tain. Le miroir sans tain, pour simplifier, peut tour à tour jouer le rôle d'une vitre ordinaire et d'un miroir, en fonction de l'équilibre de lumière entre les deux côtés que sépare le miroir sans tain. Un élément éclairé ou lumineux se reflétera donc, même sur le côté « vitre » qui deviendra ponctuellement « miroir » (la luminosité côté « vitre » étant alors supérieure à celle côté « miroir »). Cela a par exemple donné lieu à des réflexions parasites plus ou moins gênantes :



Illustration 4

PPM « The White Queen » : Détails de photogrammes des rushes d'origine

De la même manière, ces éléments plus lumineux côté « vitre » que côté « miroir » se voient à travers le côté « miroir » du miroir sans tain, qui devient ponctuellement « vitre ». Il faut donc réussir à créer un écart lumineux suffisamment fort entre les deux côtés, le côté « vitre » devant être le plus sombre possible par rapport au côté « miroir » qui doit être le plus éclairé possible, dans cette configuration. De plus, une confusion se fait entre ce qui est reflété et ce qui est vu à travers le miroir sans tain, ce qui exige parfois une grande concentration.

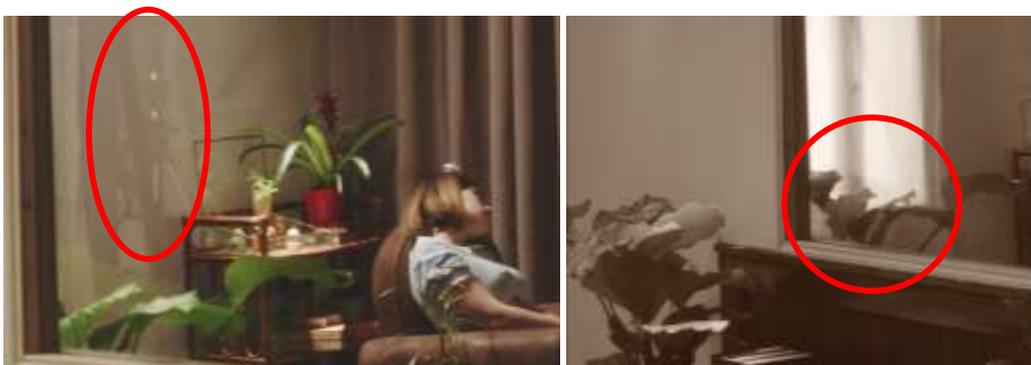


Illustration 5

PPM « The White Queen » : Détails d'un photogramme des rushes d'origine et d'une version de référence

2 – La création de l'espace « de l'autre côté du miroir »

Une problématique propre au scénario inspiré du deuxième volet des aventures d'Alice au Pays des merveilles était la traversée du miroir et avant cela la création de l'espace « de l'autre côté du miroir ». Alice évolue en effet de son salon au reflet de son salon, ces espaces étant bien indépendants dans le scénario dès lors qu'Alice se désolidarise de son reflet, et il faut donc que la caméra puisse aussi se rendre « de l'autre côté du miroir ». Pour que chacun de ces deux espaces ait son identité propre, une différence à la lumière existe. En effet, l'espace du reflet est moins lumineux que l'espace du « bon » côté du miroir : les directions de lumière sont les mêmes (ou plutôt inversées) mais le niveau général est moitié moins fort « de l'autre côté du miroir » pour reproduire la particularité du miroir sans tain utilisé lors du tournage, à savoir une perte de luminosité d'un diaph en réflexion (comme si cette différence de luminosité n'était pas due au miroir, mais que l'espace du reflet tout entier était réellement plus sombre).

