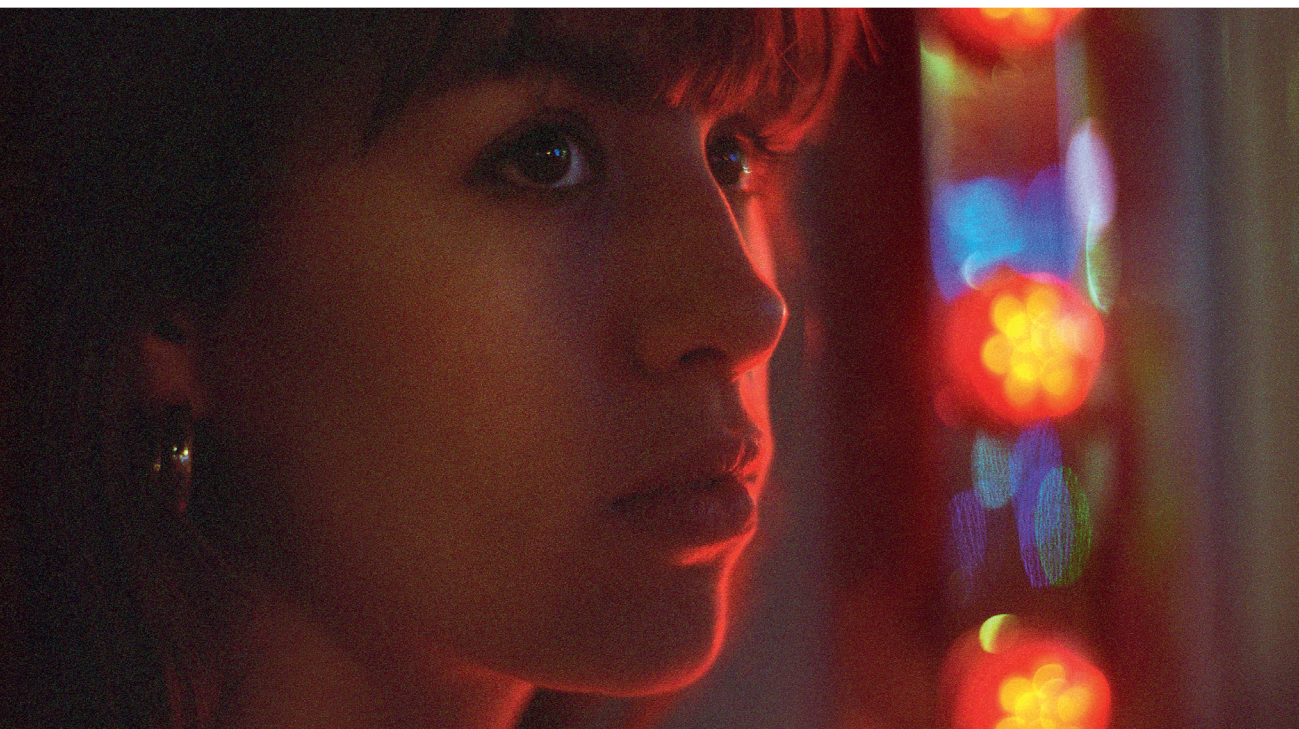


Gildas Lepetit-Castel

LE REGARD CINÉMA



EN PHOTO- GRAPHIE

● Éditions
EYROLLES

Gildas Lepetit-Castel

LE REGARD
CINÉMA
EN PHOTO-
GRAPHIE

● Éditions
EYROLLES

Du même auteur

Les secrets de la photo de rue, 2^e édition, 2022.

Les secrets de la photo argentique, 2^e édition, 2021.

Concevoir son livre de photographie, 2^e édition, 2021.

L'Inspiration en photographie, 2018.

