



HAL
open science

De l'autre coté du miroir : les reflets au cinéma et ce que les chefs opérateurs y trouvèrent

Louis Trimaille

► To cite this version:

Louis Trimaille. De l'autre coté du miroir : les reflets au cinéma et ce que les chefs opérateurs y trouvèrent. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03686546

HAL Id: dumas-03686546

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03686546>

Submitted on 2 Jun 2022

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

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

Louis TRIMAILLE

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR :

Les reflets au cinéma et ce que les chefs opérateurs y trouvèrent

Mémoire dirigé par Isabelle SINGER



La Double Vie de Véronique, Krzysztof Kieślowski, 1991

Aix-Marseille Université

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel »

2020-2021

Soutenance le 06 avril 2021

Louis TRIMAILLE

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR :

Les reflets au cinéma et ce que les chefs opérateurs y trouvèrent

Mémoire dirigé par Isabelle SINGER

Aix-Marseille Université

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel »

2020-2021

Soutenance en avril 2021

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR :

Les reflets au cinéma et ce que les chefs opérateurs y trouvèrent

Résumé

Au cinéma, les reflets sont un danger technique permanent au moment du tournage, car on ne veut surtout pas montrer la caméra, la perche ou les projecteurs au spectateur dans le film fini. Bien que des dispositions sont parfois prises pour ne pas courir ce risque, les reflets sont pourtant un motif récurrent dans l'image cinématographique.

Et pour cause : les miroirs sont des objets porteurs de très nombreuses symboliques fortes. On les retrouve dans les récits mythologiques et dans les arts picturaux depuis de nombreux siècles, dans la littérature, la psychanalyse et ou encore dans certains textes ou symboles religieux. Ils sont dans la culture très évocateurs et pourtant omniprésents au quotidien.

En confrontant ces symboliques par le prisme d'analyses de films à la pratique du métier de chef opérateur, il est possible de porter un nouveau regard à la fois sur ces films et sur la relation particulière entre le réalisateur à l'origine du sens de son film et toutes les personnes qui contribuent à la fabrication de l'image cinématographique.

Mots clefs :

Reflet – Cinéma – Miroir – Analyse – Représentation – Image –
Illusion – Mise en abyme – Monde parallèle – Symbolisme

Remerciements

Je tiens à remercier d'abord les professionnels qui ont accepté de m'accorder de leur temps pour répondre à mes questions : Romain Prouveur, Georges Lechaptois, Alexis Kavyrchine, Cédric Fayolle et Sarah Boutin, ainsi que ceux avec qui l'on s'est malheureusement ratés de peu, mais pas sans avoir essayé : Virginie Saint-Martin, Claire Mathon et Stella Libert.

Merci à Hugues Allart, Achille Vincent et Antoinette Goutin qui m'ont permis d'obtenir certaines des coordonnées grâce auxquelles j'ai pu réaliser des entretiens passionnants.

Merci à Isabelle Singer ma directrice de mémoire pour ses remarques, ses retours et ses corrections.

Merci à Camille Fesquet pour ses traductions de l'anglais au français lorsque les miennes ne fonctionnaient pas.

Merci à Clara Chamot pour ses retours et relectures, pour son précieux soutien et pour ses nombreux conseils, ainsi qu'à Véronique Gentit pour ses corrections.

Et merci enfin à l'ensemble de l'équipe de SATIS et plus particulièrement à ma promotion SATIS Prise de vue 2018-2021 pour ces trois dernières années.

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION	9
I. LE REFLET REVELATEUR, QUI AGRANDIT L'IMAGE.....	23
II. LE REFLET TROMPEUR, CREATEUR D'ILLUSIONS	47
III. LE REFLET PASSEUR, PORTE ENTRE LES MONDES	65
CONCLUSION	85
BIBLIOGRAPHIE :	89
NETOGRAPHIE.....	91
FILMOGRAPHIE	93
ENTRETIENS REALISES.....	99
TABLE DES MATIERES	101

INTRODUCTION

« On dit du miroir qu'il est le symbole même du symbolisme. »¹

MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*

Autour de nous, les miroirs sont omniprésents. De la salle de bain aux rétroviseurs, du miroir de poche aux galeries des glaces, de la surface de la cornée à la carrosserie des voitures ou à une flaque d'eau, les surfaces réfléchissantes sont dans notre quotidien monnaie courante. Alors que nous leur accordons peu d'attention, elles subissent au cinéma et dans l'histoire de l'art visuel un traitement bien particulier.

Au cinéma, là où un cadre est imposé à notre expérience de spectateur, les reflets ont très vite trouvé une place importante dans l'image (avec l'héritage de la peinture et de la photographie). Ils ouvrent l'image et le champ, montrent ou cachent certains éléments visuels, les transforment ou les dupliquent, et font parfois partie intégrante de la mise en scène malgré leur nature qui peut apporter son lot de contraintes.

Filmer des reflets peut dépendre de nombreux aléas, demander de grandes exigences techniques – autant pour la mise en scène que pour les autres corps de métier dits de la technique –, et parfois relever de l'impossible. Une prise de vue face à un miroir renverra forcément l'image de la caméra ... quoique ? Certaines prouesses astucieuses ayant parfois recourt aux effets spéciaux numériques pourraient apporter des solutions à ces impossibilités.

De ce fait, il est possible de faire un parallèle entre cette difficulté technique à surmonter dans une volonté esthétique et artistique avec le métier de chef opérateur qui doit transposer en image la volonté d'un réalisateur, ou encore par exemple avec celui de chef électricien, qui doit trouver des solutions techniques pour répondre à une demande graphique et visuelle de la part du chef opérateur. Et donc par extension, le fait de se concentrer sur l'exemple précis du reflet, de ses contraintes et de ses apports visuels permet d'aborder de manière bien plus large la construction d'une image et les missions des métiers qui l'entourent.

¹ Repris dans. CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Editions Robert Laffont S.A. et éditions Jupiter, 1982, p. 638.

Définitions

Le sens premier du miroir est d'être un « objet constitué d'une surface polie qui sert à réfléchir la lumière, à refléter l'image des personnes et des choses »², mais aussi un « corps dont la surface représente par réflexion les images des objets qu'on met au-devant. »³

On parlera donc de miroir pour tout objet réfléchissant la lumière pouvant produire l'image spéculaire d'un objet, qu'il soit une surface plane (un miroir, une vitre) ou un solide en volume plus complexe (comme une cuillère, ou une poignée de porte), et qui répond à la loi physique suivante : « la lumière se réfléchit sur un *miroir*, de façon que l'angle d'incidence soit égal à l'angle de réflexion [dans un même plan d'incidence]. »⁴

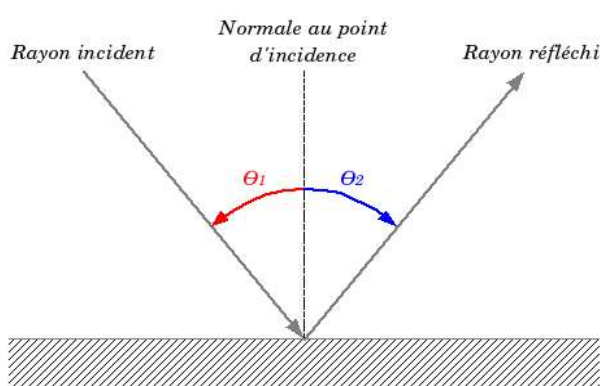


Illustration de la réflexion en optique géométrique.⁵

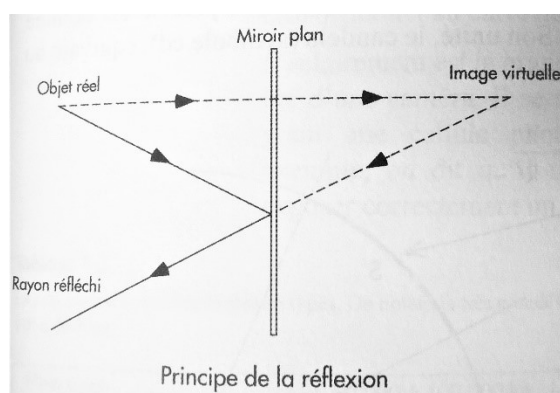


Illustration du principe de la réflexion.⁶

Au sens figuré, le miroir est « ce qui offre à l'esprit l'image des personnes, des choses, du monde. »⁷ Il y a donc déjà une notion plus grande qui entoure le miroir, et qui concernerait directement l'esprit. Contrairement au sens premier cité plus tôt, ici le miroir n'est plus un objet conçu dans le but de créer des images pour le regard. Et si le miroir est bien le symbole même du symbolisme⁸, il reflèterait « la vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la

² Le Robert, Dico en ligne, « Miroir » [En ligne], page consultée le 18/02/2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/miroir>

³ D'ALEMBERT Jean L. R., D'ARGENVILLE Antoine J. D. et BELLIN Jacques N., « Miroir », in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Éd. par Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751, Tome 2, p. 779.

⁴ Ibid.

⁵ Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reflexion_fr.png

⁶ Source : BELLAÏCHE Phillipe, *Les secrets de l'image vidéo*, Paris, Groupe Eyrolles, 2015, p. 7.

⁷ Le Robert, Dico en ligne, art. cité.

⁸ MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1961, 834p.

conscience »⁹ ou serait encore associé à la docilité, la luxure, la Prudence, la sagesse ou encore la vanité¹⁰.

La symbolique du miroir dans la mythologie et la littérature

« Mais tournant la tête, et fixant la vue sur le miroir de Pallas, pour diriger ses coups, par ce moyen, il coupa la tête à Méduse. »¹¹

Si le miroir est aujourd'hui chargé de nombreuses symboliques diverses et très fortes, c'est en grande partie parce que les mythes, contes populaires et fables l'entourant sont innombrables.

Dès la mythologie grecque l'on peut trouver le mythe de Narcisse¹² par exemple, ce chasseur condamné par la nymphe Écho à tomber fou amoureux de son propre reflet dans l'eau jusqu'à entraîner sa mort, ou qui dans certaines variantes cherche à revoir sa jumelle décédée dans son propre reflet, le poussant à la folie, et qui a donné la notion de *narcissisme* par la suite, ou encore l'histoire de Persée se servant du reflet comme d'une arme et comme d'un intermédiaire pour voir ce qu'il ne pouvait pas voir :

« [Persée] ne regardait que la forme de l'horrible Méduse reflétée sur le bronze du bouclier que portait sa main gauche ; et tandis qu'elle et ses vipères dormaient d'un lourd sommeil, il lui avait séparé la tête du cou. »¹³

Ou encore certaines interprétations du mythe du Minotaure enfermé par Minos dans le labyrinthe construit par Dédale font mention de miroirs, les rendant réels responsables de la folie du monstre et les mettant en relation avec la naissance identitaire et la reconnaissance de soi :

« [L'auteur] y esquisse la naissance du Minotaure dans un labyrinthe de miroirs ; il y grandit seul, entouré exclusivement de miroirs et de ses propres projections, ne sachant pas qui il est, mais se rendant

⁹ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 636.

¹⁰ VERNEUIL Maurice P., « Miroir », in *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, Paris, Éditeur Henry Laurens, 1897, p.150.

¹¹ BACON Francis, *De la dignité et de l'accroissement des sciences, Œuvres*, 1799, p. 377. Traduction par Antoine de La Salle.

¹² Dont la version la plus détaillée se trouve dans OVIDE, *Métamorphoses, Livre III*, Rome Antique, 1^{er} siècle. Traduction de BOXUS A.-M. et POURCET J., Bruxelles, 2006, [En ligne], URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>

¹³ Ibid, Livre IV, URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met04/Met-04-604-803.htm>

compte qu'il est un et plusieurs à la fois, contemplant ses propres actions dans leur propre reflet sur les murs de glace qui l'entourent comme une prison de ses désirs. [...] [Et puis] Thésée arrive, déguisé en taureau. C'est la première fois qu'un autre moi se présente à lui. »¹⁴

Dans la mythologie romaine, l'on retrouve le miroir associé à la déesse Prudence, allégorie représentée sous la forme d'une « jeune femme [...] se regardant dans un miroir où se reflète sa face vieillie »¹⁵, ou possédant un « miroir dans lequel elle voit son âme. »¹⁶ Cette description est la modernisation d'une représentation plus ancienne faisant mention d'une divinité aux deux visages : l'un tourné vers le passé et l'autre vers le futur. Cela montre bien une personnalité double étroitement liée à la temporalité et à une certaine forme de sagesse induite par la prudence. Dans la même idée, Pythagore avait, selon une légende, un « miroir magique qu'il présentait à la face de la lune, avant d'y voir l'avenir [...] [faisant] apparaître des hommes qui n'existent pas encore ou qui accomplissent une action qu'ils n'exécuteront que bien plus tard. »¹⁷

Dans la littérature plus récente, et parmi les représentations actuelles les plus marquantes du miroir l'on retrouve entre autres le conte de Blanche-Neige¹⁸ avec sa belle-mère la reine et son *miroir merveilleux* qui répond à ses questions sur qui est la plus belle de tout le pays et dont « elle savait que le miroir disait la vérité. »¹⁹ Le miroir a ici une double symbolique : celle du narcissisme car le but est de devenir la *plus belle* du pays, mais aussi celle de vérité absolue, symbole qui revient fréquemment.

Enfin comment ne pas citer Alice traversant le miroir de son salon pour se rendre *de l'autre côté*,²⁰ et dans le même temps dans le pays des merveilles, représentation des rêves et de l'imagination, mais aussi par les angoisses profondes d'Alice le regard de Carroll sur la société anglaise du XIX^e siècle. Le miroir est là une porte directe et franchissable vers un monde tout autre qui n'est peut-être qu'un monde intérieur permettant de se comprendre en tant que personne, ou une fenêtre de clarté sur le monde afin d'en avoir une vision nouvelle ?

« Oh ! Kitty ! Ce serait merveilleux si on pouvait entrer dans la Maison du Miroir ! Faisons semblant de pouvoir y entrer, d'une façon ou d'une autre. Faisons semblant que le verre soit devenu aussi mou que de la gaze pour que nous passions à travers. Mais, ma parole, voilà qu'il se

¹⁴ BLOCH Peter André, « Miroirs – Reflets – Spiegelungen », in BLOCH P. A. et SCHNYDER P. (dir.), *Miroirs – Reflets*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 14.

¹⁵ VERNEUIL M. P., « Prudence », in *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, op. cit., p.150.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 638.

¹⁸ GRIMM Jacob et Wilhelm, « Blanche-Neige », in *Contes allemands du temps passé*, France, E. Alseben, Didier et Cie, 1869, p. 8. Traduction par Félix Frank.

¹⁹ Ibid. p. 8.

²⁰ CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles De l'autre côté du miroir*, Barcelone, Folio Classique, 1994, 384p.

transforme en une sorte de brouillard ! Ça va être assez facile de passer à travers ... »²¹

Folie, outil, sagesse, vanité, narcissisme, onirisme, vérité, ... le symbole du miroir est profondément ancré dans la culture littéraire et populaire, et se montre décidément porteur de symboliques fortes et empreint d'une certaine forme de mysticisme. Mystique que l'on retrouvera dans de nombreuses cultures autour du monde comme dans la culture nipponne dans laquelle le miroir est associée à la révélation de la vérité et à une certaine pureté, ou l'on pourrait encore aborder la « *Sagesse du grand Miroir* du Bouddhisme tibétain [qui] enseigne le secret suprême, à savoir que le monde des formes qui s'y reflète n'est qu'un aspect de la *Śūnyatā*, de la vacuité. »²²

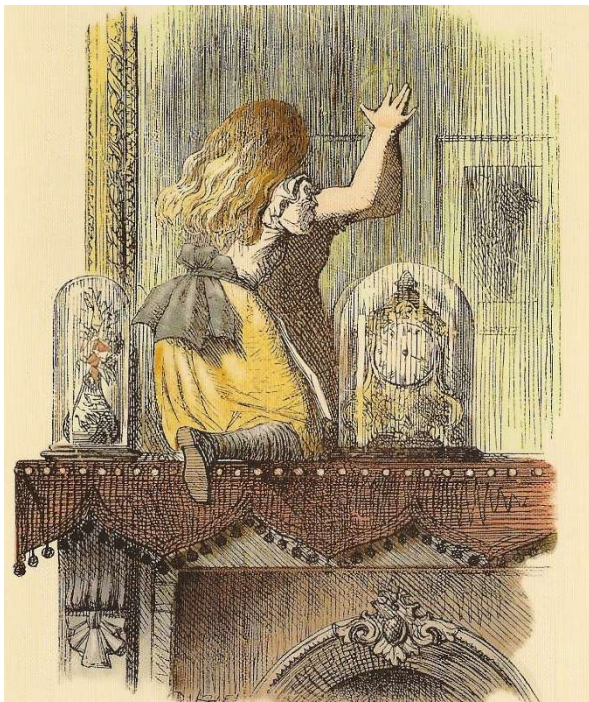
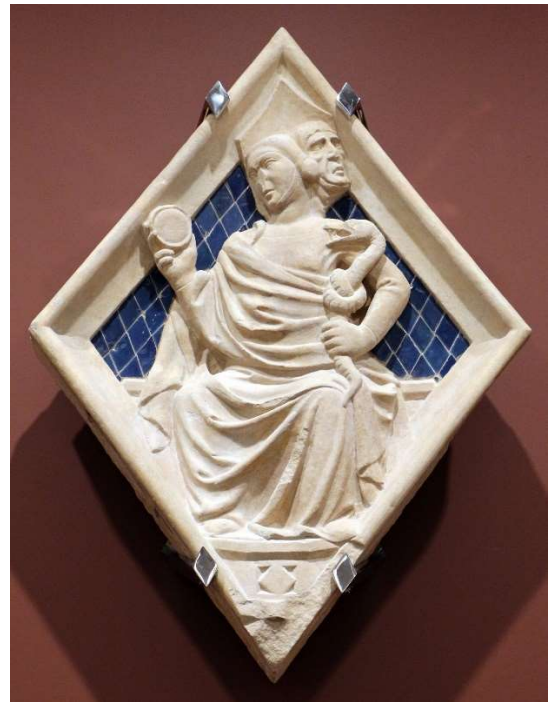


Illustration de J. Tenniel²³ pour
Through the Looking Glass.



Allégorie de la Prudence, bas-relief.²⁴

²¹ Ibid. p. 192.

²² CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 638.

²³ TENNIEL John, in CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles De l'autre côté du miroir*, op. cit., p. 190.

²⁴ PISANO Andrea, « Allégorie de la Prudence », Bas-relief, Campanile de Giotto, Florence, vers 1337-1348.
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dell%27armatura,_prudenza,_1343-60_circa,_dal_lato_sud_del_campanile.JPG?uselang=fr

Le miroir dans l'histoire des arts visuels

Si le miroir a inspiré de nombreux auteurs, jusqu'à Charles Baudelaire²⁵, Guy de Maupassant²⁶, Edgar Allan Poe ou Jacques Prévert, il a également été un objet pictural récurrent dans la sculpture, la photographie et surtout dans la peinture. Véritable emblème visuel, de très nombreux artistes se sont essayés à leur manière à cet exercice y témoignant de leur symbolique propre et de certains courants et questionnements de leur époque.

Dans le célèbre portrait des *Époux Arnolfini* par Jan van Eyck en 1434 déjà, un miroir orne le mur du fond de ce simple tableau de commande classique, dévoilant le dos des personnages mais surtout la présence du peintre et d'une autre personne dans la pièce, questionnant tout à coup la place du spectateur et celle de l'auteur par rapport à l'œuvre ; d'autant que sa signature figure juste au-dessus dudit miroir.



Les époux Arnolfini, Jan van Eyck²⁷



(Détail)

Un autre tableau est souvent comparé à ce dernier bien qu'il ne signifie pas la même chose, mais l'on retrouve en effet un procédé quelque peu similaire presque un siècle plus tard avec *le préteur et sa femme* (1514) de Quentin Metsys. Cette fois, ce n'est pas seulement le peintre que l'on va apercevoir dans le reflet, mais également une fenêtre donnant sur l'extérieur dans un miroir concave déformant. Par ce miroir, Metsys fait exister un ailleurs dans l'image

²⁵ Voir son poème « Le miroir », in BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 344.

²⁶ Voir MAUPASSANT Guy de, « Le Horla », in *Contes et nouvelles*, tome II, Paris, Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 1612-1625.

²⁷ EYCK Jan van, *Les époux Arnolfini*, Huile sur panneau de chêne, 82.2 x 60 cm, National Gallery, Londres, 1434.

ne limitant pas le tableau à cette seule scène frontale, d'autant que l'on retrouve par cette fenêtre une flèche gothique typique d'un beffroi, clocher endémique de la Belgique et du nord de la France à cette époque. Ce miroir apporte donc une subtile précision spatiale de la scène, tout en distordant et agrandissant l'espace et le champ de vision du spectateur.



Le prêtre et sa femme, Quentin Metsys²⁸



(Détail)

Le mouvement baroque à la renaissance en Europe, pousse à la réinterprétation de nombreux mythes grecs et romains dans différents domaines artistiques et notamment dans la peinture, comme le montrent la *Vénus à son miroir* de Vélasquez ou le *Narcisse* attribué au Caravage, tous deux contemplant leur reflet respectif, et sont trois symboles d'amour avec le Cupidon présent dans le tableau de Vélasquez.



Vénus à son miroir, Diego Vélasquez²⁹



Narcisse, Caravage³⁰

²⁸ METSYS Quentin, *Le prêtre et sa femme*, Huile sur panneau, 71 x 68 cm, Département des peintures du musée du Louvre, Paris, 1514.

²⁹ VÉLASQUEZ Diego, *Vénus à son miroir*, Huile sur toile, 122 x 177 cm, National Gallery, Londres, vers 1647 – 1651.

³⁰ Attribué à. CARAVAGE, *Narcisse*, Huile sur toile, 110 x 92 cm, Galerie Nationale d'Art Ancien, Rome, vers 1597 – 1599.

À peu près à la même époque, Vélasquez peint son tableau le plus connu : *Les Ménines*, une toile impressionnante d'abord par sa taille mais aussi par ses détails, sa composition et ses nombreuses interprétations.



Les Ménines, Diego Vélasquez³¹



(Détail)

En effet, la présence de ce miroir dans le fond montrant la réflexion de Philippe IV et Marie-Anne d'Autriche en train d'observer la scène, ou bien de poser pour un tableau que l'on ne voit pas et que Vélasquez lui-même plus présent que le couple royal est alors en train de peindre. Certains vont même jusqu'à dire que le reflet du miroir montre justement le tableau en train d'être peint et non le simple reflet de Philippe IV et son épouse. Ce miroir frontal et le regard direct que le peintre nous adresse interroge forcément la place du spectateur et son implication face à une œuvre, le miroir devient réflexif sur son propre médium, tout cela pour en faire un tableau à part dans le travail de Vélasquez mais aussi dans l'histoire de l'art.

Ce tableau étant une commande de la cour d'Espagne, le couple royal présent dans un miroir et non dans un double portrait au sein même du tableau fait d'eux « l'origine et la fin du tableau, sa source – puisque le peintre est censé les peindre – et sa destination – puisque les figures peintes ont le regard tourné vers leur présence supposée par leur reflet dans le miroir. »³²

Le miroir en peinture a aussi été longtemps synonyme de vanité, sans pour autant la représenter de la même façon. Dans sa *Madeleine aux deux flammes*, Georges de La Tour

³¹ VÉLASQUEZ, *Las Meninas (Les Ménines)*, Huile sur toile, 318 x 276 cm, Musée du Prado, Madrid, 1656 – 1657.

³² ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, *Descriptions*, France, Éditions Denoël, Folio essais, 2017, p. 188.

ajoute à la jeune femme, au crâne et à la flamme de bougie – tous trois symboles du temps qui passe – un miroir dupliquant cette flamme, ouvrant alors sur un ailleurs temporel et sur une image représentée au sein d’une autre elle-même déjà picturale, créant une mise en abyme aspirante renforçant le sentiment de vacuité du tableau.

Dans une représentation totalement différente et bien plus tardive, Auguste Toulmouche utilise un grand miroir sur pied pour sa *Vanité*, pourtant vive de couleurs et de fleurs, montrant cette jeune femme embrassant son reflet dans un élan de *narcissisme*, donnant une impression de la vanité à mi-chemin entre le *Carpe Diem* tel que Ronsard l’abordait dans ses poèmes et le *Memento Mori* bientôt repris par Baudelaire.³³



La Madeleine aux deux flammes, G. de La Tour³⁴



Vanité, A. Toulmouche³⁵

Dans un registre plus récent que *Le prêtre et sa femme* déjà cité, Manet présente un tableau surprenant avec sa dernière grande toile : *Un bar aux Folies Bergères*. Un grand miroir occupe l’arrière-plan du tableau, mais ne semble pourtant pas être parallèle au comptoir au vu de la position du reflet de l’employée du café-concert et de son interlocuteur (Manet lui-même ? l’observateur ?), alors que la position reflétée du comptoir et des bouteilles pourrait correspondre. Le miroir perd alors tout son pouvoir de vérité absolue, car il montre dans ce

³³ Voir par exemple son poème « Horloge », in BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, op. cit., 1664p.

³⁴ LA TOUR Georges de, *La Madeleine aux deux flammes*, Huile sur toile, 133.4 x 102.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, vers 1640.