Pour filmer indépendamment ces deux espaces, l'idéal aurait été d'avoir un double décor complètement symétrique, avec tous les meubles et accessoires en double et de concevoir toute l'installation lumineuse en double : étant donné les moyens limités pour mettre en œuvre ce tournage, une pareille solution était impossible à réaliser, du moins complètement. En effet, cette conception double a été mise en œuvre sur une portion réduite de ce double espace, correspondant à ce qui est vu sur ces deux plans :



Illustration 6

PPM « The White Queen » : Photogrammes des rushes d'origine

Pour ce double espace, les éléments de décoration étaient bel et bien présents en double, le plateau de tournage ressemblait donc à ceci :

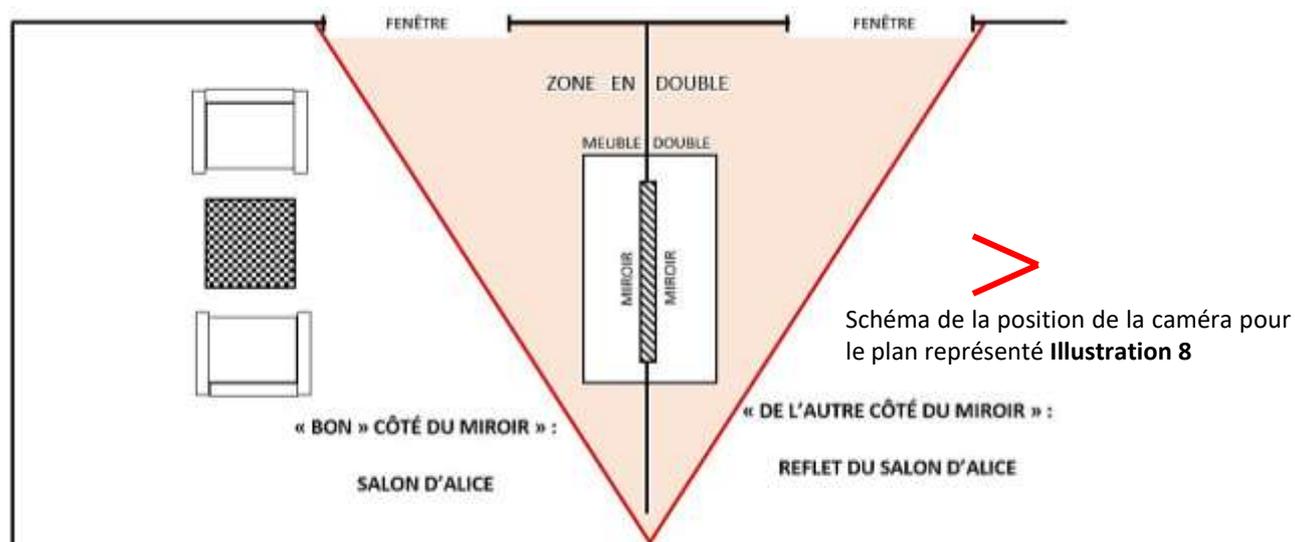


Illustration 7

Schéma de la configuration du décor sur le plateau

L'existence de ce double espace, même d'une si petite portion, permet de se placer dans l'espace « de l'autre côté du miroir » pour filmer l'espace du « bon » côté du miroir à travers le miroir désormais devenu fenêtre. La position de la caméra pour l'exemple ci-dessous (**Illustration 8**) est schématisée sur le plan du décor ci-dessus (**Illustration 7**) :



Illustration 8

PPM « The White Queen » : Photogramme d'une version de référence

Mais le fait que les deux pièces (le salon et le reflet du salon) ne soient pas toutes les deux construites en totalité signifie que les plans où Alice se trouve « de l'autre côté du miroir » ont été filmés dans la partie du « bon » côté du miroir. Pour que l'effet fonctionne et que le spectateur ait l'impression qu'elle se situe bien dans l'espace du reflet, il faut faire comme si le plan avait été lui-même filmé dans un miroir et donc inversé latéralement : cette opération d'inversion gauche-droite existe en traitement d'image : il s'agit du « flop » utilisé pour tous les plans de ce type. Dans les deux exemples qui suivent (**Illustration 9**), à gauche un photogramme du rush d'origine (filmé donc du « bon » côté du miroir) et à droite un

photogramme de la version de référence après le flop (qui simule le fait que le plan a été filmé « de l'autre côté du miroir ») :