Chez le même éditeur

S. Tucker, *Pourquoi et comment nous créons*, 2024.

M. Poron, *Savourer la vie au 1/125 s*, 2024.

F. Milochau, *Les secrets de la photo de paysage*, 2024.

F. Bompard, *Les secrets de la photo de safari*, 2024.

D. Agius, *La lumière de studio pour le portrait*, 2024.

E. Balança, *Les secrets de la photo de nature*, 2024.

J. Guillaume, *Le portrait au naturel*, 2024.

L. Tichané, *Les secrets de la photo d'enfants*, 2024.

N. Croce, *Libérez votre regard !* 2023.

N. Croce, *Principes de la photographie de tous les jours*, 2023.

C. Cuinet Wellings, *Voir la lumière – #100daysoflumière*, 2023.

Consultez notre catalogue complet sur www.editions-eyrolles.com, et notre actualité Eyrolles Photo sur les réseaux sociaux : Facebook, X, Instagram

Éditions Eyrolles
61, bd Saint-Germain
75005 Paris
www.editions-eyrolles.com

Sauf mention contraire, toutes les photos de l'ouvrage sont la propriété de l'auteur, Gildas Lepetit-Castel © Tous droits réservés.

Conception graphique et mise en pages : Nord Compo

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage, sur quelque support que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

Depuis 1925, les éditions Eyrolles s'engagent en proposant des livres pour comprendre le monde, transmettre les savoirs et cultiver ses passions !

Pour continuer à accompagner toutes les générations à venir, nous travaillons de manière responsable, dans le respect de l'environnement. Nos imprimeurs sont ainsi choisis avec la plus grande attention, afin que nos ouvrages soient imprimés sur du papier issu de forêts gérées durablement. Nous veillons également à limiter le transport en privilégiant des imprimeurs locaux. Ainsi, 89 % de nos impressions se font en Europe, dont plus de la moitié en France.

© Éditions Eyrolles, 2024, ISBN : 978-2-416-01733-9

À Flore, muse, actrice fétiche au regard inimitable,
Suzanne,
Léopold,
Hippolyte.

AVANT-PROPOS

“Ce livre est l’histoire d’un homme
marqué par une image d’enfance.

Clin d’œil à *La jetée* de Chris Marker (1962)

Je me souviens... de la peur éprouvée, jeune enfant, en regardant caché derrière le canapé un film d'Alfred Hitchcock ; de l'indicible émerveillement ressenti lors de ma première rencontre avec le grand écran ; de l'excitation qui m'envahit face aux interminables murs d'images que représentaient, à mes yeux, les rayonnages du vidéoclub ; des échappées enchantées offertes par les heures passées à briser l'ennui dominical dans les salles obscures ; de l'inépuisable source de voyages et de connaissances contenue dans les innombrables VHS que m'enregistrait mon grand-père ; de l'envie grandissante de faire des images qui m'a conduit, en sortant d'une séance, à acheter ma première pellicule photo ; de la sensation de plaisir ressentie en chambre noire en voyant les images révélées s'animer dans mon esprit.

Qu'elles défilent au rythme de vingt-quatre par seconde ou qu'elles se figent dans notre mémoire, les images des films nous marquent profondément. Véritables madeleines de Proust, elles sont à l'origine de ma pratique photographique. Il me fallait leur rendre hommage.

En écrivant ce livre, qui représente un premier pas vers ce que j'appelle « le regard cinéma », j'ai souhaité vous transmettre l'envie de replonger dans vos souvenirs cinématographiques, vous inciter à visionner des films, notamment ceux abordés dans cet ouvrage – dont toutes les captures sont permises par leur présence dans le domaine public –, vous inviter à appuyer sur le bouton Pause de votre télécommande pour prendre le temps de décrypter ce qui vous touche à l'écran et être capable de vous en inspirer pour que les images resurgissent naturellement dans votre pratique photographique.