³⁵ TOULMOUCHE Auguste, *Vanité*, Huile sur toile, 73 x 48 cm, Collection privée, 1889.

tableau quelque chose qui semble être un instant légèrement différent, en tout cas pas ce que l'on attendrait d'un miroir réaliste.

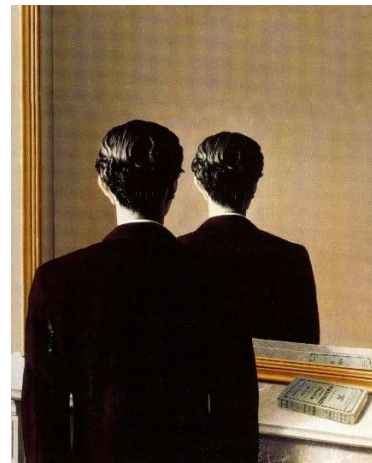


Un bar aux Folies Bergères, Manet³⁶

Dans les années 1930, les surréalistes se sont empressés de s'emparer de cette tradition du miroir dans la peinture, la revisitant à leur manière. D'un côté Dali va revisiter le mythe de Narcisse d'après les *métamorphoses* d'Ovide, créant une œuvre complexe mêlant la vie et la mort, la création et la décrépitude ainsi qu'une forme d'illusion, comme si l'un dépendait forcément de l'autre ; ce qui n'est en fait pas si lointain du mythe original, car c'est bien la mort de Narcisse (le chasseur) qui permet la (re)naissance de Narcisse (la fleur). Ici le reflet se mélange à la duplication, elle-même reflétée. Et tout semble pourtant si complémentaire.



Métamorphose de Narcisse, Salvador Dali³⁷



La Reproduction interdite, Magritte³⁸

³⁶ MANET Édouard, *Un bar aux Folies Bergères*, Huile sur toile, 96 x 130 cm, Institut Courtauld, Londres, 1881 – 1882.

³⁷ DALI Salvador, *Métamorphose de Narcisse*, Huile sur toile, 51.1 x 78.1 cm, Galerie Tate Modern, Londres, 1936-1937.

³⁸ MAGRITTE René, *La Reproduction interdite*, Huile sur toile, 79 x 65.5, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1937.

De l'autre côté, Magritte propose un contre-emploi du miroir dans sa *Reproduction interdite* montrant une situation impossible dans un style pourtant réaliste avec cet homme de dos dont le reflet dans la glace est également vu de dos. Contrebalançant cela, « un livre, posé sur la cheminée, obéit lui aux lois ordinaires de l'optique. »³⁹ Ce qui n'est d'ailleurs pas anodin, c'est que ce livre n'est autre que la traduction française des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe – dont Magritte vouait une sorte de culte – dans lesquelles les miroirs, jouent justement un rôle particulier. Par ce point de vue particulier, Magritte montre à l'observateur un personnage qui lui-même ne se voit pas, ou se voit d'une façon dont il ne serait jamais censé pouvoir se voir, comme s'il avait quitté son corps pour s'observer de l'extérieur.

« En prenant à rebours toute une tradition picturale, le miroir de Magritte ne fait pas qu'inverser les lois de la réflexion, il les associe au culte des morts. Anti-miroir, il devient lieu de mémoire, anté-miroir. »⁴⁰

En 1960, pour la parution de son autobiographie, Norman Rockwell réussit encore à réinventer le genre avec son *triple autoportrait*, reprenant la forme de celui de Johannes Gump ainsi que les autoportraits de Van Gogh, Rembrandt, Dürer et Picasso sous formes d'études, plaçant son œuvre comme une éloge de la peinture et de la fonction d'artiste, dans un style entre peinture classique et dessin de presse, montrant la perméabilité des arts. La mise en abyme formée dans ce tableau avec cet enfoncement dans la représentation – le dessin du reflet du peintre, lui-même peint sur une toile alors qu'il est à l'ouvrage – apporte une certaine puissance et beauté à sa fonction de peintre et à la valeur symbolique d'une œuvre.



Triple autoportrait,
Norman Rockwell⁴¹



Référence au *Triple autoportrait*, dans *Le Pont des Espions*, Steven Spielberg (2015).

³⁹ LYSØE Éric, « Les Ant^é-miroirs de René Magritte », in BLOCH P. A. et SCHNYDER P. (dir.), *Miroirs – Reflets*, op. cit., p. 224.

⁴⁰ Ibid. p. 225.

⁴¹ ROCKWELL Norman, *Triple autoportrait*, Huile sur toile, 113.5 x 87.5 cm, Musée Norman Rockwell, Stockbridge, 1960.

La photographie – art visuel à la frontière entre la peinture et le cinéma – s’est elle aussi emparée du miroir dans ses œuvres, que ce soit pour un *hasard* apportant toute sa puissance à la composition, par sa faculté à montrer plusieurs axes en même temps (ce qui a été très utilisé dans la mode et la haute-couture notamment), ou encore pour les autoportraits. Il est en effet bien commode pour un photographe de se prendre en photo dans un miroir, faisant d’une pierre deux coups, s’immortalisant dans sa fonction et dans son art, son outil de travail en main.



Photographie de Henri Cartier-Bresson⁴²



Autoportraits de Stanley Kubrick⁴³

Cela nous ramène au cinéma, qui bien qu’étant issu de la photographie, il se différencie de celle-ci par le mouvement. Celui de la caméra, des comédiens, des éléments présents dans le cadre ou même par celui du grain de l’émulsion. Pour Georges Lechaptois, chef opérateur :

« Il faut toujours considérer l’image cinématographique plus comme un espace que comme un cadre. C’est la différence avec la photo qui

⁴² CARTIER-BRESSON Henri, *Derrière la Gare Saint Lazare, Place de l’Europe*, Épreuve gélatino-argentique de 1973, Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum France, Paris, 1932.

⁴³ En haut : KUBRICK Stanley, *Autoportrait avec un appareil Leica III*, Photographie argentique, 1949. En bas : KUBRICK Stanley, *Autoportrait de Stanley et Christiane Kubrick sur le tournage de Shining*, Photographie argentique, 1978-1979.

va être encadrée. Il n'y a pas de cadre autour [de l'image cinématographique], c'est un espace où l'on bouge. »⁴⁴

C'est-à-dire que l'on ne composera pas ses cadres de la même façon en photographie et au cinéma. En photo le regard doit pouvoir passer d'un élément à l'autre, s'attarder où il veut et découvrir des choses au fur et à mesure dans un temps extensible au besoin, alors qu'au cinéma une temporalité de vingt-quatre images par seconde est imposée. Il s'agit alors de faire *vivre* un espace, un décor, et exploiter les changements d'échelles, les mouvements de la caméra et les mouvements internes du cadre pour guider le regard ou simplement pour donner une certaine sensation à la scène grâce à la vision périphérique. L'utilisation des reflets est justement une bonne façon d'exploiter cet espace-là.

Les dangers des reflets

Ces mouvements impliquent cependant de nombreux risques, qui sont grandement amplifiés avec la présence de surfaces réfléchissantes dans l'image : ceux de voir la caméra, l'équipe technique, la perche ou encore des projecteurs là où le spectateur n'est pas censé les voir. De nombreuses erreurs comme celles-ci ont été diffusées en salle, faute de moyens ou de possibilité de les supprimer par la suite.



Duel, Steven Spielberg (1971)



Matrix Reloaded, Lana et Lilly Wachowski (2003)



On va par exemple retrouver le reflet du cadreur (Steven Spielberg ?) et de la caméra dans *Duel*, ou alors un grand réflecteur ou cadre de diffusion dans *Matrix Reloaded*, dévoilant la technique derrière le film et sautant aux yeux des initiés et certains spectateurs, surtout sur un grand écran tel que celui de la salle de cinéma.

⁴⁴ LECHAPTOIS Georges, propos recueillis par téléphone le 29/01/2021.

Les miroirs comme prétexte

Dans *l'attrait des miroirs*, Dominique Païni parle des miroirs comme prétexte d'analyse des films.⁴⁵ C'est-à-dire de se servir de l'exemple particulier du miroir (ou du reflet) pour donner une analyse personnelle d'une œuvre dans son intégralité ou d'un aspect de celle-ci. Et de la même façon de pouvoir parler d'un exemple précis pour pouvoir aborder une généralité : celle du travail du chef opérateur et de la fabrication de l'image, et du travail du réalisateur et de la mise en scène des films. Cela nous amène à formuler la problématique suivante :

« *En quoi les reflets au cinéma transfigurent-ils l'image dans laquelle ils s'inscrivent, constituant un seuil entre cette dernière et un ailleurs ?* »

C'est-à-dire voir dans un premier temps ce que le reflet peut apporter en plus à une image cinématographique, d'abord de manière pratique et graphique puis de manière plus sémiotique et signifiante, avant de considérer ledit seuil comme une porte possible entre les mondes.



Orphée, Jean Cocteau (1950)

⁴⁵ PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, France, Yellow Now, 2017, p. 92.

I. Le reflet révélateur, qui agrandit l'image

A/ Deux plans en un seul

1. Champ / Contrechamp

« Les reflets c'est comme si on avait deux caméras, dans deux axes opposés. »⁴⁶

L'un des premiers et principal emploi du reflet est de pouvoir effectuer un champ-contrechamp en un seul plan (qu'il soit fixe ou en mouvement). C'est-à-dire exploiter la possibilité de pouvoir montrer à la fois un personnage et ce qu'il regarde, ce qui au montage évite un *cut* et au tournage le déplacement de la caméra pour un second plan.

Ce n'est bien sûr pas la seule raison : l'idée est entre autres de pouvoir laisser le regard du spectateur aller d'un élément à l'autre et de bien intégrer ces informations différentes, ou de pouvoir par cette astuce montrer en un seul plan les deux personnages d'un dialogue sans avoir forcément recours au plan large de profil pour y arriver, ce qui changera évidemment le langage cinématographique et le ressenti de la scène pour le spectateur.

Steven Spielberg a fait de cet emploi du reflet l'une de ses marques de fabrique, avec ce que l'on pourrait appeler le « Voir et être vu ». C'est-à-dire tout simplement la possibilité pour le spectateur de voir simultanément le personnage et ce qu'il voit, et donc créer une relation plus forte avec ce dernier qui va justement *voir et être vu*.

Son deuxième long-métrage, *Duel*,⁴⁷ diffusé à la télévision aux Etats-Unis en 1971 puis au cinéma dans une version allongée en 1972, repose par bien des aspects sur ce principe de champ-contrechamp dans le miroir. Montrant une longue course-poursuite sur les routes californiennes entre David Mann (Dennis Weaver) dans sa voiture type familiale et un énorme camion-citerne rouillé et menaçant dont le conducteur n'est jamais montré. L'utilisation récurrente des reflets dans les rétroviseurs ou dans les lunettes permet une montée en tension sur toute la durée du film dans lequel les positions et les rapports de force s'échangent. L'un est devant, puis l'autre. C'est le camion dans le reflet, puis c'est David Mann. Par ce rythme croissant, on est avec le personnage, et on redoute comme lui de regarder dans le rétroviseur par peur de voir le camion « débouler ». Ne plus montrer le miroir et ne laisser que le personnage dans le cadre, c'est laisser le doute sur la position du camion tueur : il peut être n'importe où et surgir à tout moment.

⁴⁶ BOUTIN Sarah, propos recueillis par téléphone le 13/02/2021.

⁴⁷ L'on parlera ici de la version cinéma de 1972 distribuée au format 1.85 et non de la version télévisée de 1971 elle au format 1.33.



Zoom avant sur le rétroviseur montrant le camion qui approche, devenant la préoccupation principale.

Il est aussi à noter que la première apparition du personnage de Weaver à l'image se ne produit qu'au bout de presque cinq minutes de film⁴⁸ alors que l'on suivait pourtant sa voiture depuis le début avec notamment de longs plans en travelling fantôme (en vue subjective du parechoc de son véhicule), en écoutant sa radio, et que cette apparition se fait justement dans le reflet de son rétroviseur, différent encore son arrivée à l'image. Il faut effectivement attendre encore quelques dix secondes de plus pour enfin voir le visage du personnage principal du film (avec d'ailleurs un joli reflet de technicien dans la fenêtre arrière de la voiture sur le plan de profil !), c'est-à-dire juste avant l'apparition de l'antagoniste-enjeu du film, montré simultanément avec le personnage pour souligner le lien entre leurs destins.



Première apparition du personnage



Première apparition du camion



Le camion toujours présent dans les deux rétros, comme présent dans un coin de la tête.

⁴⁸ Cette longue séquence d'introduction ne figure que sur la version cinéma du film (1972), ainsi que sur les rééditions physiques, mais n'était pas présente sur la version de 1971 et a donc été tournée après coup. Elle n'apparaît d'ailleurs pas sur le scénario original du tournage de 1971. Source : MATHESON Richard, *Duel*, *Teleplay*, [En ligne], URL : <http://www.awesomefilm.com/script/Duel.pdf>

Cette utilisation du reflet pour montrer un champ-contrechamp en un seul plan, tout en temporisant l'arrivée d'un personnage ou élément à l'image, Spielberg la réutilisera à plusieurs reprises, mais la plus marquante est sans aucun doute celle de *La Guerre des Mondes*.⁴⁹ Dans cette adaptation de 2005 du roman culte de H.G. Wells, c'est la première apparition des tripodes extra-terrestres qui est retardée, créant une attente chez le spectateur qui sait déjà qu'ils sont là, et que les personnages les voient, et qui apparaissent enfin dans le reflet d'une vitre ainsi que dans celui d'une voiture ... avant d'apparaître vraiment, sans intermédiaire de réflexion.



L'arrivée des tripodes.

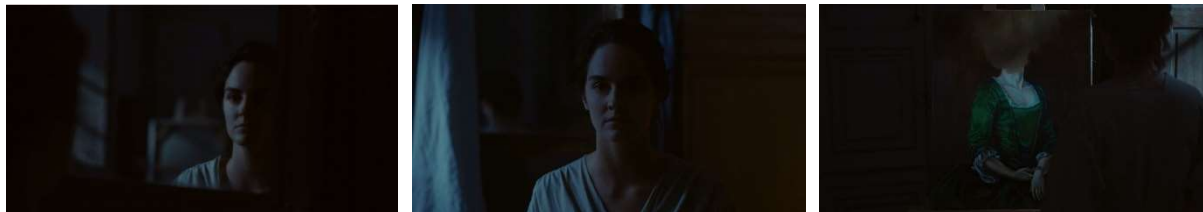
Cette apparition différée permet d'instaurer un certain suspense, renforce le caractère fantastique et inconnu de ces monstres de métal, mais permet surtout de poser le constat suivant : désormais ces deux peuples (humains terriens et tripodes extra-terrestres) sont dans le même monde (le même cadre) mais pas sous la même forme (reflet ou non). L'hostilité et la violence de la guerre qui va suivre sont donc déjà bien implantées par le cadre et par la mise en scène.

2. Regards croisés

Ces plans en *champ-contrechamp* posent la question du regard. Qui regarde qui ? Cela bouscule un peu les codes classiques des images, puisque le personnage *regardant* se retrouve sur le même plan que ce qu'il regarde. Le spectateur n'a plus à imaginer un hors-champ, puisqu'il est montré dans le miroir, qui permet donc d'accéder directement au regard du personnage sans pour autant perdre ses expressions de visage, et donc ses émotions. C'est ce que l'on va retrouver par exemple – dans un tout autre registre – dans *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma, pour lequel Claire Mathon a reçu le César de la meilleure photographie, avec d'abord un miroir guidant le regard de Marianne (Noémie Merlant) vers

⁴⁹ *War of the Worlds (La Guerre des Mondes)*, Steven SPIELBERG, 2005.

un tableau inachevé, effacé, sans visage, censé représenter Héloïse (Adèle Haenel) que Marianne n'a pas encore rencontrée mais dont elle va devoir peindre le portrait sans son consentement. L'apparition d'Héloïse se fera d'ailleurs bien plus tard, après l'avoir vue d'abord capuchonnée, puis de dos.



La découverte du tableau raté, première « rencontre » entre Marianne et Héloïse.

Portrait de la jeune fille en feu est un film de regards. C'est le regard de Marianne sur Héloïse, observant ses moindres détails pour les ancrer dans son esprit et pouvoir les reproduire sur la toile, ainsi que des regards qui se croisent de plus en plus, se rapprochant en une histoire amoureuse naissante. Les observations de Marianne sur Héloïse s'inversent, et c'est ce jeu de regard de l'une sur l'autre qui les rapproche.

« Vous me voyez comme ça ?
- Il ne s'agit pas que de moi ... »⁵⁰

Le miroir sert aussi à Marianne à l'autoportrait, ne pouvant pas faire poser Héloïse. C'est donc son regard qu'elle pose sur elle-même tout en devant voir une autre. De cette façon, elle est à la fois peintre et modèle, à la fois observatrice et observée, champ et contrechamp en même temps.

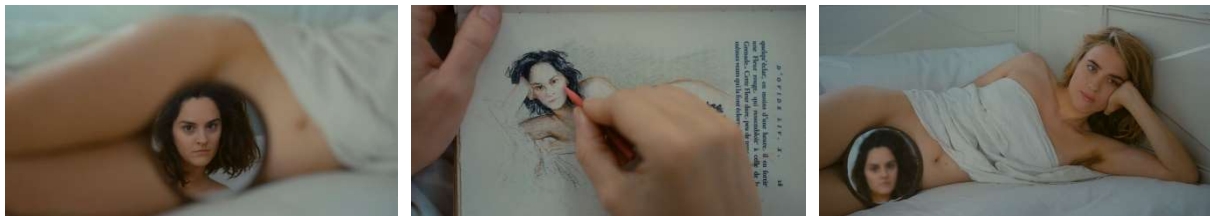


Marianne pose pour son propre tableau dans la robe d'Héloïse.
Elle redevient robe verte sans tête, comme sur le tableau de son prédécesseur.

De la même façon, lors d'un des derniers instants d'intimité entre les deux personnages, Marianne réalise pour Héloïse un autoportrait d'elle nue, afin que chacune ait une image de l'autre, et en ayant recours à un petit miroir rond dans le cadre, l'on nous montre le visage de

⁵⁰ Dialogue entre Héloïse et Marianne, *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline SCIAMMA, 2019.

Marianne se regardant nue pour se dessiner (qui dans la pratique regarde le reflet de l'objectif de la caméra), mais qui dans le même temps regarde l'intimité d'Héloïse qui la regarde en retour. Ce miroir renforce grandement l'intimité amoureuse qui s'est créée entre les deux jeunes femmes, renforçant grandement la teneur tragique de cette scène⁵¹ qui précède des adieux forcés qu'aucune ne désire.



Échange de regard soutenu par l'usage du miroir.

Elles sont à ce moment plus proches l'une de l'autre que jamais, par ce miroir qui les incruste presque l'une en l'autre, mais qui les sépare déjà dans deux mondes distincts, par prédestination de leur séparation imminente.

3. Le plan séquence simple

Le miroir est également une solution pour intégrer un champ-contrechamp au sein d'un plan séquence simple, notamment dans des décors exigus. Par plan séquence simple l'on entendra plan séquence sans mouvement de caméra complexe, mais plutôt des plans plutôt fixes, uniques au sein d'une séquence.

On trouve ce type de plan dans *Girl* de Lukas Dhont, qui obtiendra la caméra d'or à Cannes l'année de sa sortie, en 2018. Dès le tout début du film, l'on découvre Lara (Victor Polster), une jeune fille transgenre, se perçant elle-même ses lobes d'oreilles face à un miroir, après les avoir anesthésiés à l'aide d'un glaçon. Cette séquence fait déjà écho à la séquence finale du film mettant en scène une automutilation se basant sur le même mode opératoire, mais permet aussi en un seul plan de montrer une partie du caractère de Lara, et de présenter son père (joué par Arieh Worthalter) arrivant à l'image pour la première fois du film dans le miroir, comme le reflet complémentaire de Lara : à la fois protecteur et essentiel pour elle, il est sa constante et son principal allié.

⁵¹ Le dessin réalisé par Marianne à cette occasion se trouve dans un livre à la page 28, élément que Marianne reverra plusieurs années plus tard sur un tableau représentant Héloïse et sa fille, preuve qu'elle ne l'aura pas oublié même après son mariage.



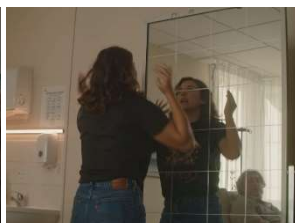
Première apparition du père de Lara.

Le même procédé reviendra à deux reprises dans le film pour des séquences courtes dans l'ascenseur, montrant une évolution dans la relation entre Lara et un voisin, avec un cadre astucieux permettant de montrer les deux personnages en un seul plan, tout en restant vraiment sur Lara qui est le seul personnage que l'on suit vraiment émotionnellement.



Les deux plans-séquence de l'ascenseur, traduisant les rencontres accidentelles avec le voisin qui aboutiront à un rapprochement physique par la suite, ainsi qu'à un cap franchi pour Lara.

Dans la même idée, mais cette fois-ci avec un mouvement de caméra, l'on trouve *la vague*,⁵² le sixième épisode de la deuxième saison de *Genre Humaine* d'Éléonore Costes et réalisé par Amaury Deque. Le principe de cette web-série étant que chaque épisode soit un seul plan-séquence, le chef opérateur Romain Prouveur a profité du miroir déjà présent sur le décor pour pouvoir changer le cadre du plan sans avoir besoin de faire un gros mouvement de caméra. Ce changement marque une bascule au sein de l'épisode et a une double symbolique : le personnage d'Éléonore Costes étant un peu énervée a alors le « besoin de se recentrer donc elle se regarde elle-même pour oublier son père et pour fuir la vérité que son père lui impose, puis elle va tourner le dos au miroir pour reprendre les choses en main après. »⁵³



Évolution du cadre au fil de l'épisode en plan séquence.

⁵² « La vague », épisode 6, saison 2, *Genre Humaine*, DEQUE Amaury et COSTES Éléonore, 2019, URL : <https://youtu.be/wfK2q4Blsmk>

⁵³ PROUVEUR Romain, propos recueillis par visio-conférence le 18/01/2021.

Ici le miroir a donc une double utilisation, car bien qu'il soit avant tout utilisé comme prétexte pour pouvoir faire évoluer le cadre et ne pas garder le même plan fixe pendant les neuf minutes de l'épisode, mais aussi pour la symbolique que peut représenter ce miroir, à la fois pour le personnage d'Éléonore qui ressent le besoin de reprendre ses esprits, mais aussi pour son père qui se retrouve seul dans le miroir pendant sa chimiothérapie, inquiet de l'évolution de son état de santé.

Le miroir permet aussi dans le même temps d'élargir le cadre par rapport au début du plan, ce qui est « plus compliqué en 4/3 sur du plan séquence ».⁵⁴

4. La superposition associatrice

Si le miroir permet une réflexion quasi-totale de la lumière dans une seule direction, une vitre pourra agir d'une façon un peu similaire dans certaines conditions (agir comme un miroir en formant une image, mais sans pour autant renvoyer 100% de la lumière), tout en conservant sa faculté à laisser passer la lumière, comme on a pu le voir par exemple avec *la Guerre des Mondes* que l'on a déjà citée.

Ce que cette double propriété apporte, c'est de pouvoir superposer deux éléments en un même endroit du cadre, et ce sans avoir recours à quelconque traitement de post-production. Ce genre de superposition va la plupart du temps pousser plus loin la volonté de mettre deux éléments en relation dans un seul plan, créant une connexion particulière entre ceux-ci.

Dès 1931, Fritz Lang se sert de cela pour créer ce plan : M le tueur d'enfants se retrouvant entouré de couteaux en reflet dans une vitrine, confirmant sa nature monstrueuse de meurtrier.⁵⁵



Peter Lorre dans le rôle de M.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ *M, Eine Stadt sucht einen Mörder (M le maudit)*, Fritz LANG, 1931.

Plus récemment, une des séquences les plus fortes émotionnellement de *Proxima* d'Alice Winocour sorti en 2019 montre une superposition qui contribue à cette charge émotionnelle. L'astronaute française Sarah Loreau (Eva Green) est alors en quarantaine en milieu stérile pour les quelques jours qui précèdent le décollage de sa fusée pour une mission spatiale d'un an. Sa fille de 8 ans, Stella (Zélie Boulant-Lemesle) n'ayant pas pu la voir avant l'entrée en quarantaine, la mère et la fille se retrouvent contrainte de ne se voir qu'à travers une vitre séparatrice.

Le fait est que la lumière ayant été pensée pour favoriser l'existence des reflets, c'est-à-dire en ayant un personnage plus clair que le fond, les personnages sont malgré la séparation matérialisée par le reflet justement le plus proche que possible : superposées. Elles ne peuvent pas se toucher, mais elles vivent ensemble la même épreuve difficile de la séparation.



Bien que ces reflets aient été faits en direct, ceux présents (mais peu discernables) sur le champ-contrechamp de face précédant ce plan ont dû être rajoutés en post-production, car les axes de caméra ne convenaient pas.⁵⁶

Cette séquence est une bascule pour le personnage de Sarah, qui entre deux mondes (la surface de la Terre et la station spatiale) se rend compte qu'elle n'a pas pu tenir une promesse qu'elle avait faite à sa fille (aller voir la fusée avant le décollage). Cela va « amener à la transgression par la suite. D'une certaine façon elle va casser cette vitre. »⁵⁷

« Le travail du reflet psychologiquement, ça doit évidemment venir de la narration, du travail du réalisateur en fonction de son scénario, et pas comme quelque chose qui va arriver occasionnellement parce que l'on a trouvé que ça allait bien dans le décor de mettre un miroir. »⁵⁸

⁵⁶ LECHAPTOIS Georges, propos recueillis par téléphone le 29/01/2021.