Illustration 9

PPM « The White Queen » :

Comparaison entre des photogrammes des rushes d'origine et d'une version de référence

Cette solution fonctionne, puisqu'elle permet d'obtenir visuellement une image qu'on ne pouvait créer directement à la prise de vue, mais elle nécessite une grande rigueur dans la composition du cadre et pour les raccords entre les plans qui doivent être « flopés » et les plans filmés dans le « bon » sens. Les plans « flopés » inversant latéralement l'image, les éléments de décoration apparaissent « naturellement » à l'envers par ce moyen, mais étant donné qu'il s'agissait de la « vraie » Alice et non de son reflet qui se déplaçait dans cet espace du miroir, il fallait veiller à ce que la symétrie finale fonctionne, et en particulier changer à chaque fois la position du nœud de son serre-tête.

Pour compléter ce « double » espace et pour les besoins du scénario, il fallait bien sûr avoir « deux » Alice : la « vraie » Alice et son reflet, qui se différencient précisément, entre autres, par la position du nœud de leur serre-tête, l'une étant le reflet de l'autre. Plusieurs solutions sont possibles pour dédoubler un comédien dans un même plan : faire appel à des jumeaux ou jumelles, utiliser des trucages numériques (ce qui consisterait à filmer une passe avec le comédien jouant un rôle et une autre passe où il joue l'autre rôle) et faire appel à un second comédien qui joue le rôle d'une doublure (ce qui nécessite, pour que l'effet

fonctionne, que l'on ne voie bien sûr pas son visage). Pour ce film ayant pour volonté de jouer sur les codes d'un cinéma assez daté, les effets numériques étaient inappropriés et c'est une autre comédienne qui incarne le double d'Alice, la comédienne principale jouant tour à tour la « vraie » Alice et son reflet lorsqu'elles ne cohabitent pas dans l'image.

Une progression se fait dans le film quant à la relation entre Alice et son reflet. Dans un premier temps, elles sont bel et bien solidaires et filmées ensemble dans le cadre, grâce à une amorce de la « vraie » Alice²⁵⁰. Puis, Alice tente d'être plus rapide que son reflet et y parvient : elles se désolidarisent. Désormais, Alice et son reflet sont filmées soit séparément²⁵¹ (l'amorce de la « vraie » Alice n'est plus présente sur les plans du reflet qui est devenu autonome), soit ensemble dans l'image mais évoluent indépendamment l'une de l'autre :