SOMMAIRE

1. AMORCE 1

Mise en lumière, les origines... 2

Une interaction créatrice 5

Roger A. Deakins :

le point de vue

d'un chef opérateur 7

Vers une photographie

cinéma 11

2. L'ÉQUIPEMENT AU SERVICE DU REGARD 15

« Vous devez VOIR... » 16

Le boîtier 17

L'objectif 19

La longueur focale 20

La distance de mise au point 22

La plus grande ouverture 22

La qualité de fabrication 24

Les accessoires

de prise de vue 25

Les moniteurs externes

(écrans de visée) 25

Les trépieds 25

Les filtres 27

Les panneaux LED 28

Le *mood board* 28

Le matériel

de postproduction 29

Un espace dédié ? 30

Les supports de stockage 30

L'ordinateur 31

L'écran et la sonde

de calibration 32

Les logiciels

de création graphique 33

Les souris, pavés de contrôle,

tablettes graphiques 33

L'imprimante 34

Le tableau magnétique 35

3. LE CADRAGE

« CINÉMA » 37

Une question d'orientation ... 38

L'impact des ratios 38

Orientation paysage 41

Orientation portrait 42

Sans orientation (carré) 43

Champ et hors-champ 44

Distance, angle et narration 46

Les angles de vue 50

Le je(u) visuel 53

À travers... 53

Le flou de mise au point 54

Un cadre à double fond 58

Jeux de reflets 60

Regard et pensée 61

4. COMPOSER

AVEC LA LUMIÈRE 63

Penser la lumière 64

Nature et types de lumière 65

Direction de la lumière 68

Intensité et température 75

Les ombres racontent 79

Une parenté poétique 82

En conclusion 83

5. DU FRAGMENT

AU RÉCIT 85

Le fragment : <i>Film Still</i> et <i>Staged Photography</i>	86
La <i>Staged Photography</i>	86
Le tableau photographique	88

Le récit à travers les images	91
Le montage au service de la narration	92
Le <i>Split Screen</i> et le diptyque.	93
La séquence et la série	103
L'édition au service du récit	108

Le rôle du support de diffusion	111
L'exposition	111
Le diaporama	114
Le livre	116

Titre et sous-titre	119
----------------------------------	------------

6. LA FORME

DE L'IMAGE 123

Matière première	124
Incidence des éléments présents dans le cadre	125
Matière propre au fichier image	127

Le post-traitement	128
Le recadrage	129
Couleur ou noir et blanc	131
Luminosité et contraste	134
Le choix des couleurs	137
Netteté et grain	140

Une identité singulière	142
-------------------------------	-----

L'étalonnage	143
Application à deux images	145
Application à une série	146

7. PAROLES

D'AUTEURS 149

Entretien avec David Nissen ..	150
Entretien avec Élise Toïdé ...	157
Entretien avec Stéphane Charpentier	162
Entretien avec Alison McCauley	170
Entretien avec Christophe Jacrot	177
Entretien avec Julie Legrand ..	184

8. PISTES CRÉATIVES ... 191

Contre-jour	192
Décors	193
Étalonnage	194
Extérieur nuit	195
Fondu enchaîné	196
Intérieur nuit	197
Montage	198
Point de vue subjectif	199
Profondeur de champ	200
Regard	201

AMORCE

« On se croirait dans un film »... Cette formule, que chacun a employé ou entendu un jour, suggère qu'il existerait des marqueurs spécifiques au cinéma. Des signes visuels et fictionnels qui témoigneraient qu'une frontière a été franchie vers l'imaginaire. Bien que la photographie puisse techniquement créer l'image à l'identique de n'importe quel sujet, elle s'extrait de la réalité et reste, comme le disait Bernard Noël, « du regard » avec tout ce que cela comporte de subjectivité.

Quelle différence y a-t-il donc entre un *regard photographique* et un *regard cinématographique* ? Est-il forcément nécessaire de séparer ces médiums qui usent l'un comme l'autre des images pour s'exprimer ? Ou bien, faut-il au contraire jouer de l'un et de l'autre pour parvenir à créer des images qui racontent davantage ? Démarrons par un bref historique des deux médiums.