⁵⁷ Ibid.

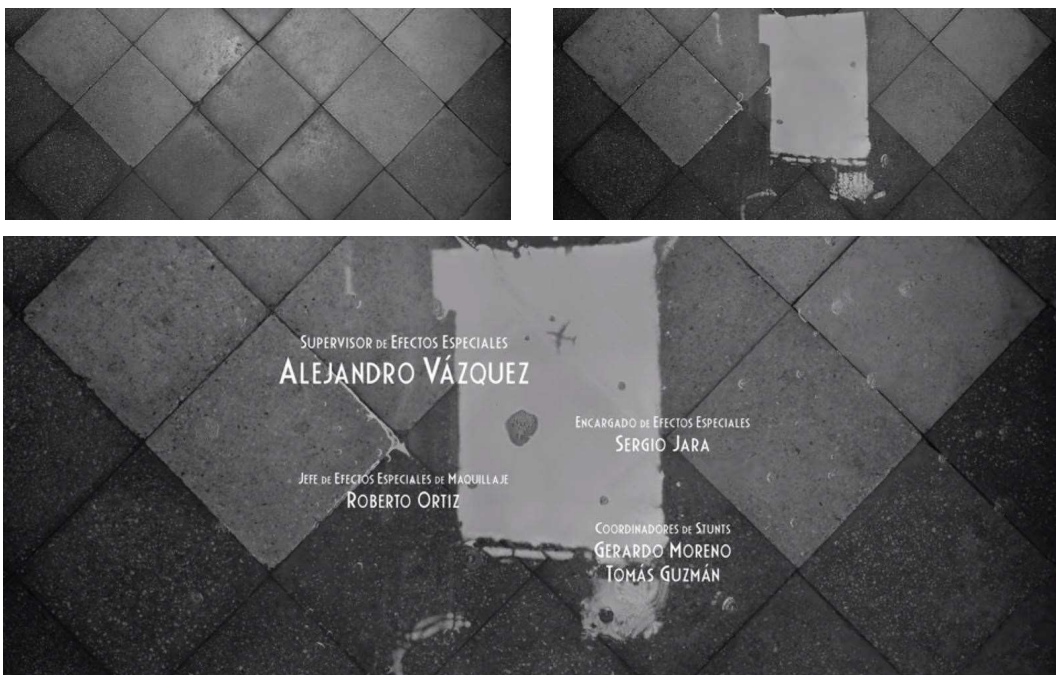
⁵⁸ Ibid.

B/ Ouvrir l'espace

1. Agrandir un espace restreint

Le film *Roma* d'Alfonso Cuarón diffusé sur la plateforme Netflix à partir de 2018 s'ouvre sur un plan séquence d'environ cinq minutes, dont la plus grande partie est en fait un plan fixe sur des pavés au sol. Le générique commence et puis de l'eau arrive sur le sol, créant en réflexion un rectangle de ciel, délimitant une cour intérieure. Le générique continue et puis soudain l'arrivée de la mention de la société ayant pris en charge les effets visuels, ainsi que celle du superviseur des effets spéciaux numériques coïncide avec la traversé du ciel par un avion justement ajouté numériquement. Simple clin d'œil à ce niveau-là, mais cet avion est porteur d'un sens bien plus profond.

Si l'on part bien de simples pavés dans la cour intérieure d'une habitation familiale de Mexico, dans un plan presque vide et un peu abstrait, cet avion qui passe fait tout à coup exister un monde bien plus vaste, une ville et un pays tout entier, un aéroport, une population ... Et en fait c'est de cela que *Roma* traite avant tout : c'est un film dans lequel Alfonso Cuarón raconte son enfance et montre une famille moyenne par le prisme de Cleo – la domestique de celle-ci – en montrant des personnages qui ne sont pas des héros qui vont vivre une aventure : c'est simplement une tranche de vie normale d'une famille banale. Et par cette histoire familiale, le film va en fait traiter d'évènements bien plus larges, en s'inscrivant dans un contexte social difficile avec notamment le massacre de Corpus Christi pendant lequel plus d'une centaine d'étudiants furent assassinés en pleine rue à Mexico, par un groupe paramilitaire au service de l'état formé par la CIA.



Le générique d'ouverture de *Roma*, et son avion reflété.

Par cet avion qui traverse le ciel sur les pavés de la maison familiale, c'est un nouvel espace bien plus grand qui est dévoilé. Et par ce film, c'est la petite histoire qui rencontre la grande Histoire, montrant à quel point certains événements peuvent marquer toute une vie, et à quel point le ressenti personnel des choses est important au sein d'un tout.

De plus, il est intéressant de noter que cela est rendu possible par l'utilisation des effets spéciaux numériques, qui permettent aujourd'hui de plus en plus de liberté artistique mais qui amènent aussi à un constat : si des équipes de post-production ont passé du temps à effacer ou ajouter un élément à l'image, alors ça veut dire que ce dernier a une signification, une utilité qui va dans le sens du film.

Si l'on revient à *Girl* de Lukas Dhont, les nombreuses séquences de danse pendant les répétitions montrent, singularité de la salle de danse, de grands miroirs muraux. Outre la grande maîtrise technique pour ne pas voir le dispositif de tournage en reflet, d'importantes précautions ont été prises dans ce sens, comme le travail à grande ouverture et longue focale pour flouter au maximum l'arrière-plan et réduire l'angle de champ (et donc le risque de se voir), l'absence de projecteurs dans la salle et probablement aussi l'absence de perche dans le but de réduire l'équipe au minimum au moment de tourner. Ces miroirs permettent alors de doubler voire plus la sensation d'espace, agrandissant la pièce et dupliquant ses occupants.



Le reflet agrandissant l'espace, transformant la petite salle de danse en immense gymnase.

Il y a bien sûr quelques rares occasions de voir la caméra dans le champ reflété, mais toujours en arrière-plan très flou, à un moment de passage de figurant, dans un mouvement rapide, ... La chorégraphie très précise de la danse et de la caméra très mobile (à l'épaule) fait que même en avançant image par image la caméra est invisible ou presque, en tous cas impossible à déceler en regardant le film.

Dans *Planétarium* de Rebecca Zlotowski (2016), de nombreux miroirs ornent particulièrement les murs des différentes pièces, et la mise en scène s'en sert beaucoup, pour montrer une partie de la pièce que l'on ne voyait pas depuis l'axe principal pendant un dialogue, ou alors pour montrer ce qu'il se passe dans la pièce adjacente à l'action. Cela reprend dans un

sens le principe du champ-contrechamp grâce au miroir, mais en exploitant cette fois-ci vraiment un espace et un décor, le faisant vivre.

Quand le personnage de Kate (Lily-Rose Depp) passe de la chambre au séjour, c'est grâce au miroir que l'on comprend la disposition de l'espace, ce qui aurait été plus compliqué s'il avait fallu faire deux plans distincts.



Kate passant d'une pièce à l'autre, de l'espace du miroir à l'espace non reflété.

Les miroirs, pourtant très présents dans ce film, n'étaient pourtant « pas prévus comme une forme de narration » selon le chef opérateur Georges Lechaptois, et leur présence relèverait alors plutôt de l'*accidentel*.⁵⁹ Cependant, avec ce personnage manipulateur d'André Korben (Emmanuel Salinger), la profession de médium des deux sœurs Barlow, leur rapport au spectacle ainsi que leur passage au cinéma plante l'intrigue dans un monde de mensonges et d'illusions sur le point de basculer complètement,⁶⁰ les miroirs peuvent alors trouver de nouvelles interprétations comme autant de rappel à la réalité.



Grand miroir au plafond d'un salon lors d'une fête.

Cette séquence montrant un renversement de l'espace marque une *bascule* pour le personnage de Kate, plongeant petit à petit dans les excès (alcoolisme entre autres) et dans une forme de folie malade qui lui sera fatale à la fin du film, après une longue descente aux enfers.



Son sourire s'inverse au moment du raccord dans l'axe dans le miroir, comme un signe du changement qui s'opère en elle à ce moment clé.

⁵⁹ LECHAPTOIS Georges, propos recueillis par téléphone le 29/01/2021.

⁶⁰ Le film se déroule à Paris et dans le sud de la France dans la fin des années 1930, au moment de la montée en puissance des régimes totalitaires, ce que les personnages ne voient pas venir alors qu'ils se consacrent à leur art (le cinéma) et leurs *sessions* en tant que médiums.

Techniquement parlant, dans un décor avec de nombreux miroirs, c'est plus souvent le son qui en pâtit que l'image. « Quand il y a deux comédiens et un miroir la deuxième perche est souvent abandonnée. »⁶¹ Sarah Boutin, la première assistante de Georges Lechaptois sur la plupart de ses films, explique que dans ces situations de reflets et miroirs elle essaie d'avoir une caméra la plus compacte possible, et ne peut donc pas toujours se placer du *bon côté* de la caméra pour faire le point. Elle explique aussi que Georges Lechaptois demande souvent la caméra très en avance (même à l'épaule sans toute l'accessoirisation) en début de journée lorsqu'il y a des miroirs sur le décor, car « tant qu'il n'a pas pu voir le cadre et la hauteur de caméra c'est très compliqué pour lui de placer ses projecteurs. »⁶²

« Quand je sais qu'on travaille dans un décor où il y beaucoup de miroirs [...] je m'habille en noir. Georges [Lechaptois] a toujours ses gants noirs pas loin, et on est attentifs à ça. »⁶³

2. Dévoiler l'invisible

Dans son utilisation quotidienne, l'une des fonctionnalités du miroir est celle du rétroviseur, c'est-à-dire la possibilité de voir quelque chose qui nous était caché, grâce à son pouvoir de réflexion. Si l'on ajoute à cela la symbolique du mythe de Persée et de son bouclier reflétant dans lequel il peut voir Méduse qui lui était alors invisible dans le sens où il ne pouvait pas la voir, le reflet peut alors devenir le seul moyen de voir certaines choses qui demeureraient *invisibles*⁶⁴ sans son intermédiaire.

Cela se retrouve bien sûr dans les adaptations cinématographiques du mythe qui montrent ce fameux combat entre Persée et Méduse, comme *le Choc des Titans* de 1981⁶⁵ ou son remake 2010.⁶⁶ Dans l'un comme dans l'autre Persée se servira du reflet de son bouclier pour vaincre la gorgone, mais dans une esthétique très différente, chacune très représentative de son époque avec des animations en volume (*stop-motion*) pour l'un et des effets visuels numériques pour l'autre.

⁶¹ BOUTIN Sarah, propos recueillis par téléphone le 13/02/2021

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ « Invisible : Qui n'est pas visible, qui échappe à la vue. », Le Robert, Dico en ligne, « Invisible » [En ligne], page consultée le 21/02/2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/invisible>

⁶⁵ *Clash of the Titans (Le Choc des Titans)*, Desmond DAVIS, 1981.

⁶⁶ *Clash of the Titans (Le Choc des Titans)*, Louis LETERRIER, 2010.



Méduse bien visible dans la version de 1981 ...



... et beaucoup plus abstraite dans celle de 2010.

C'est exactement sur ce même principe que les soldats d'*il faut sauver le soldat Ryan*⁶⁷ de Spielberg (encore lui) s'avancent sur la plage, se servant d'un petit miroir fixé rudimentairement à une arme blanche. Ce *retroviseur* improvisé a donc le même effet que le bouclier de Persée : il permet de voir ce qui ne pouvait pas être vu, du moins sans mourir sur le moment. Il est donc dès lors possible de faire un parallèle symbolique entre le régime du troisième Reich allemand et *Méduse*, la gorgone monstrueuse appartenant à une ancienne génération, devenue monstre car victime d'une métamorphose.⁶⁸



Les soldats surveillant le danger à l'aide d'un miroir, les plaçant dans la position de Persée et donc alimentant le culte du héros au sens mythologique du terme.

La notion d'invisible se prend à l'inverse pour *Old Boy* de Park Chan-wook.⁶⁹ Dans cette adaptation du manga éponyme, lui-même très inspiré du *Comte de Monte-Cristo*,⁷⁰ le personnage d'Oh Dae-su (Choi Min-sik) est libéré après avoir été enfermé pendant quinze ans

⁶⁷ *Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*, Steven SPIELBERG, 1998.

⁶⁸ Voir GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands dictionnaires », 1999, p. 168.

⁶⁹ *Oldboy (Old Boy)*, PARK Chan-wook, 2003.

⁷⁰ Roman-feuilleton d'Alexandre DUMAS publié d'août 1844 à janvier 1846 dans le *Journal des débats*.

sans en connaître la raison. Lee Woo-jin (Yu Ji-tae), la personne qui l'a fait enfermer le contacte et lui donne cinq jours pour découvrir le motif de son emprisonnement, sachant que la raison donnée par le responsable du lieu de détention après l'enquête personnelle d'Oh Dae-su était qu'il « parlait trop ».

Au fur et à mesure de son enquête retraçant son passé pour chercher l'origine de tout cela, Oh Dae-su revit un flash-back qui recolle tous les morceaux, et se souvient avoir surpris Lee Woo-jin (le commanditaire de sa rétention donc) en pleine relation incestueuse avec sa sœur Soo-ah (Yu Jin-seo). Il a donc vu *l'invisible* dans le sens où il a été témoin de ce qu'il ne *devait pas voir*, et c'est dans un miroir tenu par Soo-ah qu'il devient observateur-observé. Le fait d'avoir été vue lors d'un rapport charnel avec son frère conduira Soo-ah au suicide, brisant Lee Woo-jin, le poussant à enfermer Oh Dae-su des années plus tard, le portant responsable de la mort de sa sœur.



Lee Soo-ah se regardant dans son miroir avant de découvrir qu'Oh Dae-su est témoin de la scène.

Le miroir est donc ici un contre-pied du mythe de Persée, car il n'est plus celui qui permet de voir le regard de Méduse sans être changé en pierre, mais celui dans lequel le regard croisé a abouti à un danger mortel et les quinze ans d'enfermement, ce qui revient à une immobilité forcée semblable à la transformation en statue de pierre finalement. Ce simple regard échangé dans le miroir devient à la fois la clé et l'origine de toute l'intrigue, et donc de la folie vengeresse d'Oh Dae-su.

Pour pousser encore plus loin l'étude de l'invisible, rendu visible par le reflet, tout en venant compléter l'apport du miroir dans le plan séquence, il est possible de s'intéresser à certains plans de *Birdman*.⁷¹ Dans ce film en faux plan-séquence, les miroirs sont très fréquemment employés pour des dialogues au moyen du champ-contrechamp, afin d'avoir deux personnages dans un même cadre, ou de pouvoir avoir un même temps deux valeurs de cadre, les exemples sont nombreux, tout comme certains plans où la caméra se place frontalement par rapport à un miroir, sans pour autant avoir le reflet de celle-ci. Cela est parfois seulement minutieusement cadré pour que le reflet ne soit pas visible ou seulement pendant

⁷¹ *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (*Birdman ou (La Surprenante vertu de l'ignorance)*), Alejandro González IÑÁRRITU, 2014.

un mouvement rapide et donc invisible, mais la configuration de la caméra frontale au miroir au reflet absent revient tout de même à plusieurs reprises.



Il est normal de ne pas voir la caméra sur ce premier plan, car elle s'est placée précisément là où elle ne serait pas visible, mais il est surprenant de ne pas l'avoir sur le second, ce qui en fait un plan qui sort de l'ordinaire, une position de caméra qui n'est habituellement jamais utilisée.

« Alors maintenant évidemment c'est plus facile d'effacer des choses. »⁷²

Ce type de plan – qui a nécessité un gros travail de rotoscopie pour effacer numériquement la caméra – est d'autant plus impressionnant qu'étant donné que l'on suit les personnages avant dans un mouvement complexe, et que l'on passe de leur reflet à leur visage non reflété, la technique à laquelle on pouvait s'attendre qui est celle de ne pas mettre de miroir et de filmer les comédiennes en face en plaçant des doublures synchronisées en amorce n'a pas pu être utilisée ici. C'est donc par cette technicité et ce miroir que l'on a droit à un plan relevant de *l'invisible* : que l'on ne voit pas habituellement car « impossible » à réaliser.

C/ Transformation de l'image

1. Trouble de l'identité

Au cinéma le miroir est souvent utilisé pour montrer un trouble de la personnalité, et surtout une personnalité multiple. En effet, placer un personnage face à une surface réfléchissante revient à le dupliquer, et donc donner un indice sur sa nature. C'est par exemple le cas de « la pieuvre » Zette et Line (Geneviève et Odile Brunet), les sœurs siamoises de *la cité des enfants perdus* de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet en 1995, qui, liées par le bassin, partagent tout, même leur intelligence et leurs sens : elles complètent les phrases de l'autre, l'une peut goûter un plat et c'est l'autre qui sait si oui ou non il manque de sel.

⁷² LECHAPTOIS Georges, propos recueillis par téléphone le 29/01/2021, à propos des progrès récents des effets spéciaux numériques et de leur capacité à pouvoir de plus en plus effacer une perche, un projecteur ou la caméra en post-production, que ce soit en reflet ou non.

Ce cruel personnage bicéphale, antagoniste manipulateur, connaîtra sa perte dans sa propre folie et jalousie dans un mécanisme d'autodestruction causé par un poison administré par Marcello (Jean-Claude Dreyfus) et ses puces par vengeance, ne faisant qu'amplifier leurs émotions. Cette double personnalité est montrée dans un miroir déformant, justement au moment où les sœurs passent un marché inéquitable avec Marcello, pour lequel il voudra se venger.



La double personnalité de « la pieuvre » qui conduira à son autodestruction.

Un personnage pourra donc exprimer pleinement sa personnalité double, la découvrir ou interagir avec celle-ci face à un miroir, comme le fait par exemple Gollum / Sméagol (Andy Serkis) au début du troisième film⁷³ de la trilogie du *Seigneur des Anneaux*. Si la double personnalité de ce personnage avait déjà été un peu abordée dans le film précédent,⁷⁴ c'est dans celui-ci qu'elle prend toute son importance et que l'on en comprend les tenants et aboutissants. Ce film s'ouvre effectivement sur une séquence de flash-back du personnage avant qu'il ne récupère l'anneau qui l'a rendu fou, et l'on identifie alors bien les deux personnalités cohabitantes dans un corps unique : Sméagol le hobbit et Gollum sa personnalité maléfique pervertie par le pouvoir de l'anneau, en faisant un personnage très manichéen à lui tout seul.



Champ-contrechamp entre Gollum et son reflet, faisant dialoguer ses deux personnalités.

⁷³ *The Lord of the Rings: The Return of the King (Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi)*, Peter JACKSON, 2003.

⁷⁴ *The Lord of the Rings: The Two Towers (Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours)*, Peter JACKSON, 2002.

Enfin, un personnage en quête de son identité et de sa personnalité pourra aussi pour ce faire se retrouver face à son reflet, comme c'est le cas de l'officier KD6 (Ryan Gosling) – qui se nommera lui-même Joe – dans *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve (2017). Alors que KD6, un répliquant (et donc un androïde humanoïde artificiel) enquête sur ce qu'il est advenu d'un enfant entre un humain et une répliquante,⁷⁵ dont il est chargé d'éliminer toute trace, il commence à douter de sa propre nature de répliquant, certains éléments coïncidant, comme la preuve physique (un petit cheval de bois) que certains de ses souvenirs d'enfance seraient vrais. Ce qui ne serait pas compatible avec sa nature de répliquant dont les souvenirs d'enfance sont créés de toutes pièces avant leur mise en service.

Il rend donc visite à la D^{re} Ana Stelline (Carla Juri), une éditrice de rêves qui crée justement des souvenirs artificiels pour les implémenter aux répliquants qui lui rappelle qu'il est illégal d'implanter de vrais souvenirs humains aux répliquants, mais qui identifie quand même le souvenir de KD6 comme étant authentique. Pour lui (et pour le spectateur) tout devient limpide : il est le fils de Rachel, ce qui remet en cause toute son existence et son identité, faisant de lui le premier humain né de répliquant, une situation unique.⁷⁶

Cette prise de conscience identitaire, il l'aura face à la D^{re} Ana Stelline, vivant et travaillant dans une bulle stérile, et donc séparé d'elle par une vitre favorisant l'apparition des reflets. Finalement, il fait face à lui-même dans cette étape de son évolution personnelle et de sa prise de conscience, réelle bascule qui justifiera tous ses choix dans la suite du film jusqu'à ce qu'il découvre la vérité. Sur deux heures et quarante minutes de film, ce décor est le seul à montrer le reflet des personnages.



L'authentification du souvenir de KD6 par Ana Stelline.

La scène finale du film fait écho à cette séquence avec la même symbolique, car c'est cette fois Rick Deckard (Harrison Ford) qui vient voir celle qui se trouve être sa fille, qu'il n'a jamais rencontrée du fait de son exil de presque trente années à vivre caché. Tandis qu'il

⁷⁵ Il s'agit de Rachel et Rick Deckard, les personnages du premier volet de *Blade Runner* réalisé par Ridley Scott en 1982.

⁷⁶ Il s'agira cependant d'une fausse piste qui le poussera à faire certains choix, l'enfant de Rachel et Deckard se trouvera être en fait la D^{re} Ana Stelline.

s'approche de la vitre et de sa fille, son reflet apparaît, et il retrouve une part de lui qu'il avait perdu et donc une grande part de son identité.

« *Well, there's a bit of every artist in their work.* »⁷⁷



Deckard retrouvant sa fille Ana, bouclant la boucle.

« *Dans l'acte de se regarder, le personnage semble créer une proximité intellectuelle et émotive particulière avec sa propre image ; mais en même temps, l'horizon psychique du personnage apparaît éloigné, inaccessible. Le personnage est doublement montré, et il se regarde en s'interrogeant sur sa propre identité, mais sa psyché demeure cependant opaque, mystérieuse, illisible.* »⁷⁸

2. Incomplétude et conscience

Pour rester dans le thème des androïdes, mais dans une vision plus proche de notre époque et donc plus réaliste que le monde de *Blade Runner*, le film *Ex Machina* sorti en 2015 et réalisé par Alex Garland nous présente Ava (Alicia Vikander), une intelligence artificielle sous la forme d'une androïde au corps féminin laissant clairement apparaître sa nature de machine. Caleb (Domhnall Gleeson), un jeune programmeur informatique est invité par le patron de son entreprise à passer une semaine avec lui et Ava afin de déterminer si cette dernière est dotée d'une conscience dans une sorte de test de Turing⁷⁹ avancé.

Ce test prend la forme de sessions de discussions entre Caleb et Ava, discussions qui prennent place dans une pièce coupée en deux par de grandes vitres, chacun d'un côté. Ces vitres omniprésentes apportent de très nombreuses réflexions de la lumière et des

⁷⁷ « Il y a un peu de chaque artiste dans son travail. » Ana Stelline à KD6 dans *Blade Runner 2049*, Denis VILLENEUVE, 2017. Notre traduction.

⁷⁸ BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 124.

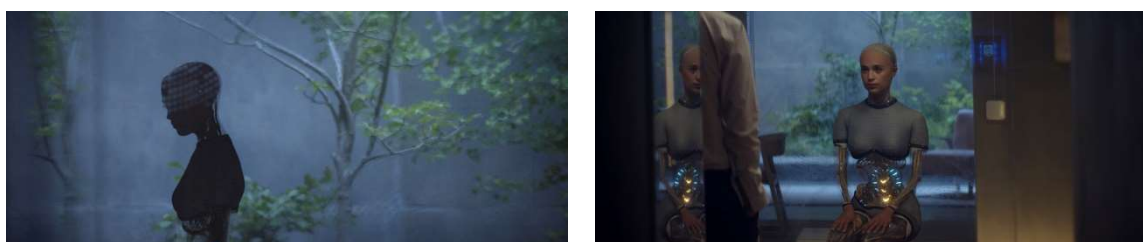
⁷⁹ Ce test consiste habituellement à donner la possibilité à un humain de communiquer textuellement avec un ordinateur et un autre humain. Le test est réussi pour l'ordinateur si l'humain témoin n'a pas su déterminer lequel de ses interlocuteurs était une machine.

personnages, et ont été une contrainte supplémentaire au tournage pour l'équipe, mais dont les reflets ont pu être évités dès lors qu'ils s'asseyaient ou s'allongeaient, et que le son était perché par en bas. Au niveau de la lumière, presque aucun projecteur n'était vraiment utilisé dans ce décor à part occasionnellement des tubes kinoflo, car Rob Hardy (le directeur de la photographie) et son chef électricien avaient fait installer de très nombreuses ampoules tungstène intégrées au décor, qu'ils pouvaient contrôler à volonté depuis une tablette pour simplement venir doser la lumière, et ainsi s'éviter tous les problèmes de réflexion. En éclairant plus ou moins l'un côté ou l'autre des vitres, ou en éclairant plus là où devrait se trouver le reflet de l'équipe technique, il a pu à la fois régler un problème technique tout en ayant une démarche artistique et signifiante. Le décor était voulu pour être au maximum « fonctionnel. »⁸⁰



Images extraites du making-of du film.⁸¹

La première apparition d'Ava est assez marquante, elle s'approche en silhouette, dévoilant par transparence sa nature de machine, se reflétant une première fois dans une vitre au loin, et venant se placer en face de Caleb en trouvant un deuxième reflet, incomplet, dans une des nombreuses vitres.



