



HAL
open science

De la photogénie

Louise Merzeau

► **To cite this version:**

| Louise Merzeau. De la photogénie. Cahiers de médiologie, 2002, 15, pp.199-206. halshs-00483295

HAL Id: halshs-00483295

<https://shs.hal.science/halshs-00483295v1>

Submitted on 14 May 2010

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.

LOUISE MERZEAU

De la photogénie

Relevant de l'évidence ou de la magie, la photogénie résiste à l'analyse. Tout le monde « voit » ce que c'est, et chacun s'amuse à répartir les physionomies de son entourage le long d'une échelle photogénique, sans pour autant savoir à quoi pourrait bien correspondre chaque degré... À des qualités particulières du visage, ou de l'image ? À un savoir-faire du modèle, ou de l'opérateur ? Révélé par l'apparition de la photographie, ce *supplément* du visage est-il une vertu naturelle qui se serait ignorée jusqu'au XIX^e siècle, ou une donnée historique, nécessairement technique ? C'est en tout cas un défi lancé au regard médiologique...

Richard Avedon.
Marilyn Monroe, actrice, New York, 6-5-57.

© Richard Avedon.

Un manque de définition

En 1839, est photogénique *ce qui produit de la lumière* (Compte-rendu de l'Académie des sciences) ; en 1858, *ce qui donne une image nette, contrastée* (Littré : « une robe blanche n'est pas photogénique ») ; en 1920, *ce qui, au cinéma ou en photographie, produit un effet supérieur à l'effet produit au naturel*. D'une propriété optico-chimique, renvoyant au caractère photosensible de certaines substances, on est ainsi passé à une qualité poétique ou esthétique, propre à certaines personnes ou objets, que l'image lumineuse révélerait en l'amplifiant. Mais, comme l'indique en note *Le Trésor de la langue française*, la photogénie peut également désigner *une propriété émouvante de l'image, à laquelle contribuent, non seulement le « don » de l'interprète, sa personnalité et celle du réalisateur qui le dirige, mais aussi des artifices techniques, grimage, éclairage, angle de prise de vue, plan, effets spéciaux, etc.* Le terme peut enfin désigner – comme pour les Québécois – un équivalent de l'anglais *camera acting*, autrement dit un *ensemble de trucs et d'attitudes à observer lorsqu'on est devant la caméra, pour y paraître à son avantage*.

Si ces définitions nous éclairent moins qu'elles ne signalent le flou qui entoure aujourd'hui cette notion, elles ont au moins le mérite de la situer dans cet entre-deux du visage, dont le propre est de toujours se tenir à mi-chemin entre la surface, le signe et l'artifice. Rattachée à une *essence du visible*, la photogénie dit la résistance de tout visage à se laisser réduire à l'exercice d'une grammaire expressive ou d'un quelconque code sémiotique. Reliée à un *art de faire* ou de jouer, elle dit l'engagement du visage dans le jeu des multiples médiations techniques ou sociales de la pose et du regard. C'est pourquoi on pourra la convoquer tantôt pour témoigner en faveur du naturel (comme une émanation non intentionnelle et non factice), tantôt pour faire l'éloge de la technicité (comme une virtuosité d'opérateur ou une performance d'acteur).

De la méconnaissance au désir

Le paradoxe n'est peut-être qu'apparent. Car c'est précisément parce que les images enregistrées relèvent d'un regard machinique, dont la capacité de vision serait supérieure ou étrangère à celle de l'œil, qu'elles révéleraient un *insu du visage*. « Oui, certes, une autre nature parle à la caméra ; et sur

un autre mode surtout parce qu'à un espace consciemment élaboré par l'homme se substitue un espace où il opère inconsciemment »¹. L'expérience, familière à chacun, du sentiment d'étrangeté qu'on éprouve face à sa propre effigie en témoigne. Beaucoup d'entre nous croient pouvoir expliquer ce malaise en prétextant un déficit de photogénie. Moins douloureux qu'une malformation et plus anodin qu'une disgrâce, on s'en accommode, comme d'un petit défaut de naissance. Mais on en souffre quand même, au cours des inévitables séances d'albums de famille ou du passage obligé dans le photomaton. On justifie alors notre réticence à nous faire tirer le portrait par une lucidité sans complaisance envers nous-même. Mais c'est plutôt de méconnaissance qu'il s'agit. Épreuve de la dissemblance et de la dépossession, l'image artificielle « lit le visage à neuf, le rend méconnaissable, et ce faisant, elle en délivre une vérité »² qui nous prend au dépourvu.