MISE EN LUMIÈRE, LES ORIGINES

Au commencement était l'image fixe. Ou plutôt, la volonté de chercheurs et ingénieurs de parvenir à reproduire avec précision les choses qui nous entourent. À cette époque, on ne parlait pas encore d'art mais de technique. En inventant le procédé de l'héliographie vers 1827, Nicéphore Niépce rend désormais possible le fait de figer l'apparence d'un sujet sur une surface sensible. Au-delà de la prouesse technique et scientifique que cette avancée constitue, ce qui venait d'être inventé, c'était surtout la possibilité de témoigner du présent, de documenter un temps forcément voué à disparaître. Petit à petit, les photographies allaient remplacer les dessins et gravures qui illustraient les livres et les journaux, proposant notamment aux lecteurs des plongées réalistes vers des lieux jusqu'alors inconnus. Si, en raison des longs temps de pose, les premiers sujets (paysages ou objets) se devaient d'être parfaitement immobiles pour être rendus avec précision, les avancées technologiques et la montée de la sensibilité des surfaces ont rapidement permis de pétrifier le mouvement. Ainsi il était devenu possible pour les images de dévoiler l'invisible, par exemple, les



| Chronophotographie d'un vol de pélican, Étienne-Jules Marey

AMORCE

étapes de la course d'un cheval au galop, ou du vol d'un pélican, ces infimes fractions de secondes qui restent impossibles à percevoir à l'œil nu. Mais lorsqu'on regarde aujourd'hui les séquences déroulées par les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, au-delà de la richesse de cette documentation, on se retrouve, ni plus ni moins, face aux prémices de l'image animée. Prenons l'exemple du zootrope, qui est apparu dans les années 1830 : son fonctionnement nécessitait qu'on glisse à l'intérieur de ce tambour, percé d'une douzaine de fenêtres, une bande pourvue d'autant d'images, chacune décomposant l'ensemble d'un mouvement. Une fois ce jouet optique mis en rotation, on pouvait voir, émerveillé et en boucle, l'illusion de ce mouvement.

« Créer l'illusion » est l'un des fondements du septième art et, lorsqu'en 1896, les frères Lumière projetèrent pour la première fois « L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat », un « documentaire » de 50 secondes, la légende raconte que certains spectateurs, pris d'affolement face à ce train se dirigeant sur eux, auraient fui au fond de la salle. Il s'agissait là, sans aucun doute, d'une véritable expérience !

Rapidement, le cinéma s'échappe de la simple représentation documentaire pour devenir le médium des possibles. Georges Méliès, issu du monde du théâtre et de la magie, l'a vite compris. À travers ses « films à trucs », il prit grand plaisir à faire voyager les spectateurs dans des mondes où tout devient possible. Apparitions, disparitions, transformations se succèdent avec réalisme... L'image devient alors le plus juste



Photogrammes issus de « L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat », 1896, des frères Lumière

anagramme de « magie », transformant à grand renfort d'effets spéciaux le médium cinématographique en véritable attrape-rêves et, de nos jours, avec les immenses progrès techniques, la seule limite qui se pose à ces effets spéciaux est l'imagination.

Mais ces mouvements qui favorisent le réalisme sont-ils vraiment indispensables pour embarquer et faire voyager les spectateurs ? Une « simple » image fixe ne possède-t-elle pas déjà le pouvoir de s'animer dans l'esprit de celui qui la regarde ? L'amenant à devenir ainsi l'amorce d'une histoire singulière.



Photogrammes issus de « Le voyage dans la lune », 1902, un des plus célèbres films de Georges Méliès

UNE INTERACTION CRÉATRICE

“ Le cinéma, c’est l’écriture
moderne dont l’encre est la lumière.