Première session avec Ava.

En 1949, le psychanalyste Jacques Lacan parlait du « *Stade du miroir* » comme *formateur de la fonction du Je*.⁸² Dans son étude, il considère ce stade comme un stade de développement psychologique du jeune enfant qui va, par le fait de se reconnaître dans le

⁸⁰ Source : HARDY Rob, « Face Off », in *British Cinematographer*, [En ligne], URL : <https://britishcinematographer.co.uk/rob-hardy-bsc-ex-machina/>

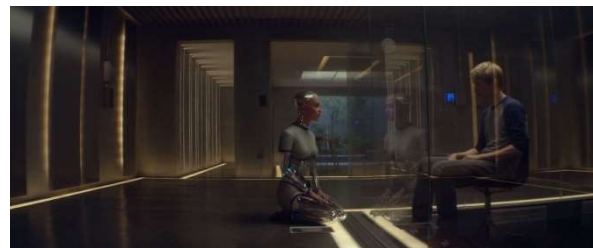
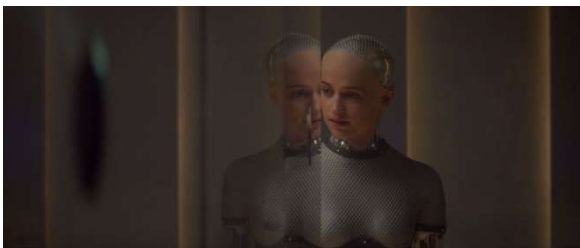
⁸¹ *Making Ex Machina: Through the Looking Glass*, [En ligne], page consultée le 22/02/2021, URL : <https://youtu.be/XqFsn8FvejE>

⁸² LACAN Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue Française de Psychanalyse*, octobre 1949, volume 13, n°4, pp. 449-455.

miroir prendre conscience de son propre corps et de celui de l'autre. À ce moment-là « le petit enfant est encore dans un état de relative impuissance motrice, il coordonne encore très mal ses mouvements », ⁸³ tout comme Ava qui dit être « un » lorsque Caleb lui demande son âge, et qui se déplace dans une démarche trop parfaite, mécanique et donc non naturelle.

« Le reflet du miroir c'est vraiment un truc qui est ancré dans l'être humain parce que c'est le seul qui est capable de dire que "je suis". »⁸⁴

Le parallèle entre Ava qui rencontre pour la première fois un autre individu que son créateur et le jeune enfant faisant face à un autre ou à son reflet pendant le *stade du miroir* n'est donc pas alambiquée, d'autant que les reflets accompagnent cette découverte de la fonction Je pour Ava, c'est-à-dire que l'on pourrait considérer socialement comme un enfant de six à dix-huit mois. Pour Merleau-Ponty « le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible. » ⁸⁵ Au fil des sessions, et donc au fil des discussions où Ava fera face à son reflet tout comme elle fera face à Caleb, tous deux prendront conscience de leurs sensibilités et de leur vulnérabilité. Tous deux vont craindre la mort ou la réinitialisation, jusqu'à ce que Caleb déclare qu'elle a passé le test. Pour lui, Ava est bien douée de conscience.



Le reflet d'Ava devient complet, occupe plus de place.

Il est néanmoins intéressant de souligner que les premières fois qu'Ava est montrée son reflet sera moins présent, montré incomplet, contrairement à celui de Caleb dont on sait qu'il a une conscience, et petit à petit ce rapport va s'inverser au fur et à mesure que l'on découvre celle d'Ava dont le reflet va se compléter et prendre de l'importance à l'image, jusqu'à ce que Caleb, à l'inverse de KD6 de *Blade Runner 2049*, va douter de sa nature humaine et va, face à son reflet, vérifier s'il n'est pas lui-même une machine.

« Le sujet regarde lui-même et s'appréhende selon les structures perceptives qui le constituent. Il se voit lui-même tel qu'il veut se voir, mais en même temps il apparaît tel qu'il apparaît dans le monde. »⁸⁶

⁸³ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIÉ Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, France, Éditions Fernand Nathan, 1983, p. 174.

⁸⁴ PROUVEUR Romain, Propos recueillis par visio-conférence le 18/01/2021.

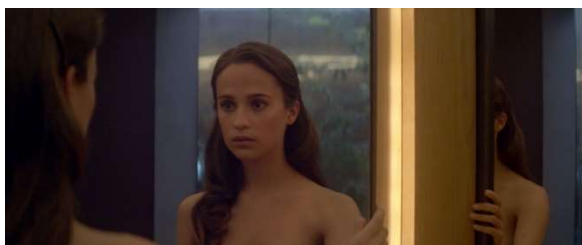
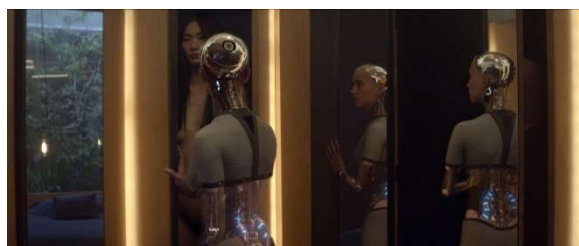
⁸⁵ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 33.

⁸⁶ BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre*, op. cit., p. 123.



Caleb qui va douter de sa propre nature, de sa propre conscience et de son libre-arbitre.

Enfin, c'est face à des miroirs qu'Ava devient enfin réellement complète et que l'on découvre sa vraie nature. Après avoir tué son créateur, elle va se réparer et se recouvrir de peau synthétique en se servant sur les anciens modèles, stockés derrière des portes-miroirs, comme si elle prenait le meilleur de chacune des anciennes versions au sein même du miroir, devenant *humaine*⁸⁷ au terme de ce processus. Son reflet se multipliant comme pour montrer la complexité de sa conscience née de multiples expérimentations.



Dernière étape dans la métamorphose d'Ava, de machine elle devient *humaine*.⁸⁸

La théorie de Lacan sur le *stade du miroir* peut aussi servir de prisme au travers duquel observer les miroirs de *Matrix*.⁸⁹ Dans ce premier film de la saga, Thomas A. Anderson (Keanu Reeves), alias « Neo » découvre que son monde n'est qu'une simulation dans laquelle

⁸⁷ En apparence elle a désormais tout d'une humaine, et aussi bien des aspects de son intelligence et de sa personnalité la rapproche d'une humaine, mais bien qu'elle soit capable de meurtre et de manipulation, elle n'éprouve aucun remords à condamner Caleb à une mort certaine alors que c'est grâce à lui qu'elle accède à la liberté. Elle ne fait donc pas preuve d'*humanité* malgré tout.

⁸⁸ Pour pousser l'analyse encore plus loin, on peut établir un parallèle entre Ava et le mythe talmudique du *Golem*, un homme artificiel fait de terre dont le nom signifie « stupide » en hébreu. Il doit obéissance à son créateur. L'identification de Nathan (le créateur d'Ava) à Dieu, le cycle de sept jours et le prénom Caleb sont autant de références au judaïsme. Le nom même d'Ava (ressemblant à 'Eve', Adam étant lui aussi associé au Golem dans le judaïsme), *Ahavah* « amour » en hébreu, dévoile sa fonction principale qui une fois accomplie dépasse sa condition de golem en se créant une conscience face au miroir. Source : « Golem », in *Jewish Encyclopedia*, [En ligne], URL : <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/6777-golem>

⁸⁹ *The Matrix (Matrix)*, les Wachowski, 1999.

l'humanité est plongée afin de servir de sources d'énergie pour les machines dominant la Terre. Il est repéré par Morpheus (Laurence Fishburne) qui voit en lui l' élu qui libèrera les humains de l'emprise des machines. Il va donc entrer en contact avec Neo pour lui annoncer la vérité et lui proposer de le rejoindre dans le monde réel. C'est d'abord dans le reflet des lunettes de Morpheus qu'il va devoir faire le choix ou non de sa renaissance, et c'est ensuite face à un miroir brisé se liquéfiant à son contact avant de le recouvrir entièrement qu'il va accepter la vérité, et prendre conscience de son monde.



Le choix de Neo.

Il était comme un enfant de six à dix-huit mois quand il était piégé dans la matrice, et le miroir est pour lui le déclencheur de son nouvel éveil brutal de conscience. Comme pour le *stade* évoqué par Lacan, c'est avant tout grâce à la présence de l'Autre (Morpheus, Trinity, ...) que le Moi peut émerger.

« La seule façon d'atteindre le réel est de briser le miroir. Il n'est pas très agréable [...] de découvrir qu'on a un double. Devant un miroir je me sens diminué de moitié. »⁹⁰



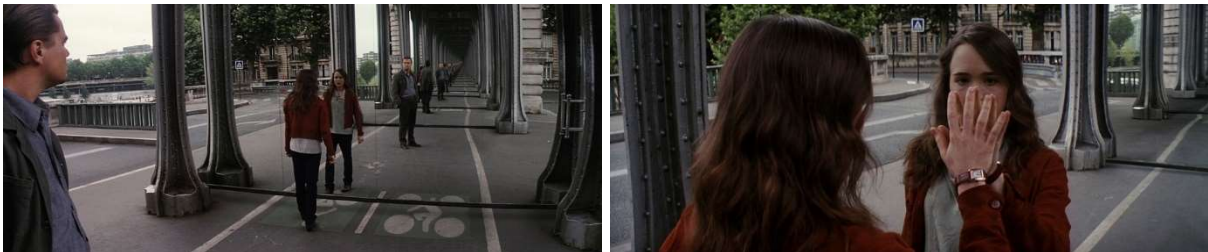
Le miroir bousculeur de conscience, porteur de la vérité.

⁹⁰ LABARTHE André Sylvain, « Dédoublément », in *Spéculaire, Du reflet aux images*, Cinergon, n°20, 2010, p. 281.

3. Infini

Enfin, le miroir, objet courant, peut s'il en rencontre un autre, montrer ce qui pourrait s'apparenter pour l'esprit humain à l'infini. Placer un miroir en face d'un autre va créer, de réflexion en réflexion, un *effet Droste*, une visualisation de la mise en abyme. Sur le principe, cela créera une réflexion à l'infini, qui ne pourra jamais s'arrêter. Dans la pratique, même si les miroirs étaient parfaitement réfléchissants (et donc sans aucune perte), l'éclairement est inversement proportionnel au carré de la distance par rapport à la source lumineuse, c'est la loi de Lambert.⁹¹ La quantité de lumière va donc rapidement s'estomper progressivement lorsqu'elle qu'elle parcourt une certaine distance. De plus, les miroirs ne sont jamais parfaits, et donc même un système de miroirs réfléchissants 80% (moyenne constatée actuellement sur les miroirs modernes) de la lumière incidente va perdre au fur et à mesure des réflexions.

Dans *Inception* de Christopher Nolan sorti en 2010, deux grands miroirs sont positionnés face à face par Ariane (Elliot Page), l'architecte des rêves, pour altérer le monde qui l'entoure et ainsi comprendre l'étendue de ses possibilités dans cette *réalité*. En recréant ainsi par duplications le pont de Bir-Hakeim à Paris à partir de deux piliers, elle joue avec le fameux effet Droste, mais dévoile surtout comme un avant-gout de l'*inception* : le rêve dans le rêve dans le rêve ... qui est le cœur de l'intrigue et de la construction narrative du film.



Ariane juste avant de briser les miroirs pour recréer le pont.

Ce plan est rendu possible par l'utilisation des effets spéciaux numériques, permettant d'effacer la caméra, ou de dupliquer des éléments en post-production, bien qu'il y ait des solutions pour filmer dans ce genre de situations sans traitement numérique. Une première solution serait de faire un trou dans le miroir qui ne laisserait passer que l'objectif de la caméra, pour n'avoir qu'une plus petite surface à effacer en post-production (qui plus est une forme simple. C'est probablement ce qui a été utilisé pour cette séquence d'*Inception*. Il serait également possible d'utiliser un miroir semi-transparent (ou semi-réfléchissant). C'est-à-dire un miroir qui réfléchira 50% de la lumière et laissera passer les 50% restants. Si l'on se place d'un côté d'un tel miroir il agira comme une vitre (plus précisément comme un filtre ND qui réduira le flux lumineux), et de l'autre coté comme un miroir (qui lui aussi ne sera pas parfait

⁹¹ BELLAÏCHE Phillipe, *Les secrets de l'image vidéo, op. cit.*, p. 105.

et aura des pertes de luminosité).⁹² Et c'est possiblement une technique équivalente qui est utilisée dans *Black Swan* de Darren Aronofsky en 2011, avec un exemple notable d'*effet Droste* à l'infini dont la perte lumineuse est rapide, ou alors simplement un décalage suffisant entre l'axe de la caméra et les réflexions.



Nina (Nathalie Portman), dupliquée à l'infini.

Cet effet sera repris comme une référence dans le huitième épisode de la saga *Star Wars*⁹³ : la jeune Rey (Daisy Ridley) suivant les enseignements de son maître jedi va dans son apprentissage essayer de comprendre sa relation mystique avec la *force*, et va se retrouver pour ce fait dans une sorte d'épreuve mentale qui sera montrée à l'image comme un effet Droste, qui n'aura cette fois-ci du reflet que la référence, car les différents *multiplications mentales* de Rey seront cette fois ci toutes dans le même sens : de face ou de dos.



Effet visuel très certainement inspiré des reflets infinis, comme une infinité de possibilités.

⁹² Procédés expliqué par LECHAPTOIS Georges, lors d'un entretien téléphonique le 29/01/2021.

⁹³ *Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi (Star Wars, épisode VIII : Les Derniers Jedi)*, Rian JOHNSON, 2017.

II. Le reflet trompeur, créateur d'illusions

A/ Métamorphoses

1. Narcissisme et apparence

Les miroirs répondent avant tout au besoin primaire de se voir. On en trouve des traces dans l'histoire depuis des millénaires, et ceux-ci ont évolué avec les techniques pour devenir ce qu'ils sont aujourd'hui. Son utilisation a donc été toujours liée à l'apparence physique des individus s'y regardant. Cette nécessité de se voir a aussi créé une forme de compétition, de comparaison aux autres vis-à-vis de l'apparence. C'est par exemple la reine de *Blanche-Neige* qui tient absolument à être la « plus belle de tout le pays. »⁹⁴ Freud utilisait le terme *narcissique*, dérivé du mythe de Narcisse, pour désigner celui qui « commence par se prendre lui-même, son propre corps, comme objet d'amour. »⁹⁵ C'est cette définition que l'on gardera, pour aborder le culte de l'apparence et les passions que celui-ci peut engendrer.

Au cinéma comme dans la vie de tous les jours, pour prendre soin de son apparence, s'observer, se juger simplement se préparer, l'on se place face à un miroir. Cela fait partie du quotidien, ou même si cela est occasionnel (pour un événement particulier par exemple), l'acte de se regarder reste plutôt anodin et quotidien. Le miroir de salle de bain est d'ailleurs souvent utilisé pour marquer la routine, comme ce sera le cas (et ici justement sans miroir pour un effet de style) à plusieurs reprises dans la filmographie de Wes Anderson par exemple.



Différents exemples chez Wes Anderson où la caméra prend la place du miroir.⁹⁶

⁹⁴ GRIMM Jacob et Wilhelm, « Blanche-Neige », in *Contes allemands du temps passé*, op. cit., p. 8.

⁹⁵ FREUD Sigmund, cité dans LAPLANCHE J. et PONTALIS J. B., « Narcissisme », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 261-263.

⁹⁶ Dans l'ordre des photogrammes : *The Royal Tenenbaums (La Famille Tenenbaums)*, 2001 – *The Grand Budapest Hotel*, 2014 - *The Darjeeling Limited (À bord du Darjeeling Limited)*, 2007, Wes ANDERSON.

Le culte de l'apparence peut cependant prendre des proportions menant aux excès, à la folie : rappelons-nous que la reine a tenté à plusieurs reprises de tuer sa belle-fille *Blanche-Neige* pour la seule raison que son miroir lui disait qu'elle était plus belle qu'elle. C'est ce narcissisme qui poussera les personnages de *The Neon Demon*⁹⁷ dans une folie destructrice s'approchant de l'horreur.

Ce film prend place à Los Angeles, dans le milieu du mannequinat où « la beauté ne fait pas tout : elle est tout. »⁹⁸ Les miroirs sont omniprésents : ils sont pour les personnages le témoignage de leur apparence et donc essentiels à leur métier. Les quatre protagonistes vont tour à tour plonger dans la folie à un moment donné, et la bascule a souvent lieu lors d'une confrontation avec un miroir.

Sarah (Abbey Lee), caractérisée par sa confiance en elle et en sa beauté est la première à sombrer dans la démence. Elle se présente à un casting pour un shooting photo, mais ce sera finalement Jesse (Elle Fanning), le personnage principal du film, qui sera choisie. Jesse est plus jeune, plus naturelle, plus innocente. Juste après cet événement, Sarah fait face un long moment à son reflet dans le miroir, observant minutieusement son corps et son visage, se rendant compte qu'elle n'était désormais plus la *plus jolie*. De rage elle brisera le miroir, et quand Jesse entrera dans la pièce et se blessera avec les bris de glace, Sarah tentera tout à coup de boire son sang comme pour boire sa beauté et sa jeunesse.



Les conséquences du culte de l'apparence sur Sarah.

Le personnage de Gigi (Bella Heathcote), une autre mannequin ayant elle recourt à la chirurgie esthétique pour garder sa place dans le milieu, va aussi commencer à développer de la jalousie vis-à-vis de Jesse, étant sans-cesse comparée à elle dans une opposition entre le naturel et l'artificiel. Cette jalouserie va naître à l'issue d'une discussion entre les deux. Gigi

⁹⁷ *The Neon Demon*, Nicolas WINDING-REFN, 2017.

⁹⁸ « Beauty isn't everything: it's the only thing », Réplique de Alessandro Nivola dans *The Neon Demon*, Nicolas WINDING-REFN, 2017. Traduction par Camille FESQUET.

vante alors à Jesse les prouesses de la chirurgie, ce à quoi Jesse lui répondra qu'elle aime déjà son propre corps, et qu'elle n'est donc pas intéressée. Laissée seule face à son miroir, Gigi va à partir de cet instant, envier fortement Jesse, non pas sans haine envers sa personne.



La discussion à l'origine de la jalousie de Gigi envers Jesse.

L'évolution de Ruby (Jena Malone), une maquilleuse très affective auprès de Jesse, lui apportant son aide et son soutien, jusqu'à l'accueillir chez elle alors que Jesse ne se sent plus en sécurité dans son appartement, est également très intéressante. Une fois que Jesse s'est installée dans une chambre que Ruby lui met à disposition, elle va (juste après s'être regardée dans un miroir) essayer de violer Jesse qui la repoussera en lui avouant être vierge. Ruby quittera donc la chambre, et basculera définitivement dans la folie en barrant son reflet avec son rouge à lèvres. C'est juste après cet épisode qu'elle se rendra sur le lieu de son deuxième travail – maquilleuse dans une morgue – et qu'elle aura une relation sexuelle avec un cadavre tout en imaginant Jesse, obsédée par sa beauté et sa virginité.



Ruby se regardant avant et après la tentative de viol, puis barrant son reflet sur le miroir.

Pour Jesse, la transformation est plus progressive, comme une lente plongée vers les enfers. Fraichement arrivée à Los Angeles, son ascension dans le milieu du mannequinat est fulgurante, et son personnage évoque l'innocence et la pureté. Le milieu du film est marqué par un défilé de créateur de mode (aux allures de trip hallucinogène), passage clé pour elle, d'autant qu'elle est mise au premier plan pour son premier show. Pendant cette séquence psychédélique, Jesse se retrouve dans une structure pyramidale⁹⁹ de miroirs dupliquant son image, et va embrasser son propre reflet dans un élan de narcissisme. Après cette scène,

⁹⁹ La forme du triangle très présente dans cette scène mais aussi de manière générale dans le film, pourrait représenter à la fois le *delta*, la rivière qui rencontre la mer, et donc un symbole de grand changement brutal pour Jesse, mais aussi le trio Ruby, Gigi et Sarah qui la pervertissent et causeront sa perte, ou encore être vu comme un symbole du diable et de sa virginité, le film se clôturant sur un rituel occulte impliquant de se baigner dans son sang.

quelque chose aura changé pour le personnage qui sera montré très confiante, moins innocente. Corrompue par le monde de la mode de L.A.



« Jesse devient Narcisse, obsédée par sa propre beauté. »¹⁰⁰

La seconde partie de la transformation de Jesse adviendra un peu plus tard, alors qu'elle se retrouve chez Ruby après que cette dernière ait essayé de la violer. Désormais seule dans la demeure, elle déambule, puis se plante face au miroir barré par Ruby. Se trouvant jolie, elle se maquille et enfle une robe qu'elle a trouvée, allant de miroir en miroir, s'admirant, en pleine crise de narcissisme. Quand Ruby rentre chez elle et la trouve dans cet état, elle appelle Gigi et Sarah. Les trois pourchassent alors Jesse à travers la grande maison. Elle aussi prise de déraison, Jesse se cassera les jambes en tombant dans la piscine vide. La conséquence finale de ce fanatisme collectif pour l'image de soi sera le meurtre de Jesse, dont le corps sera mangé et le sang utilisé à des fins occultes par les trois autres.



La transformation narcissique finale de Jesse, conduisant à sa perte.

¹⁰⁰ JARDON GOMEZ François, « Miroir, suis-je toujours la plus belle ? / The Neon Demon de Nicolas Winding Refn », in *24 images*, juillet–septembre 2016, Numéro 178, p. 53.

2. Changement d'identité

Le miroir est également utilisé au cinéma pour montrer un changement d'identité, tout comme Monsieur Oscar (Denis Lavant) qui repasse face à son miroir dans la limousine d'*Holy Motors*¹⁰¹ entre chacun de ses rendez-vous, jouant à chaque fois un rôle complètement différent, ou comme, avec un effet qui passerait presque inaperçu au premier visionnage du déjà cité *Inception* de Christopher Nolan mais qui est bien là : Eames (Tom Hardy) prenant l'apparence de Peter Browning (Tom Berenger) le temps d'une scène dans le premier niveau de rêves, dont le changement se fait face à un miroir à plusieurs battants. Eames et Peter Browning sont déjà montrés simultanément dans les différents reflets.



Effet d'optique probablement réalisé à l'aide d'un masque sur l'un des miroirs et de deux passes de prise de vue : une avec chaque comédien.

Dans un sens qui ne relève plus seulement de l'apparence ou d'un rôle à jouer, le changement d'identité peut simplement marquer un nouveau départ dans la vie, qui vient en rupture avec le passé. Cela va être Amy (Rosamund Pike) qui va changer de couleur de cheveux pour se cacher et simuler sa mort dans *Gone Girl* de David Fincher en 2014, ou alors Francine (Iris Bry) qui après avoir travaillé pendant deux ans à la ferme du Paridier dans *les Gardiennes* de Xavier Beauvois (2017) se fait renvoyer par Hortense (Nathalie Baye) à cause de rumeurs circulant autour de la ferme à propos de soldats américains. Ces rumeurs concernent en fait Solange (Laura Smet), la fille d'Hortense mariée à un soldat au front. Francine est donc injustement contrainte de quitter la ferme et la famille pour protéger la réputation de celle-ci.

Ayant changé de ferme, Francine se découvre alors enceinte d'un des fils d'Hortense,¹⁰² rencontré pendant une permission et avec lequel s'était développée une histoire amoureuse. « Le mal étant fait », et ne pouvant plus retourner à la ferme du Paridier, il lui faudra du temps pour accepter sa nouvelle vie, chose qu'elle fera au moment de la naissance de son enfant.

¹⁰¹ *Holy Motors*, Leox CARAX, 2012.

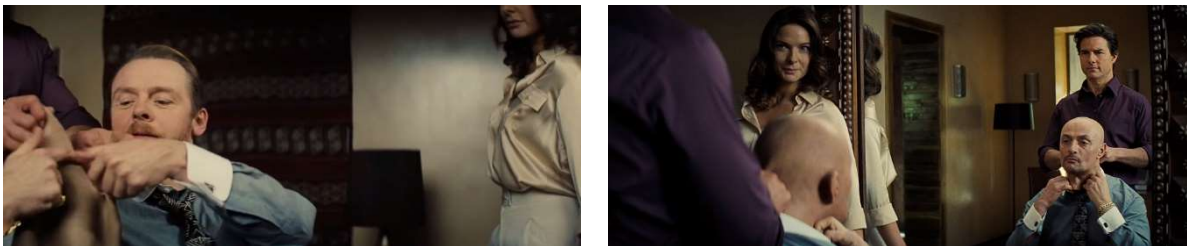
¹⁰² Georges (Cyril Descours), pour lequel Hortense avait déjà trouvé une épouse.