Il faudrait alors reconnaître que la photogénie a moins à voir avec une coïncidence harmonieuse – qui nous autoriserait à aimer enfin notre image –, qu'avec l'espacement douloureux d'une attente et d'une altérité : celui-là même du désir. Certes, ce serait renoncer à la croyance idéaliste au visage comme reflet de l'âme et garant de l'intégrité du sujet. Car si la photogénie *révèle* quelque chose de la face, ce n'est pas son unité organique, perçue comme une émanation de l'individualité, mais sa disposition à se laisser traverser par des regards désirants et appareillés. C'est pourquoi il n'y a que l'*autre* qui puisse être photogénique : celui dont la distance augmente à mesure qu'on le touche. Et l'acteur, la star ou le *top-model* ne sont que des manifestations ostentatoires de cet éloignement niché au cœur du proche.

1. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 1931.

2. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 89.

3. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, 1956.

Mobilités, labilités

« Qualité complexe et unique d'ombre, de reflet et de double qui permet aux puissances affectives propres à l'image mentale de se fixer sur l'image issue de la reproduction photographique »³, la photogénie est donc bien une affaire de fantasma et de projection. Une qualité intrinsèque du visage, mais seulement en tant qu'il est vu. Ou plus exactement, en tant qu'il a le pouvoir d'attirer et de retenir le regard.

Si la photogénie est née avec l'héliographie, c'est surtout le cinéma qui en a révélé le pouvoir de fascination et d'élection. Sans doute parce qu'on l'associe davantage au mouvement qu'à l'image fixe. Ainsi, pour Jean Epstein, « elle ne peut concerner que les aspects mobiles du monde. Elle loge

dans l'inachevé, l'instable, dans ce qui tend vers un état, sans l'atteindre. Elle est essentiellement labile, fugitive, discontinue. Un plan de visage ne saurait être photogénique que par éclairs, à l'occasion de tel mouvement, de telle expression qui le zèbre comme un éclair zèbre le ciel. [...] Ce ne sont donc pas les objets, les visages eux-mêmes, qui sont photogéniques, mais leurs avatars ou leurs variations » ⁴.

La photogénie n'est donc pas la beauté, mais plutôt l'avènement fugitif d'une grâce dans un visage en devenir. C'est pourquoi on peut même concevoir une photogénie de la laideur.

Si elle reste « une valeur incernable et d'emploi incertain » ⁵, son caractère labile permet en tout cas de comprendre qu'elle peut faire l'objet d'un *travail*, puisqu'elle est une donnée de l'image et non de l'essence. Car l'imaginaire a ses techniques, qui vont des petites astuces de praticiens jusqu'aux stratégies lourdes de l'industrie.

Techniques du visage

L'acteur expérimenté n'a pas seulement développé un art de l'interprétation, il a aussi acquis un savoir relatif à sa propre photogénie. Les comédiens se connaissent très bien eux-mêmes : ils savent mieux que quiconque quel angle il vaut mieux éviter, quel profil il faut privilégier, ou quel endroit précis de leur visage il convient d'éclairer pour obtenir un effet intéressant.

Mais, indépendamment des préférences ou des caractéristiques propres à chaque individu, on sait que la mise en scène du visage obéit aussi à des lois implicites, qui fixent des tabous et réglementent le choix des angles ou des éclairages. Au nombre des « visages interdits », il faut bien sûr compter le regard à la caméra, qui brise le contrat fictionnel, en renvoyant à un avant-champ cinématographique où se signale la médiation du dispositif. La vue de trois-quarts arrière ou de dos est elle aussi proscrite, sauf en amorce ou lorsqu'un second visage figure dans le cadre. Dans une moindre mesure, le profil est lui aussi délaissé au profit d'une visée de biais, parce que le dispositif canonique du champ-contrechamp exige que le regard soit « figuré dans le croisement d'un autre regard [...] : le visage qui communique doit offrir, bien visibles, les deux sites de la communication, l'œil et la bouche » ⁶. On évitera enfin des éclairages trop agressifs (dos à une fenêtre ou par en-dessous), qui durcissent, rongent ou vieillissent les visages...

À l'opposé de ces refoulements dont il peut faire l'objet, le gros plan offre

4. Jacques Aumont, *Op. cit.*, p. 88.

5. *Ibidem.*, p. 49.