Jean Cocteau

Photographie et Cinéma peuvent tous deux se vanter d’être des arts lumineux. Au sens propre, comme au figuré, puisque chacun nécessite de la lumière pour donner naissance aux images. Mais surtout, ils permettent tous les deux de mettre en lumière des choses que l’on n’aurait pas forcément perçues sans eux. En cadrant et composant ses images, le photographe a de grands points communs avec ce que l’on nomme au cinéma le « chef opérateur » (en anglais, *Director Of Photography*, abrégé en « DOP »). Même si un film est souvent restreint au seul nom de son réalisateur, ce sont les chefs opérateurs qui créent l’image. Ils exploitent habilement les possibilités offertes par la lumière – naturelle ou artificielle –, pour mettre en valeur leurs sujets et idéalement conforter, par la forme, un fait ou une histoire.

Il n’y a donc rien d’étonnant au fait que bon nombre de chefs opérateurs soient dès le départ des photographes, ou le deviennent. Et cette double casquette a sans aucun doute permis d’ouvrir de nouveaux chemins créatifs. Prenons le cas de l’un des pionniers de l’image dite « Nouvelle Vague » : Raoul Coutard. Sergent dans l’infanterie devenu photographe reporter pour le service de presse et d’information de l’armée française, c’est sa rencontre, durant la guerre d’Indochine, avec le photographe de l’agence *Magnum* Ernst Haas qui lui ouvre la voie de l’expérimentation, et rend son œil plus aiguisé aux infimes contrastes que peuvent émettre des lieux très peu éclairés. Le fait de pratiquer dans des conditions complexes lui a donné une véritable efficacité sur le terrain. C’est cette grande capacité d’adaptation qui a incité Godard à le choisir comme directeur de

“ Le « quoi » doit
toujours précéder
le « comment ».

Stanley Kubrick

LE CADRAGE

« CINÉMA »

Le cinéma, à travers le regard de ses chefs opérateurs, a beaucoup à nous apprendre sur le cadrage et la composition de nos photographies. Lorsque vous regardez un film, prenez le temps de mettre sur pause une scène que vous trouvez « forte » afin d'analyser sa construction. Vous saisirez alors l'importance du cadrage et de la composition sur la narration et vous rendrez compte du lien que chaque point de vue entretient avec l'histoire, que ce soit pour creuser l'action ou l'annoncer. Comme le dit Stanley Kubrick, ce que l'on souhaite raconter doit précéder la manière dont on l'exprime. Le fond doit guider la forme et non l'inverse.

Quel impact induit le choix d'un ratio ? Comment l'espace d'un plan résonne-t-il dans notre compréhension d'une scène ? De quelle façon un angle de vue spécifique guide-t-il notre ressenti ? Pourquoi et comment induire un point de vue subjectif ? Autant de questions auxquelles ce chapitre tentera de répondre en vous proposant une petite grammaire visuelle issue de l'image cinématographique.

UNE QUESTION D'ORIENTATION

Par nature, notre champ de vision est adapté à notre mode de vie terrestre, il est donc plus étendu horizontalement que verticalement. L'association de deux images issues de notre vision binoculaire nous permet de balayer, dans la longueur, un espace avoisinant les 180 degrés. De tous temps, les écrans de cinéma se sont appuyés sur notre vision, allant jusqu'à l'élargir à l'extrême avec, par exemple, la *Polyvision* (procédé à triple écrans simultanés utilisé par Abel Gance pour son film *Napoléon* en 1927, permettant de jouer sur une continuité ou, au contraire, de confronter dans la même temporalité des scènes différentes), la projection à 360 degrés (dès 1955 avec le *Circarama* de Disney) ou bien encore l'expérience immersive *IMAX*.

L'impact des ratios

Si l'orientation des images cinéma est résolument horizontale, il faut néanmoins distinguer différents ratios. Entre un format 4:3 et un 16:9, la perception de l'espace n'est pas la même. Dans le premier ratio – proche du carré –, les paysages ne peuvent pas s'étendre, ils semblent contraints à l'intérieur de ce cadre resserré. *A contrario*, les ratios larges tels que le 16:9 semblent amplifier l'espace et inviter à la contemplation.