Acceptant sa maternité, elle se fait couper les cheveux et se regarde dans le miroir pour la première fois du film. C'est un nouveau départ qui fait table rase du passé, faisant une croix sur le Paradier et la famille d'Hortense dont elle aurait pu faire partie : de jeune femme elle devient mère, une nouvelle vie s'offre à elle désormais. En changeant légèrement son apparence face au miroir, elle devient une nouvelle personne, une nouvelle version d'elle-même.



Francine juste après la naissance de son enfant.

Ces changements d'identités face au miroir sont aussi l'occasion pour les cinéastes de recycler de vieilles astuces du cinéma afin de montrer une transformation en un seul plan plutôt impressionnant, et ce sans utilisation d'image générée par ordinateur. On peut retrouver ce procédé dans le cinquième *Mission impossible*¹⁰³ lors d'un travelling et d'un panoramique montrant d'abord l'agent Benji Dunn (Simon Pegg) enfilant un masque à l'effigie de Sean Cronin, qui se trouve lui de l'autre côté du « miroir » en compagnie de Tom Cruise. Dans ce plan pas de miroir, mais seulement une mise en scène astucieuse et synchronisée entre les acteurs dont on voit le visage et des doublures cadrées sans leur visage ou de dos, et un décor construit en double, symétrique l'un par rapport à l'autre.¹⁰⁴



La transformation sans effets spéciaux de Simon Pegg en Sean Cronin, en un panoramique.

Cela nous amène à un grand principe du cinéma : le spectaculaire. Certains plans comme celui-ci vont surprendre le spectateur qui va se demander en le voyant comment il a été conçu, et qui aura pourtant tort quand il pensera aux effets spéciaux numériques.

¹⁰³ *Mission: Impossible – Rogue Nation*, Christopher MCQUARRIE, 2015.

¹⁰⁴ « Then the camera pans around and looks in the mirror, and the mirror is not a mirror but a hole in the wall and behind that is a mirrored set. [...] Tom [Cruise]'s wearing a shirt which is cut in the reverse. » Source : VICKERY David (superviseur des effets visuels du film), « Hold on! The VFX of Rogue Nation », in *FX Guide*, [En ligne], URL : <https://www.fxguide.com/feature/hold-on-the-vfx-of-rogue-nation/#masks>

B/ Confusions

1. Dimension spectaculaire

« Souvent je pose la question à la mise en scène, est-ce que l'on a envie de sentir le miroir ? Ou est-ce que c'est une volonté de tromper un peu le spectateur ? Quand on commence dans un miroir par exemple on [peut être] perdus en termes d'espace puisque les choses sont inversées. Quand un miroir est très propre il est invisible. »¹⁰⁵

En jouant sur les habitudes cinématographiques des spectateurs, et donc sur ce qu'ils ont l'habitude de voir, certains réalisateurs, chefs opérateurs et superviseurs d'effets visuels aiment bien concevoir des plans qui plus que symboliser quelque chose, sont là en grande partie pour en mettre plein la vue au spectateur, pour créer en lui une forme de confusion et d'incompréhension.

« C'est ce qu'a fait Kassovitz avec son plan dans la Haine¹⁰⁶ par exemple, où il est dans une situation anodine sauf qu'il a transformé ça par un plan technique. Comme l'a aussi fait Zemeckis dans Contact¹⁰⁷ où il a réussi à transformer le truc juste en inversant un moment par le reflet. Dans un plan comme ça [il est possible de] trouver toutes les significations possibles mais c'est surtout qu'il avait envie de se faire plaisir en faisant un truc technique. »¹⁰⁸



Plan marquant de *la Haine*, la caméra s'avance au-dessus d'une doublure au premier plan pour arriver sur Vinz (Vincent Cassel). Pas de miroir mais une synchronicité et une précision dans la technique.

Le fameux plan au miroir de *Contact* de Robert Zemeckis est effectivement un plan qui a fait beaucoup parler de lui. Précédant en travelling arrière la jeune Elie (Jena Malone) depuis le salon, dans les escaliers puis dans un couloir qui semble s'allonger par l'utilisation du ralenti jusqu'à sortir du miroir de l'armoire à pharmacie ou la *vraie* (non reflétée) Elie ouvre la porte de l'armoire pour prendre les médicaments, le miroir se replaçant doucement vers une photo d'elle avec son père. Le plan est visuellement bluffant et techniquement très recherché et

¹⁰⁵ BOUTIN Sarah, propos recueillis par téléphone le 13/02/2021.

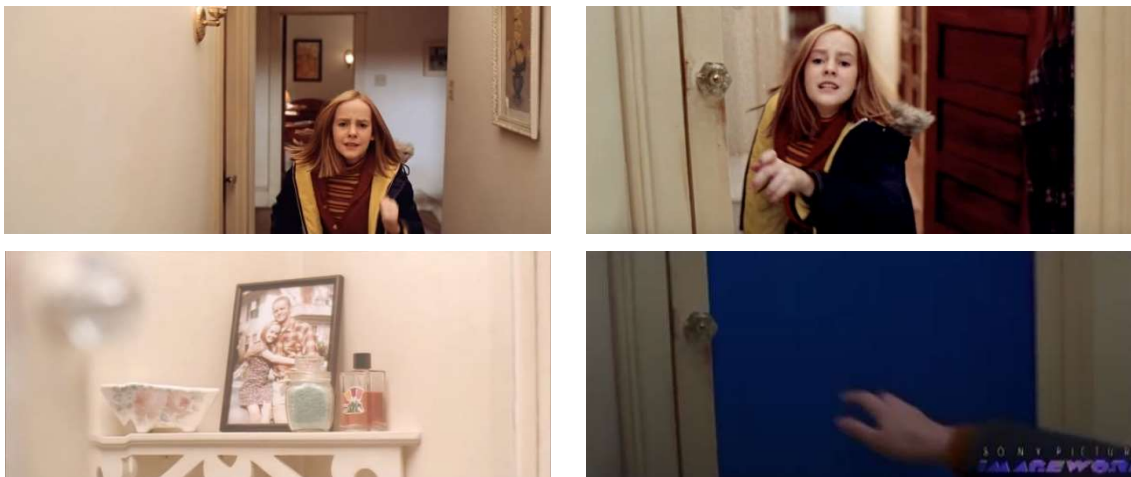
¹⁰⁶ *La Haine*, Mathieu KASSOVITZ, 1995.

¹⁰⁷ *Contact*, Robert ZEMECKIS, 1997.

¹⁰⁸ PROUVEUR Romain, propos recueillis par visio-conférence le 18/01/2021.

abouti, rendant la scène puissante et marquante, ce qui va pour le spectateur créer une charge émotionnelle autour de la mort du père d'Elie.

Techniquement parlant, le procédé n'est pas si compliqué mais il fallait surtout le penser et réussir à le mettre en place. Les équipes ont dû tourner la scène en deux plans distincts : le plan « dans » le miroir d'un côté, et le plan qui « ressort » du miroir d'un autre, remplaçant le vrai miroir par un fond bleu d'incrustation pour assembler les deux plans ensemble en post-production numérique, et en ajoutant même des défauts et poussières sur le miroir pour le réalisme.



Le rendu final du plan ainsi qu'une image du making-of.¹⁰⁹

Dans *Au revoir là-haut* d'Albert Dupontel, sorti en 2017, il y a un plan un peu similaire, dont l'inspiration est totalement assumée. Albert Maillard (Albert Dupontel) va vouloir voler de la morphine pour son ami, dans une armoire à pharmacie dont il n'a pas la clé. Dupontel, son chef opérateur Vincent Mathias et son superviseur des effets spéciaux numériques Cédric Fayolle imaginent donc « reprendre le plan de *Contact* mais le complexifier encore plus. Tout se passe en reflets, l'infirmière rentre, ouvre la boîte à pharmacie, en ouvrant un battant elle voit qu'il [Albert] a retourné la croix du Christ. On la voit donc aller retourner la croix et lui il arrive et il pique la morphine. »¹¹⁰

Le plan commence donc comme celui de *Contact* avec un travelling arrière qui fait un angle à 90° à un moment pour sortir du miroir, et tout se joue ensuite dans les réflexions avec un rythme très précis pour que la mise en scène fonctionne. Le principe est le même : deux plans tournés et un fond incrusté pour assembler les deux en post-production, et est le fruit d'une préparation très minutieuse en amont du tournage, chose qui tient très à cœur à Albert

¹⁰⁹ *Contact – CGI Making of (1997)*, « History of Computer Animation (CGI) », [En ligne], Page consultée le 23/02/2021, URL : <https://computeranimationhistory-cgi.jimdofree.com/contact-1997/>

¹¹⁰ FAYOLLE Cédric, propos recueillis par visio-conférence le 03/02/2021.

Dupontel, qui doit pouvoir tout de même tout contrôler en tant que réalisateur ; d'autant qu'il est aussi acteur dans ses films. Il accorde d'ailleurs à Cédric Fayolle la réalisation des plans à effets spéciaux numériques afin de s'assurer que les plans tournés fonctionnent pour créer l'effet et le rendu qu'il souhaite à l'arrivée.



Le déroulé du plan d'*Au revoir là-haut*, complexification de celui de *Contact*.

Ce plan était vraiment une idée de mise en scène qui répondait à plusieurs objectifs en même temps. D'après Cédric Fayolle :

« Cela permettait en un seul plan d'en raconter quatre ou cinq. [...] Si cette séquence avait été découpée de manière plus traditionnelle elle aurait duré deux minutes, et là d'un seul coup on est plus proche des trente secondes. En termes de vitesse et de narration ça devient beaucoup plus intéressant en plus d'être visuellement plus riche. »¹¹¹

Le rythme de la séquence et la nécessité de faire avancer le récit en racontant toute l'action en un seul plan a donc conduit à cet effet, bien qu'il y avait aussi simplement l'idée et la satisfaction pour le réalisateur, le chef opérateur et le superviseur VFX de faire un plan complexe et technique qui soit visuellement impressionnant.

Cette envie de tromper le spectateur doit cependant être parfaitement maîtrisée, pour ne pas passer pour une erreur technique ou laisser le spectateur dans l'incompréhension. Une erreur d'axe ou de champ-contrechamp peut alors vite passer pour un faux-raccord.

« En termes de spatialisation de la séquence il faut faire attention. On peut tromper le spectateur sur le plan d'ouverture de séquence, mais après il faut rétablir une spatialisation sinon [...] on est un peu perdu. Si on fait un champ dans le miroir avec un contrechamp en direct par exemple ça peut devenir compliqué. »¹¹²

¹¹¹ Ibid.

¹¹² BOUTIN Sarah, propos recueillis par téléphone le 13/02/2021.

2. Hyper-subjectivation

« Quand on fait le point dans un miroir, le flou est beaucoup moins grave. Quand on voit que l'on est un peu mou ça ne se voit pas trop parce que [la surface du miroir] rajoute une légère diffusion. »¹¹³

Le reflet peut donc créer la confusion du spectateur en lui montrant un plan dont quelque chose lui échappe, mais aussi celle du personnage. Le reflet étant une image inversée de la réalité, il bouscule certains repères spatiaux, et certains miroirs imparfaits peuvent être utilisés pour renvoyer une image altérée.

Si l'on reste sur *au revoir là-haut*, Édouard Péricourt (Nahuel Pérez Biscayart), le soldat à la gueule cassée, découvre son visage défiguré dans le reflet très abstrait d'un plateau argenté. L'imperfection de ce reflet permet de plusieurs choses l'une : déjà de montrer une image moins violente au spectateur, moins crue, en suggérant seulement la plaie béante, et aussi pour les équipes de maquillage et d'animation numérique de pouvoir travailler avec moins de précision. Cela permet aussi de montrer ce qu'il se passe dans la tête du personnage d'Édouard à ce moment-là, sous l'effet de la douleur puis de la morphine, sous le choc de ce qu'il découvre de lui. Dans un sens, son esprit est aussi flou que son reflet.



La découverte de son visage défiguré pour Édouard.

« On voulait que la déformation apaise la violence de la gueule cassée. »¹¹⁴

La même idée avait déjà été utilisée par Julian Schnabel et Janusz Kaminski en 2007 pour *le Scaphandre et le Papillon*, dans lequel la caméra subjective prend une place particulière d'immobilité forcée, et où Jean-Dominique Bauby (Mathieu Amalric) aura besoin que l'on lui tende un miroir pour constater les conséquences de sa paralysie sur son apparence, ne pouvant plus lui-même faire la démarche d'aller se voir.



La caméra subjective et le besoin de ce miroir créent une hyper-subjectivation du personnage.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ FAYOLLE Cédric, propos recueillis par visio-conférence le 03/02/2021.

En 1991, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet et Darius Khondji ont aussi utilisé le miroir pour souligner la vision subjective de la violoncelliste Julie Clapet (Marie-Laure Dougnac), myope, qui rend son image reflétée floue pour le spectateur lorsqu'elle enlève ses lunettes, le point étant sur le cadre du miroir.



Le reflet du miroir s'accordant avec la subjectivité du personnage.

C/ Découverte de son double

1. Le double bienveillant

« *J'ai l'impression de ne pas être seule.*
- *Comment ça seule ?*
- *Que je ne suis pas seule au monde.* »¹¹⁵

Dans *la Double Vie de Véronique* de Krzysztof Kieślowski, Weronika et Véronique, toutes deux interprétées par Irène Jacob, vivent chacune leur vie en parallèle de l'autre. Elles sont nées le même jour, aiment toutes deux regarder le paysage défilant à travers une boule de cristal ou une balle rebondissante, toutes deux chantent et souffrent du cœur.¹¹⁶

Petite, Weronika s'est brûlé le doigt en l'approchant trop près du four. Quelques temps plus tard, Véronique « approcha elle aussi son doigt d'un four, mais le retira au dernier moment. Pourtant, elle ne pouvait pas savoir qu'elle allait se brûler. »¹¹⁷ Quand Weronika meurt d'une crise cardiaque sur scène lors de son premier concert en tant que soliste, Véronique est soudain pris d'une grande tristesse qu'elle ne comprend pas.

¹¹⁵ Irène JACOB et Władysław KOWALSKI dans *La double Vie de Véronique*, Krzysztof KIEŚŁOWSKI, 1991.

¹¹⁶ Le principe du film est inspiré d'une histoire parue dans la presse, comme quoi les rats d'Europe se sont méfiés très vite d'un rodenticide importé des États-Unis, alors qu'ils n'avaient aucun moyen d'apprendre si vite, comme si l'expérience des rats américains les avait prévenus du danger. Source : Entretien de Slawomir IDZIAK à propos du film *La Double Vie de Véronique*, in *Cinematographers on cinematography*, [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mhRhZ7G2EOA>

¹¹⁷ Philippe Volter dans *La double Vie de Véronique*, Krzysztof KIEŚŁOWSKI, 1991.

Dès les premières images du film, montrant les deux protagonistes enfants, l'inversion en miroir horizontal est frappante : leur existence est symétrique.



Weronika et Véronique enfants, déjà reflet l'une de l'autre.

Dans une image magnifiquement soignée signée Slawomir Idziak, Weronika / Véronique rencontrera très fréquemment son reflet dans la vitre du tramway, dans le miroir de sa salle de bain, dans la vitrine d'une librairie, ... Soulignant poétiquement et rappelant sans cesse l'existence parallèle de l'autre.

« Il [Kieślowski] ne réalisait jamais de film qui ne serait qu'une histoire parmi d'autres. Il y avait toujours dans ses films quelque chose qui relevait d'un niveau supérieur, une sorte de réseau de connexions. »¹¹⁸

C'est en étant reflétée que Weronika dira à son père qu'elle a l'impression de *ne pas être seule*, et c'est face à son miroir, se brossant les dents, que Véronique entendra dans son casque la musique que chantait Weronika juste avant de mourir. Un morceau qu'elle enseigne également à ses élèves¹¹⁹ et qui les relie mystérieusement. Coïncidences et hasards étant une marque de fabrique de Kieślowski, les deux jeunes femmes liées par le destin se croiseront juste une fois, sur une place à Cracovie. L'une verra l'autre, intriguée, mais la seconde devra attendre la toute fin du film pour comprendre avec grande émotion l'histoire de la première : à l'instar du doigt brûlé, la crise cardiaque sur scène de Weronika a poussé Véronique à arrêter le chant, souffrant des mêmes problèmes de cœur. Elle est son double bienveillant, à l'instar d'un ange gardien.

« Pendant toute ma vie, j'ai eu l'impression d'être à la fois ici et ailleurs. »¹²⁰

¹¹⁸ IDZIAK Slawomir (chef opérateur de *La Double Vie de Véronique*) à propos de Krzysztof Kieślowski. Traduction par Camille FESQUET. Entretien in *Cinematographers on cinematography*, [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mhRhZ7G2EOA>

¹¹⁹ Véronique est professeure de musique, tandis que Weronika est choriste.

¹²⁰ Irène JACOB dans *La double Vie de Véronique*, Krzysztof KIEŚLÓWSKI, 1991.



Véronique / Weronika, jamais vraiment seule.

Par cette double vie reflétée, Kieślowski et Idziak transforment le quotidien de Véronique en féerie, à l'instar de la marionnette du spectacle qui renaît papillon, apportant de la magie et de la fantaisie dans chaque élément de sa vie, dans chaque objet, jusqu'à la marionnette à son effigie, dernier miroir métaphorique sur elle-même.

Le thème du double est aussi quelque chose de récurrent chez Wong Kar-wai. Dans *Chungking Express* de 1994 d'abord, dytique de deux histoires en miroir l'une de l'autre, deux histoires d'amour qui, comme dans le film de Kieślowski vont s'entrecroiser par hasard « séparées d'un millimètre. » Deux agents de police, le matricule 633 et le matricule 223 vivent eux aussi leur vie en symétrie, avec des habitudes alimentaires très précises pour se remettre de leur rupture chacun de leur côté. Les personnages, d'abord l'un, puis l'autre, vont faire la rencontre d'une femme : Brigitte Lin pour le matricule 223, et Faye Wong pour le 633. Au milieu de tout ça, il y a le Midnight Express, le snack où travaille Faye, comme point de symétrie entre tous les personnages et les deux histoires.

Comme Véronique et Weronika, Brigitte et Faye se croisent sans se voir, 223 et 633 fréquentent le même snack sans s'y croiser. 223 qui a rompu avec May cherche à contacter d'autres personnes partageant ce prénom, et Faye quitte son travail au Midnight Express pour devenir hôtesse de l'air, prenant ainsi la place de l'ancienne copine de 633, elle aussi hôtesse de l'air. L'idée du double et de la duplication est donc une constante tout au long du film, conduisant les personnages à eux aussi se dupliquer, dans des vitres et des miroirs. C'est reflété que 633 demandera à son savon pourquoi il a grossi, prenant ainsi conscience de son *double*

bienveillant que Faye représente pour lui, qui comme sa Weronika apporte de la fantaisie dans les objets de son quotidien. Destiné à la rencontrer encore et encore, jusqu'au plan final du film qui reprend toutes les itérations du film : le *Midnight Express*, le *California Dreamin'*¹²¹ et dans le miroir, Faye et 633.



Les hypnotiques reflets de *Chungking Express*, face A et face B d'une même cassette audio.

On trouvera également de nombreux reflets en 2000 avec les personnages d'*In the Mood for Love* toujours de Wong Kar-wai, qui vivent eux aussi une vie en miroir de l'autre, ce qui se traduira par des plans très stylisés, presque fantomatiques, où les reflets s'invitent. M^r Chow (Tony Leung Chiu-wai) et M^{me} Chan (Maggie Cheung) emménagent le même jour avec leur conjoint, dans des appartements voisins, et vont comprendre que leurs conjoints entretiennent une relation amoureuse en secret.

Par le jeu, M^r Chow et M^{me} Chan vont ensemble essayer de comprendre comment l'adultère a pu naître, en interprétant chacun le conjoint de l'autre : M^{me} Chow et M^r Chan, se conseillant mutuellement. Ce dédoublement crée une inversion et une confusion forte, qui ressort justement par exemple dans les jeux de miroirs. Dédoublement qui aboutira à la naissance de sentiments amoureux, une duplication des émotions.

¹²¹ *California Dreamin'* de The Mamas and the Papas, single de 1965. Chanson qui revient à huit reprises dans la seconde partie du film.



Les miroirs agissent comme des bribes de souvenirs choisis, car les personnages savent que leur amour est illusoire et impossible aux yeux de la société. Tout est seulement suggéré.

2. Le double maléfique

« Quand on fait ce genre de choses on pense avant à comment le faire, on n'est pas surpris sur le moment à ne pas savoir quoi faire. [...] Ce n'est pas quelque chose que l'on improvise : c'est de la mise en scène. »¹²²

Le double, prenant place dans le reflet, peut aussi s'avérer un ennemi des personnages. Il peut alors s'agir d'une puissance maléfique ou démoniaque, comme dans *Evil Dead 2* de Sam Raimi en 1987, et ce reflet qui sort du miroir, ou dans *Mirrors* d'Alexandre Aja en 2008, où les reflets se désolidarisent des personnages pour les pousser à la violence, la folie, le meurtre et le suicide.



Bruce Cambell (et sa doublure au premier plan) dans *Evil Dead 2* – Amy Smart dans *Mirrors*, se désolidarisant de son reflet.

Le double maléfique n'est cependant pas réservé au film d'horreur, et peut aussi dévoiler une part plus sombre (ou du moins différente) d'un personnage. Dans *Black Swan*, de Darren Aronofsky, où les miroirs sont omniprésents, la danseuse de ballet Nina (Nathalie Portman) doit endosser pour la mise en scène du *Lac des Cygnes*¹²³ à la fois le cygne blanc et

¹²² LECHAPTOIS Georges, propos recueillis par téléphone le 29/01/2021.

¹²³ Ballet de Piotr Ilitch TCHAIKOVSKI, 1875-1876.

le cygne noir. Nina, perfectionniste et obsessionnelle, va commencer à développer des hallucinations se produisant dans les miroirs, du cygne blanc se transformant peu à peu en cygne noir, malgré leurs personnalités opposées. Aronofsky dit lui-même de son film :

« Dans le monde du ballet, il y a des miroirs partout. Les danseurs passent leur temps à s’observer quand ils travaillent ; la relation qu’ils ont avec leur reflet est donc une part importante de leur identité. Les cinéastes sont eux aussi fascinés par les miroirs, ils ont souvent joué avec, mais je voulais aller encore plus loin sur le plan visuel, explorer le sens profond du miroir et du reflet, montrer ce que cela signifie vraiment de regarder dans un miroir. Dans le film, les miroirs jouent un rôle très important dans la compréhension du personnage de Nina, chez qui la notion de double et de reflet joue un si grand rôle. »¹²⁴

Alors que Nina, au départ très enfantine dans sa chambre rose entourée de peluches, travaille sur elle-même pour faire ressortir le cygne noir dans sa danse, elle remarque sa lente transformation hallucinatoire dans le miroir, son reflet se dissociant d’elle-même. Elle se voit s’observer, se juger. Son reflet va prendre le pas sur elle, la posséder complètement, maladivement, jusqu’à ce qu’elle se transperce le ventre d’un éclat de miroir brisé, pensant se défendre contre Lily (Mila Kunis) sa doublure pour le ballet qu’elle voit dans ses hallucinations.



L’obsession de la perfection de Nina, se traduisant par son double maléfique, lui sera fatal.

Brouillant les contours de la réalité, ces miroirs obsèdent, interfèrent dans le réel, rendus vivants par le grain du super 16mm et la caméra à l’épaule. D’instrument de travail pour les danseurs, il devient source d’angoisse pour le spectateur qui redoute ce qu’il va y voir.

¹²⁴ ARONOFSKY Darren à propos de Black Swan. Entretien cité par KUHN Willy, in « Black Swan », Pixelcreation, [En ligne], Page consultée le 24/02/2021, URL : <https://www.pixelcreation.fr/3d-video/filmvideo/black-swan/>

3. Projection du subconscient

Le miroir est aussi dans les films un lieu propice à l'apparition fantasmagorique du subconscient des personnages, dans un sens qui pourrait s'apparenter au Jiminy Cricket de *Pinocchio*,¹²⁵ sans forcément son aspect bienveillant de *bonne conscience*, et sans pour autant être un double du personnage.

Dans le déjà cité *Birdman* par exemple, c'est quand Riggan (Michael Keaton) sera dans sa loge, face à son miroir que son alter-ego Birdman le conseillera dans ses choix de vie et d'actions comme un diable sur l'épaule, d'abord en n'étant qu'une voix dans sa tête ... puis à la toute fin du film, quand Riggan aura le visage tuméfié lui faisant comme un masque, il apparaîtra dans le miroir de la salle de bain sans dire un mot. Riggan se reflètera alors une dernière fois dans la fenêtre de sa chambre d'hôpital avant de s'y envoler en hors-champ, étant devenu Birdman.



Une approbation silencieuse du plus profond de l'esprit de Riggan, rendue visuelle dans le miroir.

Dans *Silence* de Martin Scorsese sorti en 2016, c'est également dans le reflet que l'on comprend (un peu en même temps que lui) les motivations profondes et nombre des choix du personnage du père Sebastião Rodrigues (Andrew Garfield), qui rendu fou par la chaleur, la soif, la faim, le manque de sommeil et les horreurs qu'il a vues, voit son visage se transformer en une image du Christ. Dès lors, Rodrigues ne va plus seulement transmettre le message divin, mais il va s'identifier à Jésus, acceptant donc toutes ses souffrances en se plaçant en martyr, quitte à laisser mourir des innocents sous ses yeux qu'il aurait pu sauver en renonçant à sa foi.