6. *Ibidem.*, pp. 56-57.

au visage une voie royale où déployer sa photogénie. « Dans le gros plan, l'écran est tout entier investi, envahi, il n'est plus un assemblage d'éléments de représentation à l'intérieur d'une scène, mais un tout, une entité. Si ce gros plan est un visage, l'écran devient tout visage » ⁷. Celui-ci n'est donc plus contraint de se soumettre à l'échange des regards imposé par l'hétéronomie d'un dialogue ou d'un récit. Car c'est dans la face elle-même que se joue alors toute une dramaturgie, fiévreusement décrite par Jean Epstein : « Brusquement, l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. Maintenant la Tragédie est anatomique. Le décor du cinquième acte est ce coin de joue que déchire sec le sourire. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1 000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. Des prodromes peauciers ruissellent sous l'épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliquer la faille. Une vague les emporte... » ⁸

S'il s'élève ainsi à la dimension d'une scène, c'est aussi parce que, filmé en gros plan, le visage est magnifié en paysage. À ce titre, sa photogénie relève alors bien plus d'une technique que d'une expressivité, comme le rappelle l'un des maîtres en la matière, Joseph Von Sternberg : « La caméra a servi à explorer la silhouette humaine et à se concentrer sur le visage, qui en est l'essence la plus précieuse. Monstrueusement agrandie sur l'écran, la face humaine doit être traitée comme un paysage. Il faut la voir comme si les yeux étaient des lacs, le nez une colline, les joues des prairies, la bouche un sentier fleuri, le front un fragment du ciel, les cheveux des nuages. Comme dans un paysage, le visage doit changer selon les variations de l'ombre et de la lumière. De même qu'on recouvre les arbres de peinture d'aluminium pour donner de la vie à la verdure, qu'on filtre le ciel pour graduer son éclat, qu'on braque la caméra sur le reflet d'un lac, la face humaine et les valeurs qui l'encadrent doivent être vues objectivement, comme si elles n'étaient qu'une surface inanimée. La peau doit refléter et non effacer la lumière, qui à son tour doit caresser, et non aplatir ce qu'elle frappe » ⁹.

Industries de la photogénie

Ces artifices préconisés par Von Sternberg sont ceux-là mêmes qui vont caractériser durablement le visage *glamour* : détournement des profils, *soft focus*,

7. *Ibidem*, p. 92.
8. Jean Epstein, texte de 1921, repris dans *Écrits sur le cinéma*, Seghers, 1974-1975.
9. Joseph Von Sternberg, *Souvenirs*, 1963-1964, trad. M. Paz, Robert Lafont, 1966.

lumière rasante, dramatisation lumineuse... Issus du cinéma, ils vont paradoxalement provoquer un retour de la photographie au premier plan des opérateurs de photogénie. Car le cinéma est une industrie, et doit à ce titre faire la promotion des films par voie de presse et d'affiches. Bientôt relayés par ceux d'Hoyningen-Huene, Beaton, Voinquel ou Harcourt, se multiplient alors ces visages de stars noyés dans une même « essence intemporelle ». C'est l'exaltation d'un « visage idéal, détaché (comme chez le teinturier) », « en position d'évanescence » et « plein du secret profond que l'on suppose à toute beauté qui ne parle pas »¹⁰. Images forcément sublimes, mais où la photogénie s'est figée en cliché.

Sans doute les canons photogéniques ont-ils changé. Mais l'industrialisation des visages s'est assurément accentuée, à travers l'emprise croissante du modèle publicitaire sur l'imaginaire collectif. La « photogénie électorale »¹¹, stigmatisée par Barthes en 1956, nous paraît elle-même aujourd'hui bien surannée. Car elle supposait encore une héroïsation et une majoration. Or ce ne sont plus des divinités que les médias cherchent à nous faire désirer, mais des stéréotypes de la normalité : au visage déifié du cinéma, s'est substituée la télégénie ordinaire des hommes politiques, des *lofters* et des amateurs de jeux télévisés.

Visages d'époques

S'il fallait encore démontrer que la photogénie dépend bien d'une médiation, il suffirait de revenir, comme le fait Jacques Aumont, sur son historicité. Du « visage primitif » au « visage ordinaire », l'histoire du cinéma voit en effet se succéder différentes *valeurs* photogéniques, qu'on ne saurait rapporter à une même logique de séduction.

Les premiers visages filmés sont une continuation de la physiognomonie, dans la mesure où ils reconduisent l'idée d'une signification analytique du corps. Mouvements et mimiques, saccadés mais précis, y obéissent à une constante injonction d'expressivité. « Le visage primitif est avant tout un visage qui joue, il est articulé comme un système expressif »¹².