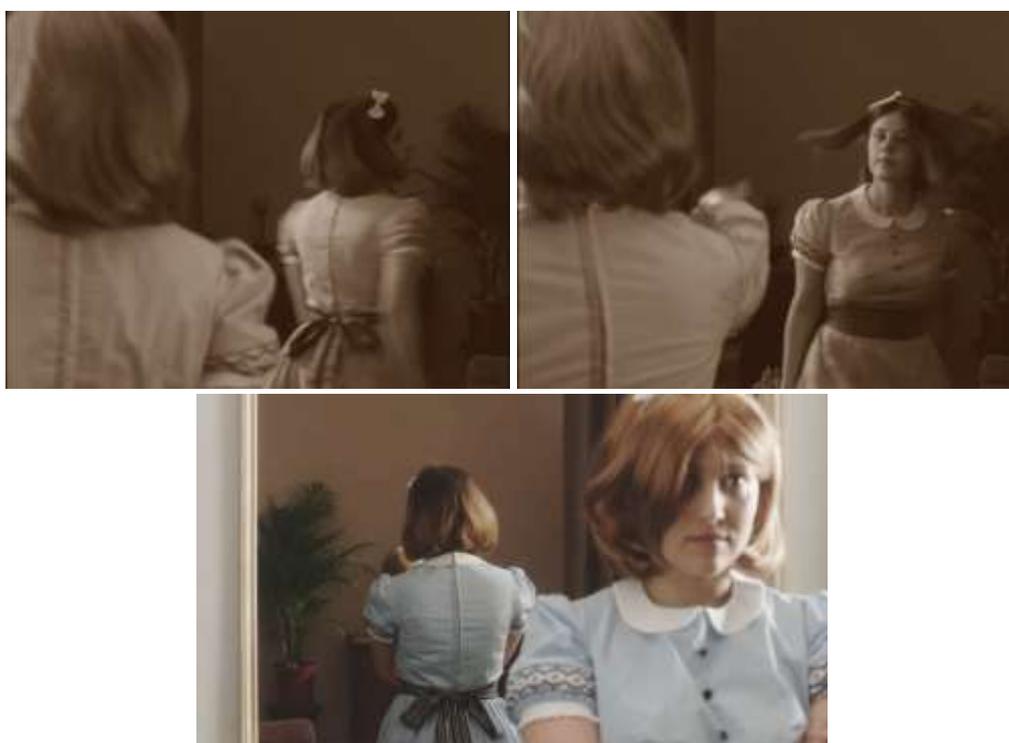


Illustration 10

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence et du rush d'origine

Pour ce faire, le miroir central a été retiré, devenant ainsi une fenêtre : la comédienne jouant la doublure d'Alice étant placée dans le même espace que la caméra de dos et la comédienne principale étant placée de l'autre côté, jouant tour à tour Alice (à gauche sur l'Illustration 11), et son reflet (à droite sur l'Illustration 11) :

²⁵⁰ Cf. Illustration 1, p.16.

²⁵¹ Cf. Illustration 2, p.17.



Illustration 11

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

C'est la configuration de l'espace qui permet au spectateur de comprendre qui est la « vraie » Alice et qui est son reflet, c'est ce que l'on a vu avec la différence de lumière qui caractérise chacun des deux espaces, c'est également les raccords regards en cohérence avec l'utilisation du « flop », mais ce qui permet avant tout de distinguer les deux personnages, c'est le jeu. Une fois qu'Alice et son reflet se sont désolidarisées, les personnages sont différents et les intentions de jeu ne sont pas les mêmes. Cela se remarque de manière exemplaire dans le comportement de chacun des deux personnages pendant la partie d'échecs, alors même que la situation n'est pas forcément simple à saisir pour le spectateur :



Illustration 12

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Enfin, une fois qu’Alice s’est réveillée, son reflet et elle sont bien de nouveau solidaires : le reflet d’Alice est filmée avec amorce de la « vraie » Alice de dos ; elles sont de nouveau liées et cohabitent dans l’image :



Illustration 13

PPM « The White Queen » : Photogramme d’une version de référence

3 – Le rôle du miroir dans la création d’images

Outre son intérêt narratif, l’utilisation du miroir dans le cadre de cette partie pratique était également la possibilité d’expérimenter autour de la prise de vue avec des miroirs, en essayant de réaliser des plans mettant en avant l’intérêt directement visuel de la présence de miroirs dans l’image.

L’un de ces principaux intérêts est de composer avec des réflexions multiples. Dès le premier plan, des réflexions en chaîne sont créées en plaçant face à face deux miroirs. Trouver la bonne angulation et la bonne position de chacun des miroirs, ainsi que celle de la caméra demande un certain temps et de la méthode, le principal risque étant de vouloir régler *simultanément* les deux miroirs en apportant des modifications aléatoires, alors qu’il faut au contraire procéder par étapes. En filmant quatre fois la pièce d’échec éponyme, trois fois son reflet et une fois « en vrai », et en multipliant les pièces, ce premier plan présente une difficulté technique qui peut lui conférer un intérêt visuel et, sinon l’impressionner, du moins produire chez le spectateur de l’étonnement, de la curiosité, ou tout simplement et dans le meilleur des cas, du plaisir.