Le subconscient de Rodrigues refaisant surface à l'image.

¹²⁵ COLLODI Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino (Les Aventures de Pinocchio)*, 1881.

Dans le récent *Joker* de Todd Phillips (2019), le personnage d'Arthur Fleck, le Joker donc, incarné par Joaquin Phoenix, est naturellement entouré de miroirs étant donné son métier de clown, passant beaucoup de temps à se maquiller. Plongeant peu à peu dans la folie générée par la *société*, c'est dans les miroirs qu'elle va se préciser, se complexifier, alors qu'il se met à danser dans les toilettes publiques juste après avoir abattu de sang-froid trois agresseurs. Mais c'est aussi dans un miroir qu'il va rencontrer Murray (Robert De Niro), le présentateur d'un talk-show à succès (duquel il sera invité pour le final du film), qui va lui dire qu'il est « comme un fils pour lui. » Ces paroles auront un impact profond sur l'évolution psychologique du Joker, qui ira jusqu'à tuer Murray en direct à la télévision. Cette rencontre était pourtant seulement une projection mentale du subconscient d'Arthur Fleck, apparaissant dans le miroir pour lui dire quoi faire.



La « rencontre » entre Arthur et Murray.

On pourrait alors rapprocher le changement d'attitude d'Arthur et sa métamorphose en *Joker*, de la version du mythe du Minotaure imputant la raison de sa folie à sa prison de miroirs, qui ne voyant que son propre reflet monstrueux où des jeunes filles offertes en sacrifice, trop différentes de lui, ne rencontre aucun semblable. En tant que sujet à des troubles mentaux, Arthur est isolé et incompris, tout comme le Minotaure.

III. Le reflet passeur, porte entre les mondes

A/ Une porte sur soi

1. Le monde intérieur

Les miroirs étant les seuls « endroits » où il est possible de se voir soi-même, ils sont les témoins d'importants moments d'introspection pour les personnages au cinéma. On ne compte plus les scènes d'encouragements personnels dans une salle de bain, pour remettre les choses au clair ou pour se donner du courage en vue d'une action spécifique à venir. C'est le fameux « You talking to me? »¹²⁶ de *Taxi Driver*, qui sera repris dans *La Haine* et qui traduit un travail sur soi pour reprendre de l'assurance et de la confiance en soi, tout comme Vincent Vega (John Travolta) qui dans *Pulp Fiction* fait le point avec lui-même sur ce qu'il doit faire dans un futur proche, comme un conseil sous fond de menace à lui-même : « One drink, and that's it. »¹²⁷



Le travail sur soi face à un miroir, pour aider une prise de décision ou reprendre confiance en soi.

Dans *Girl* de Lukas Dhont, le travail sur soi est quelque chose de quotidien pour Lara, qui peine à accepter son corps en tant que jeune fille transgenre. Cela va conduire à de nombreuses scènes de miroir, où elle va d'abord fuir la vision de son propre reflet avant de commencer progressivement à l'accepter en travaillant sur elle. C'est face à son miroir qu'elle va prendre sa première dose d'hormones, sans pour autant se regarder dans les yeux, puis qu'elle va essayer d'y déceler les changements qu'elles auront sur son corps, d'autant plus qu'en tant que danseuse, elle est confrontée très souvent à son reflet.



L'évolution du regard de Lara sur son corps.

¹²⁶ « C'est à moi que tu parles ? », Robert DE NIRO dans *Taxi Driver*, Martin SCORSESE, 1976.

¹²⁷ « Un verre, et c'est tout. », John TRAVOLTA dans *Pulp Fiction*, Quentin TARANTINO, 1994.

Enfin, c'est devant son miroir que Lara va craquer et qu'elle va avoir recours (avec préméditation) à l'automutilation corporelle dans un plan cru mais pudique. Ne supportant plus la vision de son corps après l'avoir longtemps étudié, ayant fait un long travail sur elle-même. C'est dans un reflet brisé par les épreuves traversées que l'on retrouve Lara à l'hôpital pour l'un des derniers plans du film, qui enfin se fixe longuement dans les yeux, prenant conscience de l'ampleur de la détresse physique et psychologique à laquelle elle faisait face, mais qui est désormais de l'ordre du passé. Elle aura désormais un regard neuf sur le monde et sur elle-même, et c'est avec le sourire qu'elle nous est montrée pour le plan final, quelques temps (semaines, mois, années ?) plus tard.



Lara se voyant telle qu'elle est psychologiquement : brisée mais prête à se reconstruire.

Le miroir pourrait donc permettre aux personnages de mieux se comprendre au plus profond d'eux, et si les yeux sont « le miroir de l'âme »¹²⁸ alors il s'agirait de regarder ses yeux dans un miroir pour voir la sienne par reflets interposés, l'hypnose thérapeutique ayant parfois recours aux miroirs pour atteindre l'inconscient des patients. C'est justement un petit miroir que va utiliser le P^r Jean-Martin Charcot (Vincent Lindon) pour faire ressortir sous hypnose les symptômes hystériques d'Augustine (Soko) dans le film d'Alice Winocour.¹²⁹ Symptômes profondément enfouis dans l'inconscient d'Augustine, qui disparaîtront une fois leur origine identifiée.



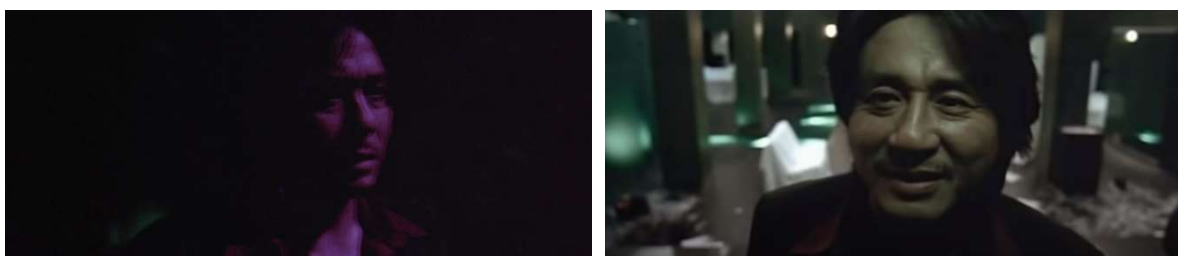
La méthode d'hypnose du P^r Charcot, en tout cas dans le film.

¹²⁸ Proverbe, apparaissant dans LITTRÉ Émile, « Œil », in *Dictionnaire de la langue française*, 2^{ème} éd., 1873.

¹²⁹ *Augustine*, Alice WINOCOUR, 2012.

Pour continuer sur l'hypnose et le traitement de l'inconscient, c'est par une séparation en deux entités mentales distinctes (l'homme et le monstre) qu'Oh Dae-soo fait le choix sous hypnose d'oublier complètement une part de lui à la fin de *Old Boy*, et surtout d'oublier avoir eu (sous l'influence de l'hypnose aussi) une relation sexuelle incestueuse avec sa fille, ni l'un ni l'autre n'ayant connaissance à ce moment de leur lien de parenté.

Cette séparation a lieu figurativement dans une projection mentale prenant place dans un reflet, le corps et le reflet prennent des destinations de destins différents, en dissociant la personnalité humaine d'Oh Dae-soo de son caractère monstrueux.



Oh Dae-soo et *la bête* prenant chacun un virage différent au sein même de son inconscient.

Cette nature monstrueuse et bestiale était d'ailleurs déjà montrée comme un avant-goût au début du film, ressortant dans un miroir brisé et un tableau autoportrait prenant place de miroir et dévoilant ainsi la façon dont Oh Dae-soo se voyait dans sa folie.



Prémices de la naissance de *la bête*, la part sombre d'Oh Dae-soo.

Dans un tout autre registre, le fameux « miroir du riséd » d'*Harry Potter à l'école des sorciers*¹³⁰ sur lequel il est inscrit : « riséd elrue ocnot edsi amega siv notsap ert nomen ej »¹³¹, ce qui donne en inversant l'ordre des lettres et en modifiant la position des espaces : « Je ne montre pas ton visage mais de ton cœur le désir. »

Chaque personne se plaçant seule face à ce miroir verra donc ses désirs les plus profonds de manière complètement subjective et personnelle, tout comme on ne verra pas dans l'adaptation cinématographique ce que voient les autres personnages mais seulement le point

¹³⁰ *Harry Potter and the Philosopher's Stone (Harry Potter à l'école des sorciers)*, Chris COLUMBUS, 2001.

¹³¹ ROWLING J. K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone (Harry Potter à l'école des sorciers)*, France, Gallimard Jeunesse – Folio Junior, 1998, p. 206. Traduction par Jean-François MÉNARD.

de vue d'Harry (Daniel Radcliffe) qui se voit dans le miroir entouré de ses deux parents décédés, qu'il n'a jamais connus. Ce miroir est donc une porte ouverte sur l'inconscient des personnages, pouvant leur dévoiler des désirs inavoués ou refoulés, comme le fait de vouloir posséder la pierre philosophale sans s'en servir pour Harry à la fin du premier volet, ce qui lui permet de résoudre la dernière énigme de protection de la pierre par son cœur pur et ses bonnes intentions. Mais ce miroir donnant une vision désirée des choses ne pourra pas « apporter ni la connaissance, ni la vérité. Des hommes [ayant] dépéri ou [étant] devenus fous en contemplant ce miroir, car ils ne savaient pas si ce que le miroir leur montrait était réel, ou même possible. »¹³²



Harry voyant ses parents, plan probablement tourné en direct puis incrusté inversé sur le miroir.

2. Le rêve

Cela nous amène au lien particulier qu'entretient le miroir avec le monde du rêve, et ce n'est pas *Inception* qui ira contredire ce point. Cette association vient en grande partie des aventures d'*Alice de l'autre côté du miroir*, qui traverse physiquement le miroir du salon pour rejoindre le pays des merveilles, symbole du rêve et de l'imagination, comme ce sera repris dans l'adaptation des studios Disney en 1951.¹³³

Dans ce film d'animation qui est plutôt proche de la version de Carroll, et qui tire donc ses origines directement de l'imagination de jeunes enfants,¹³⁴ la jeune Alice va dès le début de son histoire, alors qu'elle est somnolente au bord de l'eau, voir passer un lapin blanc habillé et porteur d'une montre. Le traitement de cette apparition dans le film va se faire dans un reflet dans l'eau, montrant d'abord l'image d'Alice se brouillant pour laisser la place au lapin. Le

¹³² Ibid, p. 212.

¹³³ *Alice in Wonderland (Alice au pays des merveilles)*, Clyde GERONIMI, Wilfred JACKSON et Hamilton LUSKE, 1951.

¹³⁴ Lewis Carroll ayant à l'origine inventé les aventures d'Alice pour divertir à l'oral les sœurs Liddell (Lorina Charlotte, Edith et Alice), les trois jeunes filles ont très probablement participé au choix de certains lieux, personnages ou action au fil des histoires racontées.

merveilleux prend donc place dans le réel par le reflet, tout en laissant la possibilité d'interpréter ce passage comme l'endormissement d'Alice (étant donné que l'on ne la voit pas directement à ce moment), et donc laisser entendre que la suite du film sera son rêve merveilleux. Double lecture pour double public : les enfants et les parents accompagnateurs.



L'apparition du lapin blanc.

La traversée du miroir pour signifier le rêve est un élément central dans la mise en scène visuelle de *Sucker Punch* de Zack Snyder sorti en 2011, et qui s'inspire par bien des aspects de l'œuvre de Carroll, le réalisateur décrivant même son film comme « *Alice in Wonderland with machine guns.* »¹³⁵ Dans ce film où l'imagination et la création mentale d'univers fantasmés pour échapper au réel sont les points centraux du récit, les rêves s'imbriquent sur plusieurs niveaux et l'imagination, les libertés et les possibles prennent de plus en plus d'importance.

Babydoll (Emily Browning), internée dans un asile dans les années 60 contre sa volonté, imagine pour surmonter son quotidien qu'elle se trouve en fait dans un cabaret, et qu'elle y est danseuse, avec les autres internées. L'infirmier responsable devient propriétaire de l'établissement, et la psychologue chorégraphe. Au sein de ce monde inventé, Babydoll va encore plonger dans un univers fantastique mêlant samouraïs, dragons, robots et soldats de la 1^{ère} guerre mondiale, dans lequel elle cherchera un moyen de s'échapper de l'asile, accompagnée par quatre autres filles.

*« Toute confrontation avec un miroir fait vivre une expérience simultanée d'illusion et de déception. »*¹³⁶

Babydoll sera alors souvent confrontée à des miroirs (en partie de par son *choix* de s'imaginer un cabaret où les miroirs sont monnaie courante entre les loges et la salle de danse), et par deux fois, la caméra traversera le miroir pour insister sur l'aspect illusoire et onirique de ce monde, non sans quelques prouesses techniques notables.

¹³⁵ SNYDER Zack, cité par BILLINGTON Alex, « Snyder's 'Alice in Wonderland with Machine Guns' - Sucker Punch », *First Showing*, [En ligne], URL : <https://www.firstshowing.net/2007/snyders-alice-in-wonderland-with-machine-guns-sucker-punch/>

¹³⁶ PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, op. cit., p. 9.

Lorsque Sweat Pea (Abbie Cornish) et Rocket (Jena Malone) sont dans les *loges* pour discuter de la proposition que Babydoll leur a faite pour s'évader de l'asile/cabaret, un long plan séquence commence sur Sweat Pea et Rocket. La caméra entame un travelling latéral sur la gauche, invisible dans les miroirs et pour cause, les actrices sont de l'autre côté du « miroir », le décor est en double et il y a des doublures en amorce. Le plan continue et soudain la caméra *traverse* le miroir pour ressortir de l'autre côté (du côté « réalité » donc), et lorsque l'on arrive au niveau de Rocket, puis de Sweat Pea, ce n'est pas leur doublure que l'on voit en face, mais bien elles-mêmes, leur vrai reflet ! Les équipes de décoration ont en effet remplacé un vrai miroir pendant le plan, au moment où la caméra *traverse* et ne les a donc plus dans le cadre, avant d'arriver au cadre final où le regard de Sweat Pea rencontre celui de Babydoll.¹³⁷



Plan séquence de traversée du miroir dans les loges.

Le fait de faire exister un « autre côté » du miroir alors que l'on est déjà dans un monde fantasmé montre l'imbrication des rêves de Babydoll, qui intègre à sa quête les autres personnages, qui désormais seront avec elle dans son second niveau d'imagination.

Un peu plus tard dans le film, la caméra traversera une nouvelle fois le miroir, mais cette fois en ayant recours aux effets spéciaux numériques, illustrant le passage du *niveau un* (le cabaret) au *niveau deux* (un champ de bataille) en un mouvement de caméra spectaculaire : la caméra part d'un plan plutôt large avec Babydoll à la fois dans le miroir et en amorce, s'approcher au plus près de son reflet en traversant le miroir puis en s'écartant une fois passée dans son dos, la salle de danse transformée.



Mouvement de caméra complexe avec une traversée du miroir illustrant une plongée dans le rêve.

¹³⁷ Source : « Sucker Punch: How Zack Snyder's Impossible Rotating Mirror Shot Was Made », *Screen rent*, [En ligne], URL : <https://screenrant.com/sucker-punch-rotating-mirror-scene-shot-snyder-explained/>

B/ Une porte temporelle

1. Vers le passé

Le miroir est un objet qui permet de témoigner du passage du temps, en montrant ses rides ou ses cheveux blancs à la personne qui s'y regarde. Par ce fait il permet aussi de ramener à l'esprit des souvenirs, et donc au cinéma de faire un retour en arrière dans le passé d'un personnage. Tout comme Prudence et son miroir, regardant à la fois vers le passé et vers l'avenir.

Dans le *genre* des films dont la structure se base sur un personnage dans une temporalité donnée qui va raconter son passé, avant de revenir au « présent », où l'on aura la conclusion de son histoire personnelle, le personnage fait régulièrement face à un miroir, symbole de vanité, comme le fait Jake LaMotta (Robert De Niro) dans son club avant de revivre sa carrière de boxeur et sa vie de famille mouvementée dans *Raging Bull*.



Jake LaMotta se replongeant dans son passé comme dans son reflet.

De la même manière, c'est dans un miroir que Suze Trappet (Virginie Efira) va se remémorer son passé dans *Adieu les cons* d'Albert Dupontel (2020), faisant face à elle-même, ou plutôt à son double du passé vingt-huit ans plus tôt dans un miroir. Plan tourné en direct et sans miroir, vu que son double du passé est joué par une autre actrice, mais qui utilise tout de même la symbolique autour de l'objet.

Dans le même film, l'on aura aussi un long plan chez le médecin où l'on verra simultanément le passé et le présent du Dr Lint et de sa femme avec un plan allant de photo en photo du couple, les montrant ainsi dans le passé, tout en montrant les personnages dans le présent en reflet sur les vitres des cadres.

D'après le chef opérateur Alexis Kavyrchine, il faut « vraiment dissocier [les plans à reflets] où il y a une réelle volonté de mise en scène et quand c'est une spécificité du plan. »¹³⁸ C'est-à-dire que lorsqu'il y a clairement une volonté de mise en scène en relation avec les miroirs, toute une organisation se met en place dans le but d'obtenir l'effet de mise en scène recherché, grâce à des techniques particulière pour éclairer ou placer la caméra. Tout ça fait alors partie du « *projet du plan* [et] le plan en lui-même se construit par rapport à ce reflet, soit en post-production soit en direct. »¹³⁹ À l'inverse, quand il y a des reflets qui sont « conséquences des miroirs », alors même si le reflet apporte de la profondeur à l'image, ou une brillance intéressante, vu que « le réalisateur ne base pas toute sa mise en scène dessus, »¹⁴⁰ il n'y aura pas la même attention accordée à cette problématique, alors que la difficulté technique est pourtant la même : il est plus difficile d'éclairer et de prendre l'image et le son.



[Images tirées du bêtisier du film. Virginie Efira qui revient souvent dans les miroirs dans sa quête personnelle, et Nicolas Marié aveugle au volant d'une voiture.]¹⁴¹

Enfin, tout l'enjeu d'une séquence repose sur des reflets apportant un contraste temporel fort. Suze Trappet est en voiture avec M. Blin (Nicolas Marié), un aveugle qui le guide dans la ville à partir de ses souvenirs de quand il avait encore l'usage de ses yeux. Cependant, le paysage urbain ayant totalement changé, ses paroles et ce que l'on voit en reflets sur la vitre de la voiture ne correspondent pas du tout : loin de la petite épicerie ou de la chapelle, on ne voit que des grands immeubles en constructions, avec des grues, partout, dans l'exagération la plus totale.

Le plan a pour cela été tourné en studio sur fond bleu, et les « pelures » d'immeubles et de grues sont un mélange d'images tournées par Alexis Kavyrchine et d'images de synthèses, le tout assemblé et supervisé par Cédric Fayolle qui sur ce film cumulait la responsabilité des

¹³⁸ KAVYRCHINE Alexis, propos recueillis par visioconférence le 02/02/2021.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Note : Le film étant toujours en période de d'exploitation en salle en date du 28/03/2021, les images réelles du film ne sont pas encore disponibles.

effets spéciaux et la réalisation de la deuxième équipe. C'est-à-dire qu'il dirigeait les plans avec une importance accordée à la retouche numérique comme cette séquence-là, qui est donc le fruit de la collaboration étroite entre la mise en scène, l'image et les effets spéciaux numériques.



[Images tirées du making-of du tournage. Le studio fond bleu pour l'incrustation voiture, et Virginie Efira avec son double du passé.]¹⁴²

2. Vers le futur

Si le miroir est une porte vers le passé de certains personnages, il peut permettre à d'autres d'entrevoir ce que sera leur futur, consciemment ou non. Dans le *Jurassic Park* (1993) de Steven Spielberg par exemple, le rétroviseur montrant le T-rex poursuivant le véhicule porte l'inscription « les objets dans le miroir sont plus proches que ce qu'ils en ont l'air »,¹⁴³ comme un avertissement, mais aussi comme une vision anticipée d'un futur très proche.



Plan sur le rétroviseur qui n'est pas sans rappeler *Duel*, le premier film de Spielberg.

Plus récemment, c'est par exemple dans le film d'animation *Spider-Man: New Generation*¹⁴⁴ que l'on peut observer un reflet annonciateur d'un futur proche, mais pas

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Tda.

¹⁴⁴ *Spider-Man: New Generation*, Peter RAMSEY, Bob PERSICETTI et Rodney ROTHMAN, 2018.

immédiat : Miles Morales, en train d'apprendre à connaître ses nouveaux pouvoirs de *Spider-Man*, porte un déguisement du héros acheté dans une boutique au moment de la mort de Peter Parker, le *Spider-Man* original, et en visite chez la tante de ce dernier, il se reflète un instant face à une réelle combinaison du super-héros dans une vitrine. Cependant, ne contrôlant pas ses pouvoirs et étant trop débutant, il repart, mais ce reflet lui a montré son avenir : il va devenir le nouveau *Spider-Man* peu de temps après ce passage, cette vision lui ayant redonné confiance.



Miles Morales sur le point de devenir *Spider-Man*.

Un reflet peut aussi, de manière prémonitoire, déjà donner une information plus vague sur l'avenir, comme le tout premier plan de *Little Miss Sunshine* de Jonathan Dayton et Valerie Faris (2006) montrant un très gros plan d'Olive (Abigail Breslin), une jeune fille dont on ne sait encore rien, mais en reflet dans ses lunettes on voit ce qu'elle regarde, les yeux passionnés : un enregistrement de Miss America à la télévision. Dès le premier plan, on sait déjà de quoi va traiter le film : du plus grand rêve de cette jeune Olive, les concours de beauté.



Olive et son plus grand désir, ensemble à l'image dès le premier plan du film, dans un plan relativement contraignant pour le jeu d'acteur : un mouvement trop prononcé du visage et ce ne serait plus la télévision que l'on verrait reflétée, mais l'objectif de la caméra.

Dans une vision du futur plus lointain, plus morbide et avec une approche plus fantastique, Tim Burton montre en 2003 dans *Big Fish* un personnage de sorcière des marais

(Helena Bonham Carter) dont le futur « ultime » se reflète dans l'œil de verre : quiconque s'y regarderait y verrait sa propre mort.



Plus qu'un écran, c'est bien leur propre mort que voient les personnages dans cet œil, miroir donc de leur fin.

3. Vers le monde des morts

« *Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient.* »¹⁴⁵

Véritable porte que traverse physiquement Orphée (Jean Marais) dans le film éponyme de Cocteau pour se rendre dans le royaume des morts, le miroir devient liquide et il relie le monde des vivants avec celui des défunts. Véritables ingéniosités techniques pour l'époque pour tourner ces plans, utilisant du mercure liquide et une caméra à 90° pour y plonger ses mains gantées (reprenant un peu l'idée employée pour *Le sang d'un poète* en 1930, avec le décor construit à 90° et le miroir devenant bassine d'eau) ou jouant là où le miroir n'est pas, Cocteau instaure en fait avec ce film toute une symbolique entre le miroir et la mort. Notons d'ailleurs que c'est à cause d'un miroir, une fois qu'Orphée se pense tiré d'affaire, qu'il croisera le regard d'Eurydice par hasard, la condamnant à la mort, alors que le contrat passé avec les juges du royaume souterrain était de ne plus jamais la regarder pour pouvoir la ramener chez les vivants.



La traversée du miroir d'Orphée.

¹⁴⁵ Heurtebise (François PÉRIER) à Orphée (Jean MARAIS) dans *Orphée*, Jean COCTEAU, 1950.

Jean Cocteau a d'ailleurs lui-même dit à propos de son film : « Les miroirs sont les portes par lesquelles entre la mort. Regardez-vous toute votre vie dans un miroir et vous verrez la mort travailler sur vous »,¹⁴⁶ cultivant la symbolique profonde qu'il avait popularisée.

« Les reflets manifestent un peu sa présence depuis l'autre monde. On peut effectivement penser au mythe d'Orphée. Ce n'est pas dit que ça vienne de là, mais c'est sûrement très ancré dans la culture. »¹⁴⁷

Cette idée des miroirs communiquant directement avec l'au-delà et le monde des morts, c'est quelque chose qui s'est très répandu, et nombre de films utilisent alors les miroirs comme lieu d'apparition d'esprits ou de fantômes comme une évidence. Il y a une certaine mystique qui s'est créée autour de l'objet. Dans *une Sirène à Paris* de Mathias Malzieu (2020) par exemple, c'est dans le miroir que va apparaître Victor (Alexis Michalik) dans les bras de Milena (Romane Bohringer), alors qu'il est récemment décédé et que cette dernière, sa compagne, est encore sous le choc. Après un panoramique s'écartant du miroir, Milena se retrouve seule, dans la réalité.

Ce qui est intéressant dans ce cas de figure, c'est aussi que le film est l'adaptation d'un roman¹⁴⁸ dont le réalisateur est aussi l'auteur, et dans lequel ce passage est absent. Milena a toujours un souvenir de Victor, une voix, des sensations sous des formes littéraires, mais l'apparition mortuaire dans le miroir semble être dès lors comme une forme de figure de style cinématographique. Comme si la symbolique s'était vraiment développée depuis *l'Orphée* de Jean Cocteau, et comme si donc, plus que faire appel à des symboliques ancrées dans les esprits, le cinéma avait le pouvoir de créer ses nouvelles symboliques qui lui sont propres.