L'ensemble des images qui composent un film, ou une série photo, est généralement construit dans un ratio unique, clairement défini et judicieusement choisi pour porter et affirmer le fond du projet. Cette rigueur formelle permet d'homogénéiser les fragments que représente chaque image ou plan et d'instaurer une continuité propice à la narration. De rares exceptions créatives échappent cependant à la règle, c'est le cas du long métrage *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson qui alterne deux ratios d'images selon la temporalité représentée (le 16:9 pour le temps du récit et le 4:3 pour les flashbacks). Dans *Kill Bill 2* de Quentin

LE CADRAGE « CINÉMA »



© Gildas Lepetit-Castel

Le ratio 16:9 invite plus à la contemplation que le ratio 1:1 puisqu'il s'adapte à notre champ de vision.

Tarantino, tourné en Cinémascope, une scène « d'enfermement » est amplifiée par le passage à un ratio plus étroit 4:3. Autre exemple, avec *Mommy* de Xavier Dolan, rare film tourné entièrement au format carré, où l'on voit le protagoniste placer ses mains de chaque côté du cadre, puis écartier ses bras comme pour étirer l'espace. Le cadre suit alors ce mouvement et passe progressivement du rapport 1:1 au 1.85:1 ! Cette séquence, particulièrement impactante, modifie instantanément notre perception. À noter que l'emploi du format carré reste très marginal dans le cinéma contemporain.

Lorsqu'un projet photographique est composé de différents formats, mêlant par exemple images 2:3 (émanant d'un reflex) et 1:1 (provenant d'un moyen format ou bien recadrées en carré depuis un 24 × 36), prenons-nous en compte les possibles impacts de ces différents ratios sur la réception de l'ensemble par le lecteur ? Force est de constater que non, c'est très

rarement le cas. Et lorsqu'une exposition ou un ouvrage combine différents ratios d'images, c'est plutôt dans un but de compilation que de narration. Il ne faut pourtant pas négliger ce potentiel créatif qui permet d'introduire du rythme. Car si une succession d'images horizontales 2:3 est propice à imposer une continuité, le fait de l'entrecouper judicieusement avec des images d'un rapport différent (tel que 1:1) imposera des ponctuations. Ces respirations engendreront des temps d'arrêt propices à un changement de « scène ». Si, en revanche, un nouveau format apparaît de façon singulière, sans qu'on ne le retrouve par la suite, il ne fera que questionner et sonnera comme un intrus qui risque de casser le rythme de l'ensemble. De même, si trop de ratios d'images cohabitent (exemple : 16:9, 2:3, 4:5 et 1:1) sans véritables raisons au sein de la même série, ils induiront une accumulation du type « archive », mais ne faciliteront pas la notion de récit.

Principaux ratios d'images

	1 : 1
1.33 : 1 (4/3)	4 : 3
1.77 : 1 (16/9)	3 : 2
2.35 : 1 (cinémascope)	16 : 9
cinéma	photographie

Comparaison des principaux formats d'images au cinéma et en photographie. Une photographie pouvant être recadrée librement, il existe un nombre infini de ratios. Il est, cependant, important de ne pas se disperser et de conserver une homogénéité qui induira une continuité dans votre série.

Nous l'avons vu, la question de l'orientation ne se pose pas vraiment au cinéma, mais cette habitude risque de changer dans les prochaines années puisque nos smartphones nous conditionnent en vision verticale. Nous sommes désormais habitués à scroller des flux interminables de bas en haut et à regarder des vidéos verticales qui occupent tout l'espace de l'écran. Depuis quelques années, des films et séries apparaissent dans cette orientation – une cérémonie leur est même dédiée : le Vertical Film Festival, lancé en 2014, en Australie ; si ce contenu reste encore marginal, il pourrait bien se populariser.

Orientation paysage

« Horizontal », « paysage », « à l'italienne » sont autant d'appellations de ce rapport de forme – plus communément nommé « format paysage » –, qui désigne le type de cadrage où la largeur est supérieure à la hauteur. La seule présence du mot « paysage » renvoie au champ d'application qu'on lui dédie traditionnellement. Depuis toujours, les photographes le privilégient pour des scènes contemplatives que notre regard parcourt de gauche à droite. En incitant le regard à s'appuyer sur la largeur, on induit une certaine stabilité.