Illustration 14

PPM « The White Queen » : Photogrammes d’une version de référence

Dans le scénario, une séquence plus clairement définie comme onirique sert de prétexte à l'expérimentation et à la fabrication de plans avec des miroirs, jouant sur la multiplication des reflets du personnage d'Alice, et notamment sur la création d'une réflexion « à l'infini » du personnage en ayant, comme pour le plan sur l'échiquier, positionné deux miroirs l'un en face de l'autre :



Illustration 15

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'un rush d'origine et d'une version de référence

Cette partie pratique de mémoire sur l'utilisation du miroir au cinéma était également l'opportunité de reproduire des plans de films reconnus pour cette utilisation spectaculaire du miroir, comme par exemple *La Dame de Shanghai* réalisé par Orson Welles²⁵², qui était la référence principale pour la réalisation du plan suivant :



Illustration 16

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Ces plans, en plus de leur rôle narratif dans la construction d'un « Pays des miroirs », d'un espace onirique dans lequel le personnage d'Alice se retrouve prisonnière de miroirs et de son reflet, ont pour fonction de proposer un jeu visuel au spectateur, d'exciter son intérêt directement sensible à l'image qu'il est en train de regarder. Cela peut également se retrouver

²⁵² Cf. **Illustrations 83, 84, 85, 86, 87 et 88**, pp.111-114 de la partie théorique du mémoire.

dans les plans réalisés grâce à des trucages à la prise de vue, qui utilisent notamment le miroir semi-aluminé. Plutôt que de choisir des surimpressions ou des collages ou des effets de multiplications du personnage en post-production, le choix a été fait pour cette partie pratique de réaliser de tels effets directement à la prise de vue (un intérêt supplémentaire étant que « toutes les Alice » sont parfaitement synchrones, ce qui aurait été impossible dans le cas d'une surimpression en post-production), c'est-à-dire que les plans suivants ont été enregistrés tels quels par la caméra :



Illustration 17

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Pour ce faire, un miroir semi-aluminé a été placé devant la caméra, ce qui permet de fabriquer une surimpression à la prise de vue en filmant *simultanément* ce qui se trouve en face de la caméra (en filmant *à travers* le miroir semi-aluminé) et ce qui se trouve reflété par le miroir semi-aluminé²⁵³. De même, plutôt qu'une incrustation faite par exemple à l'aide d'un fond vert, le choix a été fait de réaliser le plan où Alice se retrouve toute petite sur l'échiquier grâce à un trucage optique réalisé directement au tournage : il s'agit du procédé Guinot²⁵⁴ :

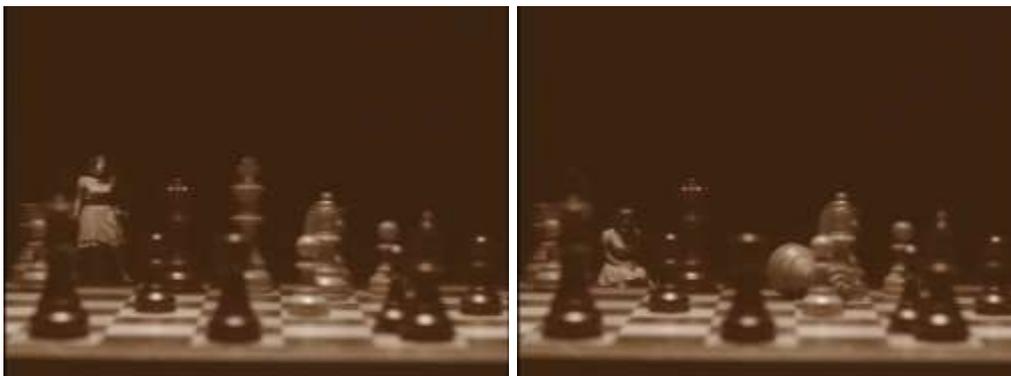


Illustration 18

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

²⁵³ Cf. **Illustration 16**, p.55 de la partie théorique du mémoire.

²⁵⁴ Cf. **Annexe 10**, p.202 de la partie théorique du mémoire.