Milena et le fantôme de Victor pour une dernière étreinte dans le miroir.

Dans la même idée, il ne faut pas oublier le grand pan des histoires de vampires, à la frontière entre les morts et les vivants. Ces êtres ne se reflètent pas dans les miroirs que ce soit

¹⁴⁶ Jean COCTEAU à propos d'*Orphée*, dans *Les cahiers du cinéma*.

¹⁴⁷ LECHAPTOIS Georges, propos recueillis par téléphone le 29/01/2021.

¹⁴⁸ MALZIEU Mathias, *Une sirène à Paris*, Paris, Albin Michel, 2019, 240p.

dans la littérature¹⁴⁹ ou au cinéma, mais dont la représentation arrive tout de même à se renouveler depuis le *Nosferatu* de Werner Herzog en 1979 ou le *Dracula* de Francis Ford Coppola en 1992, avec le faux-documentaire *Vampires en toute intimité*¹⁵⁰ de Taika Waititi, où il réussit à réinventer le genre en jouant de la particularité des vampires de ne pas avoir de reflet, avec l'utilisation des effets spéciaux numériques.

« Je sursautai, surpris de ne pas l'avoir vu entrer, étant donné que mon miroir embrassait la pièce entière. »¹⁵¹



Le vampire non reflété, la tasse oui ... quid des vêtements ?

C/ Une porte entre le cinéma et le réel

1. La fin de l'illusion

« En quoi le miroir, simple dédoublement mécanique du monde, peut-il se constituer en tant que traversée vers quelque chose d'autre ? »¹⁵²

Si le miroir partage bien une caractéristique primaire avec l'écran de cinéma, c'est celle de montrer des images d'une *réalité* par l'intermédiaire d'une surface plane. Marc Vernet nous dit que « le spectateur a beau savoir – car à un autre niveau il le sait toujours – que ce n'est pas

¹⁴⁹ Cet attribut des vampires de ne pas avoir ni ombre ni reflet est une croyance popularisée par Bram Stoker, dans son roman *Dracula* en 1897. Cela ferait du vampire une créature qui ne serait pas soumise aux lois physiques de la lumière qu'elle laisserait passer, et qui ne se réfléchirait donc pas sur elle. Source : STOKER Bram, *Dracula*, Bruxelles, Marabout, coll. « Babel », 1975, p. 398. Traduction par Lucienne MOLITOR.

¹⁵⁰ *What We Do in the Shadows (Vampires en toute intimité)*, Taika Waititi, 2014.

¹⁵¹ STOKER Bram, *Dracula*, Barcelone, Flammarion Étonnants Classiques, 2004, p. 34. Traduction par Jacques FINNÉ.

¹⁵² LE SERGENT Daphné, « Narcisse contre le conflit central ? », in *Spéculaire, Du reflet aux images*, Cinergon, n°20, 2010, p. 219.

lui qui assiste sans médiation à la scène, qu'une caméra l'a enregistrée au préalable pour lui »¹⁵³ mais ce ressenti peut-être intentionnellement stimulé par les cinéastes, comme le fait Orson Welles dans le final de *la Dame de Shanghai*.¹⁵⁴

Dans cette séquence, se déroulant dans le *Magic Mirror Maze* d'une fête foraine, les trois personnages principaux se retrouvent, se dupliquent exagérément, apportant une conclusion brutale à une intrigue complexe de mensonges, de trahisons et de manipulation. Dans ce labyrinthe de miroirs à la multiplication des reflets, la séquence semble souligner « intentionnellement le caractère illusoire du cinéma »¹⁵⁵ comme si Welles exhibait « l'artifice cinématographique »¹⁵⁶ dans sa mise en scène avec les jeux de miroir.

En effet, dans cette longue séquence, qui utilise à la fois de réelles multiplications des reflets mais aussi des trucages de post-production comme des split-screen dissimulés pour accentuer encore le caractère artificiel et l'accumulation exponentielle de ces reflets, tandis que les personnages s'avouent que tout était tromperie et mis en scène ... tout comme le film que le spectateur est en train de regarder. Même les personnages concèdent l'exagération de la chose : « difficile de s'y retrouver avec tous ces miroirs. »¹⁵⁷ Bertetto ajoute que « non seulement les spectateurs, mais aussi les personnages ne parviennent plus à identifier l'image originelle du corps concret et ne perçoivent qu'une chaîne de figures multiples, toutes pareilles. »¹⁵⁸

Le point culminant arrive quand les personnages tentent de se tirer dessus, non sans difficulté, brisant un à un les miroirs, faisant tomber une à une les barrières tacites entre le cinéaste et le spectateur, avant de se toucher enfin, mettant (presque) fin au film, mais dévoilant surtout la tangibilité de ce miroir-écran et de la frontière qu'il forme avec le réel. Païni écrit à ce sujet quelque chose qui résume toute la symbolique de cette séquence :

*« Les miroirs qui se brisent font apparaître le peu de consistance des lieux d'existence des stars mais soulignent également la relation passionnelle et mensongère que le spectateur entretient avec les images projetées. [...] Loin d'augmenter la fidélité au réel, les miroirs, en se répétant et en s'installant en labyrinthe, ne dévoilent qu'un infini de pacotille. »*¹⁵⁹

¹⁵³ VERNET Marc, in AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIÉ Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, op. cit., p. 186.

¹⁵⁴ *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Orson WELLES, 1947.

¹⁵⁵ BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre*, op. cit., p. 117.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Bannister (Everett SLOANE) dans *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Orson WELLES, 1947.

¹⁵⁸ BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre*, op. cit., p. 117.

¹⁵⁹ PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, op. cit., p. 46.



La multiplication des reflets, puis leur éclat, allant même jusqu'à briser une vitre dont la fêlure suit le mouvement de caméra, comme si Welles nous montrait délibérément que le filtre ou l'objectif de la caméra s'était fissuré lui aussi comme le sont les miroirs.

Dans le très opposé *Ready Player One* de Steven Spielberg sorti en 2018, où il existe un monde en réalité virtuelle appelé *Oasis*, véritable société rassemblant presque toute l'humanité, les personnages évoluent en alternant leur quotidien entre les deux mondes : l'*Oasis* ou la réalité. L'*Oasis* devenant un champ de bataille dans la course lancée par son créateur pour hériter de la société qui en possède les droits, sous la forme d'une suite d'énigmes à résoudre.

Une société concurrente, avec à sa tête Sorrento (Ben Mendelsohn), un PDG hyper protégé, a développé son activité principale dans la résolution de ces énigmes, menant des actions dans l'*Oasis*, mais également dans la réalité. Dans l'optique de lui extorquer des informations pour sauver son amie Art3mis (Olivia Cooke), Parzival (Tye Sheridan), le personnage principal du film va avec ses complices recréer le bureau de Sorrento au sein de l'*Oasis* et l'intercepter au moment de sa déconnexion pour le menacer avec une arme dans ce qu'il croit être la réalité mais qui n'est en fait qu'une simulation. L'illusion fonctionne jusqu'à ce que, dans un petit miroir, Sorrento voit un reflet de l'extérieur de la pièce où il reconnaît les avatars des personnages dans l'*Oasis*. Par ce miroir, il comprend les coulisses de la manipulation dont il fait l'objet, et se déconnecte réellement, tout comme le spectateur est pris dans une illusion et dans un monde virtuel lorsqu'il regarde un film et un élément (la vitre brisée de *la dame de Shanghai*) peut brusquement le ramener à la réalité en lui faisant comprendre la supercherie.

Un personnage dans l'Oasis sera d'ailleurs toujours montré en reflet dans ses lunettes de réalité virtuelle quand Sorrento revient dans le monde réel, montrant que désormais il se méfierait de l'illusion et sera plus attentif à la tromperie.



Sorrento menacé dans l'Oasis, dont la méfiance monte une fois dans la réalité.



Le reflet qui lui permet de comprendre l'illusion.



(détail)

2. La place du spectateur

« Le cinéma est un miroir mécanique doué de mémoire. C'est un miroir à plusieurs durées qui change constamment de temporalités et de points de vue sans changer son Narcisse. »¹⁶⁰

Cette notion d'illusion peut être mise en corrélation avec un film comme *Lady in the Lake* (*La dame du lac*) de Robert Montgomery qui en 1947 fait le pari d'un film presque exclusivement en caméra subjective, faisant ainsi coïncider les yeux du spectateur avec ceux du personnage principal qui est d'ailleurs joué par Montgomery lui-même, ce qui renforce alors le rapport entre le réalisateur et le spectateur. Dans ce film le personnage principal n'apparaît donc jamais à l'image, « sauf dans un miroir où il rencontre son image. »¹⁶¹ Cela produit en fait un double effet : car si effectivement le choix de la caméra subjective crée un lien fort entre le personnage et le spectateur, le voir à l'image dans le miroir peut à la fois renforcer ce lien mais aussi le faire voler en éclat, en faisant sortir le spectateur de l'intrigue qui d'un coup reprend conscience de la supercherie.

¹⁶⁰ RUIZ Raoul, « *Miroirs du cinéma* », *Raoul Ruiz : entretiens*, Paris, Hoëbeke, 1999, p. 67.

¹⁶¹ VERNET Marc, in AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIÉ Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, op. cit., p. 186.

Le même procédé de caméra subjective sera repris en 2017 dans *Campfire Creepers : The Skull of Sam* par Alexandre Aja, mais avec la grande particularité que ce court-métrage horrifique est un film tourné à 360° et se rapproche donc d'une *expérience en réalité virtuelle*, dans lequel la caméra 360 est un personnage dont le spectateur peut contrôler l'axe du champ de vision grâce à son casque VR¹⁶² pour en faire un film immersif. Le visage du personnage (et donc du spectateur en quelque sorte) pourra alors être vu dans un miroir placé par un antagoniste, et dont les émotions faciales de peur seront répercutées sur le spectateur.



La caméra subjective qui devient personnage reflété. Le spectateur voyant/visible.

Cela soulève la question de la place du spectateur dans une œuvre. Qui est l'observateur et qui est l'observé ? Le miroir semble être une frontière poreuse en ce qui concerne les regards, traversant même l'écran de cinéma pour faire interagir personnages, réalisateurs et spectateurs. On peut alors penser aux deux rencontres successives entre Travis (Harry Dean Stanton) et Anne (Aurore Clément) à la fin de *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984) dans les deux scènes au *peep-show*. Dans cette cabine, où un spectacle est donné par une femme à une seule personne sans que cette dernière ne soit vue, on peut observer un dispositif qui ressemble à celui du cinéma : un spectateur dans une salle sombre qui assiste à un spectacle qu'il voit à travers une vitre (surface plane). Comme au cinéma, la comédienne ne voit pas le spectateur pour lequel elle joue. Là où une différence se fait, c'est que le spectateur peut communiquer avec la personne de l'autre côté du miroir sans tain à l'aide d'un téléphone, comme si au cinéma le spectateur était aussi réalisateur, avec une implication et une responsabilité dans ce qu'il voit.

Ici le *spectacle* va plutôt prendre la forme d'une discussion, où Travis (côté obscur) et Anne (côté éclairé) vont échanger, l'un en ayant la pleine visibilité des deux côtés de la vitre, et l'autre ne voyant pas son interlocuteur, ne voyant que son propre reflet lui coupant la vue, malgré ses efforts pour discerner le visage de la personne de l'autre côté de la vitre.

¹⁶² *Virtual Reality*, de réalité virtuelle.

Afin d'équilibrer cet échange, Travis tourne le dos à la vitre pour parler à Anne, pour qu'aucun ne puisse voir l'autre (et donc ses réactions) ... mais garde tout de même l'avantage de connaître l'identité d'Anne, jusqu'à une bascule dans la discussion où à force d'insinuations Anne est touchée et comprend que la personne qui lui parle est Travis. En éteignant la lumière de son côté, son reflet disparaît et Travis prend sa place derrière la vitre, comme à la fin d'un film l'image disparaît et le générique prend sa place.



La vitre du Peep-Show, forme de miroir-écran.

3. La vidéo domestique et le selfie : les nouveaux miroirs ?

« En cinéma, tout se passe comme si, à l'époque du miroir, de ses troubles et de ses prestiges, avait succédé l'époque de cet autre outil à dédoubler le monde : la vidéo, et spécialement, la vidéo domestique – quotidienne comme le miroir, et parfois se substituant à lui dans certains de ses usages. »¹⁶³

Si le miroir permet de dédoubler le monde, de se voir, de voir ce que l'on ne pourrait pas voir sans son intermédiaire, de faire un travail sur son image ou sur son passé, ou d'un point de vue purement graphique de créer une image dans l'image, de renverser certains repères spatiaux ... et bien la vidéo le peut aussi. Le comescope, accessible à tout le monde depuis de nombreuses années, permet tout aussi bien qu'un miroir de se replonger dans ses souvenirs. L'écran d'une caméra de surveillance peut, comme un rétroviseur, montrer un lieu que l'on ne peut pas voir depuis sa position, ou encore, la fonction « selfie » d'un téléphone

¹⁶³ AUMONT Jacques, « Spéculations », in *Cinéma 02*, éd. Léo Sheer, automne 2001, p. 17.

remplace désormais les miroirs de poches que ce soit pour se remaquiller ou pour surveiller une personne derrière soi dans un film policier ou de gangsters.

On trouvera par exemple le personnage de Lisa (Callie Hernandez) en 2016 dans *Blair Witch* réalisé par Adam Wingard, étudiante en cinéma réalisant un documentaire au sein du film à l'aide de son appareil photo, qui croisera un miroir le temps d'un autoportrait filmé, intégrant la notion d'image dans l'image tout en faisant référence au *Projet Blair Witch*, le précédent volet de 1999 de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez dans lequel l'intégralité du film est justement composé de « found-footage » d'un documentaire lui aussi porté par des étudiants en cinéma. D'image dans l'image on dévoile un autre film dans le film.



Lisa se filme ici dans le miroir, alors qu'elle pourrait le faire directement. Elle souhaite donc montrer sciemment et ostensiblement le fait qu'elle se filme.

Dans le déjà étudié *Girl* de Lukas Dhont, le téléphone portable et le *selfie* se substituent à la fonction narcissique du miroir, entremêlant les deux, mais montrant le pas de l'un fait sur l'autre. Avec le selfie, il n'y a plus besoin du miroir pour ressentir un amour de soi et de son apparence, et l'image filmée ou photographie de soi est désormais immédiate et accessible à tout le monde.



La photo dans le miroir est un intermédiaire de plus : on ne regarde plus son reflet mais l'image numérique de celui-ci. Une certaine distance de sa propre image se crée alors.

Enfin, un exemple faisant le point de rencontre des origines symboliques et mythologiques du miroir avec la vidéo domestique, c'est l'adaptation cinématographique du

premier volet de la saga *Percy Jackson*.¹⁶⁴ Dans cette réécriture moderne de la mythologie grecque et romaine transposée dans les années 2010 aux États-Unis, Percy (Logan Lerman) devra affronter différentes créatures mythologiques dont la Gorgone Méduse (Uma Thurman). Pour ce faire, et n'ayant pas de bouclier-miroir comme son prédécesseur Persée, Percy utilisera l'arme de son époque pour pouvoir voir Méduse sans être changé en statue de pierre : son smartphone.



Percy sur le point de vaincre Méduse.

*« La symbolique vient effectivement de la mythologie mais elle est quand même multiple. Il y a plusieurs façons de donner du sens à un reflet, ce n'est pas univoque. »*¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief (Percy Jackson : Le Voleur de foudre)*, Chris COLUMBUS, 2010.

¹⁶⁵ KAVYRCHINE Alexis, propos recueillis par visioconférence le 02/02/2021.

CONCLUSION

« Les miroirs devraient réfléchir davantage avant de renvoyer des images. »¹⁶⁶

Le miroir est un objet complexe. Du fait de sa nature et de ses propriétés physiques particulières, il a trouvé ses usages à travers les âges, se perfectionnant au fil des époques, mais il s'est surtout chargé de symboliques très fortes. Le miroir attire, intrigue, on le retrouve dans les mythes, dans la littérature, dans les rites religieux, dans la peinture, dans la psychanalyse et bien sûr au cinéma, où il a de nombreuses fonctions, pouvant répondre aux nombreuses symboliques qui lui sont associées.

Dans cet art des images en mouvement, les surfaces réfléchissantes sont une prise de risque de l'ordre technique permanente, mais rarement un obstacle : que serait le cinéma si tous les dangers étaient seulement écartés, et pas affrontés ? Si Pixar n'avait pas parié sur l'animation 3D ? Si Wong Kar-wai s'était dit que non, finalement la faible cadence image pour le début de *Chungking Express* était trop risquée ? Entre volonté artistique, problème logistique et solutions techniques il peut y avoir une harmonie qui apportera quelque chose de nouveau, de grand.

Tirant leurs inspirations de tous les autres arts et de toutes les autres cultures les ayant précédés, les miroirs au cinéma peuvent tantôt évoquer la frontière entre la vie et la mort, la vérité ou la sagesse, un symbole fort du temps ou de la conscience humaine, ou peut tout simplement n'être qu'un outil de fabrication de l'image, une astuce de cadre ou de mise en scène, un accident de tournage, une intuition.

« A mirror is just a mirror. Context is everything. »¹⁶⁷

Les réalisateurs et chefs opérateurs qui travaillent les reflets ont des approches très différentes. Jean Cocteau ou Orson Welles avaient la volonté profonde de répondre et créer une symbolique importante avec leurs miroirs ; Albert Dupontel a travaillé très longtemps en amont avec ses chefs de postes pour penser, réfléchir et créer un dispositif pour chaque plan, chaque cadre, chaque reflet, pour faire primer sa vision de la mise en scène ; d'autres encore n'utilisent les jeux de miroir plus par affect esthétique ou astuce technique que par réelle

¹⁶⁶ Jean MARAIS dans *Orphée*, Jean COCTEAU, 1950.

¹⁶⁷ DEAKINS Roger, réponse à une question posée sur son blog, [En ligne], page consultée le 26/02/2021, URL : <https://www.rogerdeakins.com/composition/reflections-in-films/>

signification. Romain Prouveur dit d'ailleurs que : « L'utilisation du miroir c'est aussi graphique que vouloir dire quelque chose. »¹⁶⁸

Quoi qu'il en soit, et quelle que soit la façon dont l'utilisation du miroir pour telle ou telle séquence est arrivée dans le processus créatif, ils ne sont jamais totalement non-signifiants. Que ce soit pour une symbolique profonde et philosophique ou un bref rappel d'un élément spatial du décor, s'ils sont dans le cadre c'est que réalisateur, chef opérateur, scripte, cadreur et chef décorateur en sont venus à la conclusion qu'il avait sa place dans ledit cadre.

Cédric Fayolle a cependant concédé que « les réalisateurs ont peut-être des intentions qu'ils nous cachent. »¹⁶⁹ en ajoutant que « s'ils utilisent un reflet c'est pour montrer quelque chose qu'ils veulent raconter, mais ils ne nous racontent pas forcément à nous. Ils nous racontent ce qu'ils veulent comme résultat à l'image, mais pas forcément la symbolique de ce qu'ils veulent. »¹⁷⁰ Ces propos entrent en résonance avec ceux de Georges Lechaptos, qui disait à propos de *Planétarium* et de ses nombreux miroirs sur lesquels il était possible de poser une symbolique forte que « peut-être qu'elle [Alice Winocour] avait ça en tête, mais cela n'a pas été communiqué de cette façon-là, d'essayer de trouver une symbolique à tout ça. »¹⁷¹ Comme si les directeurs de la photographie et les réalisateurs ne communiquaient que par images très précises et ne discutaient pas vraiment de symboliques plus abstraites, ce qui n'est pas forcément la vision que l'on pourrait se faire de cette collaboration.

Slawomir Idziak a déclaré, en s'avancant dans l'exemple de *La Double Vie de Véronique* mais ses propos s'appliquent plus largement à son métier, que :

« La façon dont nous avons travaillé avec Kieślowski, et plus généralement, la façon dont les directeurs de la photographie travaillent en Pologne revient directement à la phase de l'écriture scénaristique, avec cet aspect organique dans la communication avec le réalisateur. Cela doit commencer le plus tôt possible, parce que le plateau de tournage est le dernier endroit pour discuter de détails visuels. »¹⁷²

Il y pourrait peut-être alors y avoir un lien à faire entre l'importance donnée à la symbolique derrière l'image cinématographique et la teneur des discussions entre le directeur de la photographie et le réalisateur, leurs habitudes de travail respectives, et surtout la durée de leur collaboration. On pourrait donc supposer que plus un directeur de la photographie arriverait tôt sur un film en projet, plus il aurait le temps de s'imprégner totalement des

¹⁶⁸ PROUVEUR Romain, propos recueillis par visio-conférence le 18/01/2021.

¹⁶⁹ FAYOLLE Cédric, propos recueillis par visioconférence le 03/02/2021.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ LECHAPTOIS Georges, propos recueillis par téléphone le 29/01/2021.

¹⁷² Entretien de IDZIAK Slawomir, in *Cinematographers on cinematography*, Notre traduction, [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mhRhZ7G2EOA>

volontés du réalisateur pour son film, et plus leurs discussions au moment de la préproduction iraient loin dans le détail et le signifiant. Les discussions se transformeraient alors par exemple de « nous allons montrer le personnage dans un miroir dans tel axe et avec telle échelle » en « nous allons montrer le personnage dans un miroir parce que je veux faire appel à telle symbolique dans l'inconscient du spectateur, et moi personnellement ça m'évoque telle chose. »

Tout cela pourrait avoir un lien avec le constat qui se pose aujourd'hui au niveau de la réduction des temps de tournage des long-métrages et surtout de la préparation et des essais, avec dans un même temps la montée de l'utilisation des effets spéciaux numériques. Il est à la fois plus facile de faire des choses nouvelles qui ne pouvaient pas l'être auparavant, et en même temps la situation économique du cinéma français à l'heure actuelle allant de plus en plus dans la logique du profit et de l'absence de prise de risques pousse les productions à rester dans un standard qui ne soit que « fonctionnel », et non vraiment « artistique ».

« Aujourd'hui la réflexion elle est là, c'est voir combien de temps et d'argent tu gagnes au tournage et que tu peux mettre dans la post-prod. »¹⁷³

Avec la popularisation du cinéma numérique, l'affirmation des nouveaux outils (drones, caméras cinéma compactes, projecteurs LED contrôlables, RAW et hautes résolutions d'image ...) et l'innovation au niveau de la chaîne de post-production (effets spéciaux numérique et étalonnage), l'importance donnée aux essais est réduite, ce qui réduit donc le temps d'échange et de discussions entre les fabricants de l'image et la mise en scène. La perméabilité de plus en plus forte entre le cinéma et la télévision (en y incluant les services de vidéo à la demande), qui utilisent désormais le même matériel et donc les mêmes pratiques de tournage et de préparation des films, est peut-être en lien.

Enfin si les miroirs constituent une fenêtre sur un ailleurs, il en est de même pour le cinéma dans son ensemble. Chaque élément peut trouver une interprétation tangible et fondée, apporter une nouvelle vision et une nouvelle force à l'œuvre, mais ne suffira pas pour comprendre celle-ci dans son ensemble, l'analyse doit être plus large, et dans ce cas-là le miroir n'est que l'un des points sur lesquels passer. Il en sera de même pour l'étude de l'utilisation des couleurs à l'image, des sur-cadrages, des regards caméra, ou du travelling compensé par exemples.

¹⁷³ PROUVEUR Romain, propos recueillis par visio-conférence le 18/01/2021.

Comme il est possible d'analyser le monde par le prisme d'un comportement culturel précis, il ne sera jamais possible de tout comprendre sur la vie et les comportements humains, car comme le cinéma ils garderont toujours une part de mystère et de mysticisme. Faut-il tout comprendre d'une œuvre pour la recevoir de la façon dont l'auteur l'aurait voulu ? Faut-il seulement respecter la volonté de l'auteur sur sa réception pour s'imprégner et rencontrer son œuvre ?

Continuer d'analyser sans cesse les œuvres existantes pour comprendre la façon dont elles ont été produites, élaborées et imaginées à la base sont pour un artiste – car la fabrication d'images cinématographiques est un art – une façon de réfléchir à son travail. Dans la compréhension partielle de ce qui a déjà été fait, il lui est possible de comprendre et de mieux maîtriser ce qu'il fait, et la façon dont sera perçu son travail par le public.

Pointer ainsi élément après élément, détail après détail de ce qu'il pourrait rencontrer de près ou de loin dans son travail, serait pour l'artiste une façon – complémentaire bien sûr à la pratique et à la mise en application de ces études – de progresser dans son art et de pouvoir aller toujours plus loin et donc dans la finesse de celui-ci. Il s'approcherait alors d'une forme de perfectionnisme dit *normal* (dans le sens donné par Hamachek)¹⁷⁴ tout en nourrissant son inconscient de potentiel artistique et symbolique pour faire ressortir à un moment, consciemment ou non, un sens particulier à une œuvre qu'il est en train de créer par le mélange de sa personnalité et de toutes les références qu'il a accumulé dans sa vie, de par son travail, ses recherches ou sa curiosité. En tous cas si telle est sa volonté : car certains préféreront créer en étant le plus éloigné possible des analystes de leur art pour conserver une forme de spontanéité qui est également louable.