Cette orientation permet également de déployer une scène narrative en plaçant dans l'espace plusieurs éléments. Par exemple : une personne



© Gildas Lepetit-Castel

Le cadrage horizontal favorise les scènes narratives, puisqu'il permet de placer deux personnages face à face sans pour autant qu'ils soient contraints par un cadre serré.

figurant sur l'extrême gauche de l'image marche vers une autre située face à elle sur l'extrême droite du cadre ; à la lecture de cette image, on projette forcément une rencontre à venir sans la montrer implicitement. Le cadrage horizontal permet donc de déployer une temporalité propice au récit, dans l'espace même de son cadre.

Orientation portrait

« Vertical », « portrait », « à la française » sont les appellations de ce second rapport de forme où la hauteur prédomine. Il est souvent privilégié pour les portraits, que ce soit ceux en *gros plan* (serré sur un visage) ou *en pied* dévoilant toute la hauteur d'une personne. Son sens de lecture,

vertical, dynamise l'espace et donne de la force à une composition. Si vous lui associez une plongée ou une contre-plongée, vous accentuez fortement les sensations. Cette orientation est également parfaitement adaptée aux images mettant en avant de l'architecture ou toute action se déroulant dans la hauteur.

Lorsque l'on souhaite insuffler une ambiance cinématographique à ses images, on a tendance à éviter le cadrage vertical pour évoquer l'orientation classique du cinéma, mais si les films résultent de la succession d'images horizontales, les affiches faisant leur promotion sont majoritairement verticales. Preuve que ce rapport de forme peut s'avérer narratif puisque ces visuels sont avant tout conçus pour partager une atmosphère, nous donner envie d'en savoir plus et de



Affiche de *Fantômas* de Louis Feuillade, films Gaumont (1913). Cette illustration nous présente le protagoniste tel un géant dominant la ville.

nous plonger dans une histoire. Il n'y a donc pas de raison de ne pas envisager ce format pour des images cinématographiques.

En France, le format standard des affiches de cinéma est 160 × 120 cm, qui correspond aux dimensions de la première affiche des frères Lumière créée en 1896 pour le film *L'arroseur arrosé*. Chaque pays possède ses propres standards, il existe, par exemple, aux États-Unis, un format plus étendu nommé « US insert » mesurant 35 × 91 cm, soit un panoramique vertical. Chez nous, le format dit « pantalon », 60 × 160 cm, destiné notamment aux colonnes Morris, lui fait écho. Certaines affiches ne sont pas conçues à partir de photogrammes issus du film qu'elles annoncent, mais composées à partir de dessins ou de peintures représentant les personnages principaux. Il est aisé de comparer l'affiche d'un film à celle d'une exposition ou plus encore à la couverture d'un livre. Il s'agit à chaque fois d'évoquer la tonalité d'un ensemble en une seule image.

Sans orientation (carré)

Contrairement au rectangle, le format carré n'a pas d'orientation puisque son ratio 1:1 impose la neutralité. On lit souvent que les réseaux sociaux – Instagram en tête – ont lancé la mode du carré parfait, mais c'est oublier l'effet produit par l'invention du Rolleiflex dans les années 1930 ou bien du Polaroid dans les années 1960 qui ont démocratisé le format carré.

Le rapport 1:1 a longtemps été assigné au portrait photographique, sa neutralité mettant facilement en valeur les visages et leurs expressions. Si ce rapport de forme incite à centrer son sujet, il permet également de jouer avec les angles. Ce format renforce la géométrie de vos compositions et s'avère tout à fait approprié pour les images minimalistes.

Bien que l'on puisse définir ce format dès la prise de vue sur l'appareil, et ainsi visualiser directement son cadre en 1:1, il reste souvent attribué au post-traitement, par un recadrage.