Ce plan a demandé un certain temps d'installation, car il faut mettre en place chacune des deux scènes filmées simultanément : l'échiquier filmé en transmission (à travers le miroir semi-aluminé) et la comédienne filmée en réflexion et réduite optiquement grâce à une lentille divergente. Il faut également être très méthodique et régler les choses dans l'ordre pour ne pas être improductif (en voulant être plus rapide et essayer de régler les deux côtés en même temps). Une des difficultés rencontrées était par exemple la position de la lentille qui était un peu basse (sur l'**Illustration 19**, on voit que la tête de la comédienne est coupée par le bord de la lentille) : mais bouger la lentille signifie changer la perspective et recommencer le calage de la position de la comédienne par rapport à l'échiquier :



Illustration 19

PPM « The White Queen » : Détail du photogramme d'un rush d'origine

Enfin, un autre défi technique passionnant était de mettre en scène la traversée du miroir, le moment où Alice passe de l'autre côté du miroir et le moment où elle en revient (ces deux moments donnant lieu à une mise en scène différente). La première traversée du miroir est amorcée par un plan où Alice « teste » le miroir pour savoir si elle peut bien passer à travers : elle en approche donc son doigt qui s'y enfonce, comme s'il s'agissait d'eau (et pour cause puisque cela en est). Pour réaliser ce petit trucage, la référence principale était bien sûr le plan d'*Orphée* de Jean Cocteau²⁵⁵ où Orphée plonge sa main gantée dans le miroir. Ici, pour des raisons évidentes, il ne s'agit pas de mercure mais d'eau : le raccord est étrange, mais le plan étant très court, le trucage est tout de même satisfaisant. L'eau est moins réfléchissante que le mercure, et pour que le reflet dans l'eau d'Alice soit très visible, il fallait éclairer sa main par en-dessous sans éclairer l'eau, ce qui est extrêmement difficile, d'où une réflexion assez

²⁵⁵ Cf. **Illustration 130**, p.163 de la partie théorique du mémoire.

peu visible. En ce qui concerne le cadre, la caméra a été orientée à 90° : la bassine d'eau horizontale donne alors l'impression d'être verticale.



Illustration 20

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

La première traversée du miroir se fait grâce à une surimpression : dans un premier temps, on filme la comédienne qui passe de gauche à droite de l'image et dans un second temps, on la filme passant de droite à gauche²⁵⁶, en post-production les deux plans sont surimprimés pour donner l'impression qu'Alice et son reflet se passent à travers pour échanger leur place. La surimpression permet également de donner un aspect fantastique et onirique à ce moment, en même temps qu'elle évoque des « vieux » trucages, la surimpression étant l'un des effets réalisés à la prise de vue les plus anciens. Le cadre sépare les deux côtés du miroir et la stratégie est toujours en quelque sorte la même que dans *Orphée*²⁵⁷ : ne pas donner à voir le miroir par un dispositif de mise en scène pour permettre le passage de l'autre côté du miroir.

²⁵⁶ Cf. **Illustration 6**, p.19.

²⁵⁷ Cf. **Illustration 129**, p.162 de la partie théorique du mémoire.



Illustration 21

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Pour le retour d'Alice du « bon » côté du miroir, elle ne traverse pas elle-même le miroir, c'est le mouvement de la caméra et son passage de l'un à l'autre des côtés qui suggère le retour d'Alice, qui se révèle être en fait endormie :