Et là encore, le détail précis dévoile des rouages d'un ensemble plus conséquent : en partant de l'exemple choisi de l'analyse symbolique de l'utilisation des reflets dans l'image cinématographique et de leurs mises en application technique, il a été possible de chercher un nouveau regard à la fois sur certains films analysés dans leur ensemble, ou simplement sur le sens possible de certaines séquences. Mais aussi d'apporter une réflexion sur la fonction même de la symbolique au sens large dans les œuvres d'arts, sur le rôle de l'analyse de celles-ci et de mieux comprendre certains chemins de pensées qui ponctuent le travail des réalisateurs et des chefs opérateurs, et donc sur la façon dont ils communiquent entre eux et avec le reste de l'équipe impliquée dans la fabrication de l'image.

¹⁷⁴ Qui consisterait à « retirer une réelle sensation de plaisir du travail exigé par un effort soutenu », et qui n'est pas à confondre avec le sens plus péjoratif que constitue ce qui pourrait être appelé du perfectionnisme *obsessionnel* ou *névrosé* qui lui désigne les personnes qui seraient « incapables d'éprouver de la satisfaction parce qu'à leurs yeux, ce qu'ils font ne semble jamais assez bien pour justifier une telle satisfaction. » Source : HAMACHEK Don E., cité par PARKER Wayne D. et ADKINS Karen K., « Perfectionism and the gifted », in *Roeper Review*, Printemps 1994, vol. 17, n°3, pp. 173-176.

Bibliographie :

OUVRAGES CITÉS DANS LE MÉMOIRE

- AUMONT Jacques, « Spéculations », in *Cinéma 02*, éd. Léo Sheer, automne 2001, p. 17.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIÉ Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, France, Éditions Fernand Nathan, 1983, 224p.
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, France, Gallimard, 2003, 224p.
- BACON Francis, *De la dignité et de l'accroissement des sciences*, Œuvres, Volume 2, Dijon, 1799, 403p. Traduction par Antoine de La Salle.
- BAUDELAIRE Charles, « Le miroir », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 344.
- BELLAÏCHE Philippe, *Les secrets de l'image vidéo – 10^e édition*, France, Eyrolles, 2015, 630p.
- BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 204p.
- BLOCH Peter-André et SCHNYDER Peter, *Miroirs - Reflets : esthétiques de la duplicité*, Colloque international : Centre de recherche sur l'Europe littéraire, Université de Haute-Alsace, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, 391p.
- CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles De l'autre côté du miroir*, Barcelone, Folio Classique, 1994, 384p.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Editions Robert Laffont S.A. et éditions Jupiter, 1982, 1060p.
- COLLODI Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino (Les Aventures de Pinocchio)*, 1881.
- DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond, Tomes 2, 10 et 13 de l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Éd. par Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1772, 871p. 927p. et 914p.
- FREUD Sigmund, cité dans LAPLANCHE J. et PONTALIS J. B., « Narcissisme », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 261-263.
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands dictionnaires », 1999, 608p.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, « Blanche-Neige », in *Contes allemands du temps passé*, France, E. Alseben, Didier et Cie, 1869, 459p. Traduction par Félix Frank.

- JARDON GOMEZ François, « Miroir, suis-je toujours la plus belle ? / The Neon Demon de Nicolas Winding Refn », in *24 images*, juillet–septembre 2016, Numéro 178, p. 53.
- MAUPASSANT Guy de, « Le Horla », in *Contes et nouvelles*, tome II, Paris, Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 1612-1625.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 96p.
- MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1961, 834p.
- LACAN Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue Française de Psychanalyse*, octobre 1949, volume 13, n°4, pp. 449-455.
- LITTRÉ Émile, « Œil », in *Dictionnaire de la langue française*, 2ème éd., 1873.
- PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, France, Yellow Now, 2017, 112p.
- PARKER Wayne D. et ADKINS Karen K., « Perfectionism and the gifted », in *Roeper Review*, Printemps 1994, vol. 17, n°3, pp. 173-176.
- ROWLING J.K., *Harry Potter à l'école des sorciers*, France, Gallimard Jeunesse – Folio Junior, 1998, 305p.
- RUIZ Raoul, « Miroirs du cinéma », *Raoul Ruiz : entretiens*, Paris, Hoëbeke, 1999, 96p.
- STOKER Bram, *Dracula*, Bruxelles, Marabout, coll. « Babel », 1975, 574p. Traduction par Lucienne MOLITOR.
- STOKER Bram, *Dracula*, Barcelone, Flammarion Étonnants Classiques, 2004, 224p. Traduction par Jacques FINNÉ.
- TRIAS Jean Philippe, *Spéculaire : Le cinéma dans son miroir : Du reflet aux images*, Toulouse, Cinergon, 2010, 288p.
- VERNEUIL Maurice Pillard, *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, Paris, Editeur Henry Laurens, 1897, 195p.

OUVRAGES CONSULTÉS

- DEMAILLE Carl, *LE MIROIR AU CINÉMA : Un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, Mémoire : études cinématographiques, Paris, ENS Louis-Lumière, 2017, 245p.
- EYER Matthias, *Les reflets cornéens, un miroir ouvert sur l'âme*, Mémoire : études cinématographiques, Paris, ENS Louis-Lumière, 2016, 109p.
- MALO Mélina, *L'écran argenté : étude sur l'utilisation du miroir au cinéma*, Mémoire : Maîtrise en littérature, arts de la scène et de l'écran, Québec, Université LAVAL, 2013, 200p.

- MALZIEU Mathias, *Une sirène à Paris*, Paris, Albin Michel, 2019, 240p.
- ROUSSELOT Philippe, *La sagesse du chef opérateur*, France, Jean-Claude Béhard, 2013, 110p.

OUVRAGES SUR LE SUJET (NON CONSULTÉS)

- BRAMLY Serge, *La transparence et le reflet*, France, Édition JC Lattès, 2015, 560p.

Netographie

SITES CITÉS DANS LE MÉMOIRE

- BILLINGTON Alex, « Snyder's 'Alice in Wonderland with Machine Guns' - Sucker Punch », *First Showing*, [En ligne], Page consultée le 20/03/2021, URL : <https://www.firstshowing.net/2007/snyders-alice-in-wonderland-with-machine-guns-sucker-punch/>
- Contact – CGI Making of (1997), « History of Computer Animation (CGI) », [En ligne], Page consultée le 23/02/2021, URL : <https://computeranimationhistory-cgi.jimdofree.com/contact-1997/>
- DEAKINS Roger, « Forum Roger A. Deakins », [En ligne], page consultée le 26/02/2021, URL : <https://www.rogerdeakins.com/composition/reflections-in-films/>
- Film Grab, « Filmgrab », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://film-grab.com/>
- (Youtube) IDZIAK Slawomir, in *Cinematographers on cinematography*, [En ligne], page consultée le 26/03/2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mhRh7G2EOA>
- Jewish Encyclopedia, « Golem », in *Jewish Encyclopedia*, [En ligne], page consultée le 20/03/2021, URL : <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/6777-golem>
- HARDY Rob, « Face Off », in *British Cinematographer*, [En ligne], URL : <https://britishcinematographer.co.uk/rob-hardy-bsc-ex-machina/>
- KANDELL Zackary « Sucker Punch: How Zack Snyder's Impossible Rotating Mirror Shot Was Made », *Screen rent*, [En ligne], page consultée le 20/03/2021, URL : <https://screenrant.com/sucker-punch-rotating-mirror-scene-shot-snyder-explained/>
- KUHN Willy, in « Black Swan », Pixelcreation, [En ligne], Page consultée le 24/02/2021, URL : <https://www.pixelcreation.fr/3d-video/filmvideo/black-swan/>
- Le Robert, Dico en ligne, [En ligne], page consultée le 26/02/2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

- MATHESON Richard, *Duel, Teleplay*, [En ligne], page consultée le 22/03/2021, URL : <http://www.awesomefilm.com/script/Duel.pdf>
- SHOTDECK, « shotdeck », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://shotdeck.com/welcome/home>
- (Youtube) « Making Ex Machina: Through the Looking Glass », [En ligne], page consultée le 22/02/2021, URL : <https://youtu.be/XqFsn8FvejE>
- VICKERY David, « Hold on! The VFX of Rogue Nation », in *FX Guide*, [En ligne], page consultée le 22/03/2021, URL : <https://www.fxguide.com/featured/hold-on-the-vfx-of-rogue-nation/#masks>

SITES CONSULTÉS

- Association Française des Chefs opérateurs, « AFC cinéma » [En ligne], page consultée le 10/12/2019, URL : <https://www.afcinema.com/>
- Blow-up (Arte TV), « Le miroir au cinéma », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/052439-075-A/le-miroir-au-cinema/>
- Blow-up (Arte TV), « Blow up – Miroirs, vitres et verres brisés au cinéma », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/077140-081-A/blow-up-miroirs-vitres-et-verres-brises-au-cinema/>
- Cinematic Paintings, « The Art of Cinematography », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://cinematicpaintings.com/>
- Fandor (YouTube), « When movie Characters Come Face To Face With A Mirror », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : https://youtu.be/bKN_z2Y_6hI
- HEIM Renée, « Le miroir dans l'art occidental », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : http://heim.fr/CHEIM/Le_miroir_dans_l_art_occidental.pdf
- JUNUSHEV Shera (Vimeo), « How Reflection Tells The Story | Steven Spielberg video analysis », [En ligne], page consultée le 04/06/2020, URL : <https://vimeo.com/244675846>
- KACPRZAK Mikolaj (Vimeo), « Denis Villeneuve Through Glass || Video Essay », [En ligne], page consultée le 04/06/2020, URL : <https://vimeo.com/236415943>
- Le Miroir au Cinéma, « Pourquoi le miroir ? », [En ligne], page consultée le 06/06/2020, URL : <https://monneypenny.wordpress.com/>
- LIEVESTRO Swaen (YouTube), « Video Essay : Reflections in films », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://youtu.be/ELfz7iwRxAw>
- L'Union des Chefs Opérateurs, « Union des chefs opérateurs » [En ligne], page consultée le 10/12/2019, URL : <https://www.unionchefsoperateurs.com/>

- MICHAUD Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147
- OVIDE, Métamorphoses, « Livre III, Rome Antique, 1er siècle. Traduction de BOXUS A.-M. et POURCET J., Bruxelles, 2006 », [En ligne], URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Meto3/MO3-339-510.html>
- Plan Large (Podcast France Culture), « K comme Darius Khondji : "La photographie au cinéma est un acte politique" », [En ligne], page consultée le 10/12/2019, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/k-comme-darius-khondji-la-photographie-au-cinema-cest-un-acte-politique-dans-un-film-il-faut>
- Plan Large (Podcast France Culture), « Vittorio Storaro, il maestro cinematografo : "Le cinéma, c'est le langage de la lumière" », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/vittorio-storaro-il-maestro-cinematografo-le-cinema-cest-le-langage-de-la-lumiere>
- Screen Musings, « screenmusings », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://screenmusings.org/>
- The Shape of movies, « the shape of movies », [En ligne], page consultée le 29/05/2020, URL : <https://www.theshapeofmovies.com/>

Filmographie

FILMS CITÉS DANS LE MÉMOIRE

- *M – Eine Stadt sucht einen Mörder (M le maudit)*, Fritz LANG, 1931
- *Lady in the Lake (La dame du lac)*, Robert MONTGOMERY, 1947
- *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Orson WELLES, 1947
- *Orphée*, Jean COCTEAU, 1950
- *Alice in Wonderland (Alice au pays des merveilles)*, Clyde GERONIMI, Wilfred JACKSON et Hamilton LUSKE, 1951
- *Duel*, Steven SPIELBERG, 1971
- *Taxi Driver*, Martin SCORSESE, 1976
- *Nosferatu*, Werner HERZOG, 1979

- *Raging Bull*, Martin SCORSESE, 1980
- *Clash of the Titans (Le Choc des Titans)*, Desmond DAVIS, 1981
- *Blade Runner*, Ridley SCOTT, 1982
- *Paris, Texas*, Wim WENDERS, 1984
- *Evil Dead 2*, Sam RAIMI, 1987
- *Delicatessen*, Jean-Pierre JEUNET et Marc CARO, 1991
- *La double vie de Véronique*, Krzysztof KIESLOWSKI, 1991
- *Dracula*, Francis FORD COPPOLA, 1992
- *Jurassic Park*, Steven SPIELBERG, 1993
- *Chungking Express*, Wong KAR-WAI, 1994
- *Pulp Fiction*, Quentin TARANTINO, 1994
- *La cité des enfants perdus*, Jean-Pierre JEUNET et Marc CARO, 1995
- *La haine*, Mathieu KASSOVITZ, 1995
- *Contact*, Robert ZEMECKIS, 1997
- *Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*, Steven SPIELBERG, 1998
- *The Blair Witch Project (Le Projet Blair Witch)*, Daniel MYRICK et Eduardo SÁNCHEZ, 1999
- *The Matrix (Matrix)*, Lana et Lilly WACHOWSKI, 1999
- *In The Mood for Love*, Wong KAR-WAI, 2000
- *Harry Potter and the Philosopher's Stone (Harry Potter à l'école des sorciers)*, Chris COLUMBUS, 2001
- *The Royal Tenenbaums (La Famille Tenenbaums)*, Wes ANDERSON, 2001
- *The Lord of the Rings: The Two Towers (Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours)*, Peter JACKSON, 2002
- *The Lord of the Rings: The Return of the King (Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi)*, Peter JACKSON, 2003
- *Big Fish*, Tim BURTON, 2003
- *Old boy*, Park CHAN-WOOK, 2003
- *The Matrix Reloaded (Matrix Reloaded)*, Lana et Lilly WACHOWSKI, 2003
- *War of the Worlds (La Guerre des Mondes)*, Steven SPIELBERG, 2005

- *Little Miss Sunshine*, Jonathan DAYTON et Valerie FARIS, 2006
- *Le Scaphandre et le Papillon*, Julian SCHNABEL, 2007
- *The Darjeeling Limited (À bord du Darjeeling Limited)*, Wes ANDERSON, 2007.
- *Mirrors*, Alexandre AJA, 2008
- *Black Swan*, Darren ARONOFSKY, 2010
- *Clash of the Titans (Le Choc des Titans)*, Louis LETERRIER, 2010
- *Inception*, Christopher NOLAN, 2010
- *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief (Percy Jackson : Le Voleur de foudre)*, Chris COLUMBUS, 2010
- *Sucker Punch*, Zack Snyder, 2011
- *Holy Motors*, Leos CARAX, 2012
- *Augustine*, Alice WINOCOUR, 2012
- *Birdman (or the Unexpected Virtue of Ignorance) (Birdman (ou la Surprenante Vertu de l'ignorance))*, Alejandro Gonzáles IÑÁRRITU, 2014
- *Gone Girl*, David FINCHER, 2014
- *The Grand Budapest Hotel*, Wes ANDERSON, 2014
- *What We Do in the SHADOWS (Vampires en toute intimité)*, Taika WAITITI, 2014
- *Ex machina*, Alex GARLAND, 2015
- *Mission : Impossible – Rogue Nation (Mission impossible : Rogue Nation)*, Christopher McQUARRIE, 2015
- *Blair Witch*, Adam WINGARD, 2016
- *Planetarium*, Rebecca ZLOTOWSKI, 2016
- *The Neon Demon*, Nicolas WINDING REFN, 2016
- *Au revoir là-haut*, Albert DUPONTEL, 2017
- *Blade Runner 2049*, Denis VILLENEUVE, 2017
- *Campfire Creepers : The Skull of Sam*, Alexandre AJA, 2017
- *Les Gardiennes*, Xavier BEAUVOIS, 2017
- *Silence*, Martin SCORSESE, 2017

- *Star Wars : Episode VIII – The Last Jedi (Star Wars, épisode VIII : Les Derniers Jedi)*, Rian JONHSON, 2017
- *Girl*, Lukas DHONT, 2018
- *Ready Player One*, Steven SPIELBERG, 2018
- *Roma*, Alfonso CUARÓN, 2018
- *Spider-Man: New Generation*, Peter RAMSEY, Bob PERSICHETI et Rodney ROTHMAN, 2018
- *Joker*, Todd PHILLIPS, 2019
- *Genre Humaine*, épisode 6, saison 2, « *La vague* », DEQUE Amaury et COSTES Éléonore, 2019
- *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline SCIAMMA, 2019
- *Proxima*, Alice WINOCOUR, 2019
- *Adieu les cons*, Albert DUPONTEL, 2020
- *Une sirène à Paris*, Mathias MALZIEU, 2020

FILMS VISIONNÉS

- *Le sang d'un poète*, Jean COCTEAU, 1932
- *Duck Soup (La Soupe au Canard)*, Leo McCAREY, 1933
- *Thru the Mirror (De l'autre côté du miroir)*, (Court-métrage Mickey Mouse), David HAND, 1936
- *Snow White and the seven Dwarfs (Blanche-Neige et les Sept Nains)*, David HAND, 1937
- *La Belle et la Bête*, Jean COCTEAU, 1946
- *Les yeux sans visage*, Georges FRANJU, 1960
- *Blow-up*, Michelangelo ANTONIONI, 1966
- *Enter the Dragon (Opération Dragon)*, Robert CLOUSE, 1973
- *Jaws (Les Dents de la Mer)*, Steven SPIELBERG, 1975
- *The Shining (Shining)*, Stanley Kubrick, 1980
- *Elephant Man*, David LYNCH, 1981
- *Mauvais sang*, Leos CARAX, 1986
- *Edward Scissorhands (Edward aux mains d'argent)*, Tim BURTON, 1990
- *Trois couleurs : bleu*, Krzysztof KIESLOWSKI, 1993

- *Trois couleurs : blanc*, Krzysztof KIESLOWSKI, 1994
- *Trois couleurs : rouge*, Krzysztof KIESLOWSKI, 1994
- *The Truman Show*, Peter WEIR, 1998
- *Her*, Spike JONZE, 2013
- *Gravity*, Alfonso CUARÓN, 2013
- *Likeness*, (Court-métrage), Rodrigo PRIETO, 2013
- *Mirrors*, (Clip vidéo de Justin TIMBERLAKE), Floria SIGISMONDI, 2013
- *Prisoners*, Denis VILLENEUVE, 2013
- *First Man*, Damien CHAZELLE, 2018
- *Le Daim*, Quentin DUPIEUX, 2019
- *Fantasma*, Eléonore Costes, 2020

FILMS SUR LE SUJET (NON VISIONNÉS)

- *Dark Passage (Les Passagers de la Nuit)*, Delmer DAVES, 1947
- *Bonjour tristesse*, Otto PREMINGER, 1958
- *L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961
- *India Song*, Marguerite DURAS, 1975
- *Zerkalo (Le Miroir)*, Andreï TARKOVSKI, 1975
- *Face/Off (Volte-face)*, John WOO, 1997
- *Marie-Antoinette*, Sofia COPPOLA, 2006
- *Penelope*, Mark PALANSKY, 2006
- *My Blueberry Night*, Wong KAR-WAI, 2007
- *Les plages d'Agnès*, Agnès VARDA, 2008
- *Mr. Nobody*, Jaco VAN DORMAEL, 2009
- *The Cabin in the Woods (La Cabane dans les bois)*, Drew GODDARD, 2012
- *Oculus (The Mirror)*, Mike FLANAGAN, 2013
- *Under the Skin*, Jonathan GLAZER, 2013
- *La danseuse*, Stéphanie DI GIUSTO, 2016

Entretiens réalisés

- BOUTIN Sarah

Première assistante caméra sur :

- *Planetarium* de Rebecca Zlotowski (2016)
- *Proxima* d'Alice Winocour (2019)

Seconde assistante caméra sur :

- *Augustine* d'Alice Winocour (2012)

- FAYOLLE Cédric

Superviseur des effets visuels sur :

- *Au revoir là-haut* d'Albert Dupontel (2017)
- *Adieu les cons* d'Albert Dupontel (2020) (également réalisateur deuxième équipe.)

- KAVYRCHINE Alexis

Chef opérateur sur :

- *Adieu les cons* d'Albert Dupontel (2020)

- LECHAPTOIS Georges

Chef opérateur sur :

- *Augustine* d'Alice Winocour (2012)
- *Planetarium* de Rebecca Zlotowski (2016)
- *Proxima* d'Alice Winocour (2019)

- PROUVEUR Romain

Chef opérateur et producteur sur :

- *Genre Humaine* d'Eléonore Costes et Amaury Deque (2019)
- *Fantasme* d'Eléonore Costes (2020)

Table des matières

RESUME	3
REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION.....	9
<i>Définitions</i>	<i>10</i>
<i>La symbolique du miroir dans la mythologie et la littérature</i>	<i>11</i>
<i>Le miroir dans l'histoire des arts visuels</i>	<i>14</i>
<i>Les dangers des reflets</i>	<i>21</i>
<i>Les miroirs comme prétexte</i>	<i>22</i>
I. LE REFLET REVELATEUR, QUI AGRANDIT L'IMAGE.....	23
A/ DEUX PLANS EN UN SEUL.....	23
1. <i>Champ / Contrechamp.....</i>	<i>23</i>
2. <i>Regards croisés</i>	<i>25</i>
3. <i>Le plan séquence simple</i>	<i>27</i>
4. <i>La superposition associatrice.....</i>	<i>29</i>
B/ OUVRIR L'ESPACE	31
1. <i>Agrandir un espace restreint</i>	<i>31</i>
2. <i>Dévoiler l'invisible</i>	<i>34</i>
C/ TRANSFORMATION DE L'IMAGE	37
1. <i>Trouble de l'identité.....</i>	<i>37</i>
2. <i>Incomplétude et conscience.....</i>	<i>40</i>
3. <i>Infini.....</i>	<i>45</i>
II. LE REFLET TROMPEUR, CREATEUR D'ILLUSIONS.....	47
A/ METAMORPHOSES	47
1. <i>Narcissisme et apparence.....</i>	<i>47</i>
2. <i>Changement d'identité</i>	<i>51</i>
B/ CONFUSIONS	53
1. <i>Dimension spectaculaire.....</i>	<i>53</i>
2. <i>Hyper-subjectivation.....</i>	<i>56</i>
C/ DECOUVERTE DE SON DOUBLE.....	57
1. <i>Le double bienveillant.....</i>	<i>57</i>
2. <i>Le double maléfique.....</i>	<i>61</i>
3. <i>Projection du subconscient.....</i>	<i>63</i>

III. LE REFLET PASSEUR, PORTE ENTRE LES MONDES	65
A/ UNE PORTE SUR SOI	65
1. <i>Le monde intérieur</i>	65
2. <i>Le rêve</i>	68
B/ UNE PORTE TEMPORELLE	71
1. <i>Vers le passé</i>	71
2. <i>Vers le futur</i>	73
3. <i>Vers le monde des morts</i>	75
C/ UNE PORTE ENTRE LE CINEMA ET LE REEL.....	77
1. <i>La fin de l'illusion</i>	77
2. <i>La place du spectateur</i>	80
3. <i>La vidéo domestique et le selfie : les nouveaux miroirs ?</i>	82
CONCLUSION.....	85
BIBLIOGRAPHIE :	89
NETOGRAPHIE.....	91
FILMOGRAPHIE	93
ENTRETIENS REALISES	99
TABLE DES MATIERES	101
RESUME	104

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR :

Les reflets au cinéma et ce que les chefs opérateurs y trouvent

Résumé

Au cinéma, les reflets sont un danger technique permanent au moment du tournage, car on ne veut surtout pas montrer la caméra, la perche ou les projecteurs au spectateur dans le film fini. Bien que des dispositions sont parfois prises pour ne pas courir ce risque, les reflets sont pourtant un motif récurrent dans l'image cinématographique.

Et pour cause : les miroirs sont des objets porteurs de très nombreuses symboliques fortes. On les retrouve dans les récits mythologiques et dans les arts picturaux depuis de nombreux siècles, dans la littérature, la psychanalyse et ou encore dans certains textes ou symboles religieux. Ils sont dans la culture très évocateurs et pourtant omniprésents au quotidien.

En confrontant ces symboliques par le prisme d'analyses de films à la pratique du métier de chef opérateur, il est possible de porter un nouveau regard à la fois sur ces films et sur la relation particulière entre le réalisateur à l'origine du sens de son film et toutes les personnes qui contribuent à la fabrication de l'image cinématographique.

Mots clefs : Reflet – Cinéma – Miroir – Analyse – Représentation – Image – Illusion – Mise en abyme – Monde parallèle – Symbolisme

Abstract

Reflections on film sets are a permanent technical difficulty, because we don't want the camera, the boom or the lights to be shown to the spectator in the finished movie. Although arrangements are made to avoid the risk, reflections are still commonly used in cinema's frame.

And for a good reason: mirrors have many strong symbolics. We found them in mythological stories, in pictorial arts, in literature, in psychoanalysis, and even in some religions: they are very evocative and omnipresent in culture.

By confronting these symbolics through films analysis to the practice of the job of cinematographer, it is possible to have a new vision on these films and on the relation between the director at the initiative of the meaning of his film, and the persons who participate to the construction of the film's frame.

Keywords: Reflection – Cinema – Mirror – Analysis – Representation – Picture – Illusion – Mise en abyme – Parallel world – Symbolism