Grâce à l'évolution des techniques de prise de vue, le visage se libère ensuite de cette grammaire du sens, pour s'offrir à la contemplation. L'esthétique du cinéma muet invente alors un visage *intensif*, où le temps s'arrête ou se donne à voir pour lui-même, sans nécessairement verser dans le narratif ou le sémiotique. Brisant l'emportement accéléré des origines, ces visages ou-

10. Roland Barthes, « Visages et figures », *Esprit*, juillet 1953 (texte repris partiellement dans *Mythologie*, sous le titre « L'acteur d'Harcourt »).
 11. Idem, « Photogénie électorale », *Lettres nouvelles*, février 1956 (texte repris dans *Mythologies*).
 12. Jacques Aumont, *Op. cit.*, p. 66.

vrent l'espace d'une immersion. C'est cet art d'une perte quasi mystique *dans* l'image que décrit Barthes à propos du visage de Garbo : « Garbo appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre, où le visage constituait une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner »¹³. Peut-être est-ce cette même photogénie que décrivait déjà Benjamin, lorsqu'il se penchait avec nostalgie sur ces anciennes photographies « où l'aura nous fait signe, une dernière fois »¹⁴ : « le procédé lui-même faisait vivre les modèles, non hors de l'instant, mais en lui ; pendant la longue durée de la pose, ils s'installaient pour ainsi dire à l'intérieur de l'image, et c'est là un contraste complet avec le cas de l'instantané »¹⁵.

De même que cette *valeur culturelle* des photographies cèdera peu à peu le pas à une *valeur d'exposition*, la valeur d'*usage* du visage muet va se voir relayée par une valeur d'*échange*. C'est l'avènement du cinéma parlant et du modèle libéral hollywoodien, qui impose un visage lisse, « fait pour faire passer et pour émettre »¹⁶, sans jamais nuire à la libre circulation de la communication.

Certes, l'apparition des caméras mobiles, l'invention des *crab dollies* ou la généralisation du zoom à partir des années 1960 desserrent un peu l'étau des échanges, et autorisent le retour à une photogénie du temps mort. Mais, au même moment, le dogme du réalisme impose un style peu compatible avec l'idée d'une contemplation.

Aujourd'hui, le cinéma semble en revanche déterminé à revenir aux visages. L'usage de plus en plus fréquent des caméras numériques permet notamment de s'en approcher davantage, d'en explorer le grain et d'en épouser la mobilité – du moins lorsque le montage lui laisse le temps d'occuper l'écran...

Reste à savoir si les nouvelles technologies sauront produire une *photogénie spécifiquement numérique*, et si un visage virtuel serait capable de déclencher une telle alchimie du désir. C'est l'hypothèse qu'Andrew Niccol a récemment développée avec humour dans *Simone*, où une créature de synthèse fascine d'autant plus les foules que personne ne peut ni l'interviewer ni la toucher. Mais pour le spectateur, la séduction ne peut opérer que parce que le personnage virtuel est lui-même interprété par une actrice en chair et en os... La photogénie digitale relève encore de la fiction.

13. Roland Barthes, « Le Visage de Garbo », *Lettres nouvelles*, avril 1955 (texte repris dans *Mythologies*).

14. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », 1935.

15. Idem, « Petite histoire de la photographie ».

16. Jacques Aumont, *Op. cit.*, p.51.

Arrêt sur visage

Au gré de ses variations techniques et de l'évolution des canons esthétiques, la photogénie délivre finalement toujours le même sens : celui, précisément, d'une possible suspension de l'inférieure prolifération des messages. C'est ce qui la rend « mauvaise à penser ». Car elle renvoie le discours à sa propre dissémination, dans une culture qui s'entête à privilégier le *logos* et qui, encore et toujours, stigmatise l'image comme un lieu futile de passage et de fascination. En ce sens, la photogénie n'est pas seulement ce qui invite à s'arrêter sur un visage : elle est, plus radicalement, ce qui oblige à regarder l'image comme le lieu même de l'arrêt. Peut-être parce que « dans ces visages auréolés de photogénie, se dissimule toujours une horreur fondamentale, et qu'il y a du masque mortuaire chez Marlène ou Garbo »¹⁷. Ou plus simplement, parce que dans « l'évanouissement de toute représentation »¹⁸, le regard y surprend la naissance continuée du visible, à l'écart de toute lisibilité.

17. Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma, Décadrages*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1985, p. 90.
18. *Ibidem*, p. 91.