Illustration 22

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

L'idée de ce plan, inspiré d'un plan de *Sucker Punch* de Zack Snyder²⁵⁸, était de présenter les « deux Alice » désolidarisées au début du plan, Alice étant toujours « de l'autre côté du miroir » et son reflet étant toujours du « bon » côté du miroir, puis qu'Alice revienne du bon côté et qu'elle soit solidaire de son reflet dans le même plan. Cela est possible grâce au miroir sans tain : au début du plan, lorsqu'Alice et la caméra sont « de l'autre côté du miroir », le miroir sans tain est côté « vitre », c'est-à-dire que nous voyons à travers (et nous voyons également la comédienne jouant le double d'Alice de dos au premier plan : elles sont bien désolidarisées) ; à la fin du plan, grâce à l'extinction totale de la partie « de l'autre côté du miroir », le miroir sans tain se trouve côté « miroir » et reflète bel et bien ce qui se trouve devant lui, à savoir Alice endormie, ce qui est révélé par un autre mouvement de caméra dans le même plan. Compliqué à mettre en place à cause des réglages de chaque côté du miroir, que ce soit au cadre, à la lumière, à la décoration ou au jeu, ce plan remplit tout de même son rôle narratif qui est de faire comprendre qu'Alice est non seulement revenue du « bon » côté du miroir mais qu'elle était en fait endormie et probablement en train de rêver, et il prend également en charge une certaine démonstration technique qu'autorise le motif de la traversée du miroir au cinéma.

Même si son utilisation requiert des précautions particulières – et peut-être parce qu'elle requiert ces précautions – le miroir est un moyen d'enrichir la création d'images pour le cinéma, de l'enrichir visuellement en proposant des images multiples et parfois complexes, de l'enrichir techniquement en trouvant des solutions pour réussir à filmer ce qui relève *a priori* de l'impossible, et de l'enrichir dramatiquement grâce à toute la symbolique dont le miroir est doté. Parce qu'il permet de mettre en avant le fait que le cinéma est un spectacle visuel, dont l'un des rôles est de donner à voir au spectateur quelque chose qui l'émeuve, qui interpelle ses sens et qui lui procure du plaisir, le miroir peut être considéré comme un emblème de la célébration de cette « poussière lumineuse [qui] se projette et danse »²⁵⁹ sur un grand écran.

²⁵⁸ Cf. **Illustrations 91, 92, 93 et 94, pp.120-122** de la partie théorique du mémoire.

²⁵⁹ « *Nous entrons dans les ténèbres d'une grotte artificielle. Une poussière lumineuse se projette et danse sur un écran ; nos regards s'y abreuvent ; elle prend corps et vie ; elle nous entraîne dans une aventure errante : nous franchissons les temps et les espaces, jusqu'à ce qu'une musique solennelle dissolve les ombres sur la toile redevenue blanche.* »

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie*, Les Éditions de Minuit, Collection Arguments, 1956, Réédition de 2007, p.11.

Bibliographie et filmographie

Bibliographie

CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Macmillan & Co, 1871 (1^{ère} édition).

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie*, Les Éditions de Minuit, Collection Arguments, 1956, Réédition de 2007.

Filmographie

COCTEAU Jean, *Orphée*, Les Films André Paulvé, 1950.

SNYDER Zack, *Sucker Punch*, Warner Bros. Pictures, 2011.

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Columbia Pictures, 1947.

Table des illustrations

Illustration 1

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 2

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 3

PPM « The White Queen » : Photogrammes des rushes d'origine (Sans le format 1,33 :1)

Illustration 4

PPM « The White Queen » : Détails de photogrammes des rushes d'origine

Illustration 5

PPM « The White Queen » : Détails d'un photogramme des rushes d'origine et d'une version de référence

Illustration 6

PPM « The White Queen » : Photogrammes des rushes d'origine

Illustration 7

Schéma de la configuration du décor sur le plateau

Illustration 8

PPM « The White Queen » : Photogramme d'une version de référence

Illustration 9

PPM « The White Queen » : Comparaison entre des photogrammes des rushes d'origine et d'une version de référence

Illustration 10

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence et du rush d'origine

Illustration 11

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 12

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 13

PPM « The White Queen » : Photogramme d'une version de référence

Illustration 14

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 15

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'un rush d'origine et d'une version de référence

Illustration 16

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 17

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 18

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 19

PPM « The White Queen » : Détail du photogramme d'un rush d'origine

Illustration 20

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 21

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

Illustration 22

PPM « The White Queen » : Photogrammes d'une version de référence

