

**Le CADRE,
cadrage et mouvements d'appareils...**

**Intervention d'Alban Jamin
professeur au Lycée Auguste et Louis Lumière Lyon 69008**

pour Collège au cinéma Stage B Institut Lumière Novembre 2011

I / Le Cadre

I – a) définition et historique

Mot qui vient de l'italien Quadro (du latin Quadratum) = une figure « carrée » - avec angles droits. **Accessoire privilégié du tableau puis de la photographie.**

Le cadre = **volonté de mettre en valeur l'image, de l'élever au rang d'œuvre d'art.** Cadre-objet = la limite de l'image = **expose le champ (portion d'espace imaginaire)** = en isolant un morceau du champ visuel en **singularise la perception et la rend plus nette.** **Créer une frontière avec le monde quotidien. Photographie qui l'adopte vite pour s'inscrire dans une lignée « noble », celle de la peinture.**

A la différence de la peinture, la photo et le cinéma ont été conçus déjà cadré, limité par un cadre à la forme, on le verra, variable. Héritage avec la peinture jamais vraiment oublié, et même revendiqué : Peut devenir une obsession pour un film (cf. *Barry Lyndon* (de Stanley Kubrick 1975), *Passion...*)

EXTRAITS : TROIS VUES LUMIERES

(La sortie des usines / Les joueurs de cartes / L'arrivée du train en gare de La Ciotat)

= Contraintes techniques = les personnages bougent dans le cadre, disposés en fonction de lui. **Le plan est autonome,** il ne sera pas monté à un autre plan pour créer une tension ou une évolution = le point de vue est unique et souvent frontal.

Dès les premières vues lumières = **Choix du cadre qui transforme la réalité en un événement cinématographique** = L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat = **cadrage dynamique** qui évite une représentation théâtrale (perpendiculaire) pour mieux montrer les personnes qui montent et créent différents plans dans le même cadre. **Par la suite : montage et esthétique de la narration, ici, esthétique de l'attraction (aguicher le spectateur en 50 secondes = apparenté à l'attraction foraine)**

Cadre = implique

- forme et proportion du cadre
- mouvement du cadre
- taille du plan et angle de prise de vue
- création d'un champ et d'un hors champ

I – b) Les formats

= dimension du cadre imposées par **deux données techniques** =

- la largeur de la pellicule support.
- les dimensions de la fenêtre de la caméra, l'ensemble de ces deux données définissant ce que l'on appelle le **FORMAT** du film.

Exemple = **le format dit standard** (celui des films tournés jusqu'aux 50's) = pellicule de 35 mm de largeur et un rapport de 4/3 (1.33) entre la largeur et la hauteur de l'image.

Rappel : **Vitesse de défilement = 24 images secondes. Muet = 16 à 18 images / secondes.**

I – c) « Cadrer »

- **Les termes « cadrer » et « cadreur » sont arrivés avec le cinéma**

Fonction première du cadre : définir ce qui est l'image, et ce qui est hors de l' image = idée classique qui voit le cadrage comme la fameuse « fenêtre ouverte » donnée par André Bazin : Lire : « peinture et cinéma » in **Qu'est-ce que le cinéma ?** (d'après Leon Battista Alberti – peintre théoricien italien du 15^{ème} siècle - Renaissance) = le champ inclus dans un espace plus vaste = cadre = **fragment d'un monde imaginaire** (conception qui fait la part belle à l'illusion).

= **Joue un rôle capital dans l'organisation formelle de l'image – influence les choix plastiques.**

De manière basique on peut trouver deux grandes tendances pour la composition du cadre :

Éléments donnés soit en grand nombre, soit en nombre restreint. = **saturation ou raréfaction.**

1 / Saturation

EXTRAIT : La séquence de la cabine de *Une nuit à l'opéra* de Sam Wood,

1935, avec les Marx Brothers.

2/ Raréfaction

Accent mis sur un seul élément / cadre déserté = sans sous-ensembles. (cf. Antonioni, Ozu).

Gilles Deleuze dans *L'image mouvement* = exemple de quintessence de la raréfaction :

EXTRAIT : *La maison du Dr. Edwards*, Alfred Hitchcock, 1945 (séquence où G.Peck, en transe, s'apprête à agresser le vieux professeur avec un rasoir)

Tout l'attention est portée sur le rasoir = l'écran devient tout blanc. Point important = même si l'image n'est plus visible, elle conserve un sens, vient d'une volonté = **elle est toujours lisible.**

1-d) Deux grandes dominantes dans les compositions de cadres

1 - Patiemment composé, favorisant les espaces en parallèles, diagonales, où les lignes et les masses trouvent un équilibre.

Le cinéma classique (Hollywoodien entre 1930 – 1950) tend à vouloir centrer son objet Dans la grande majorité des films classiques, l'image est construite autour d'un ou deux centres visuels, souvent des personnages (**style classique dit « centré »**).

= permet une lecture immédiate de l'information et une facilité à décrypter l'image = permet une identification du spectateur accrue.

Le surcadrage = Moyen qui accentue cet effet de guidage de la lecture de l'image. Nous voyons souvent à travers des ouvertures de formes régulières (fenêtres, portes, miroirs, serrures = les éléments sont cadrés par les éléments du visible, de recadrages) dans cadre fixe : découpage interne où plusieurs actions se déroulent simultanément.

EXTRAIT : *J'ai le droit de vivre* – Fritz Lang, 1944. Séquence au parloir de la prison : enfermement, incommunicabilité, expressionnisme du cadre.

2 - Le décadrage :

EXTRAIT : *L'homme à la caméra* 1929- Dziga Vertov – (final du film)

Exemple extrême = Film expérimental, uniquement des plans décadrés, effet de vertige décuplé par le montage.

Décadrage : méthode de cadrage basée sur le refus du centrage volontaire = rejette sur les bords du cadre des éléments importants = cadrage déviant, **marqué en tant que tel** = vider le centre = **créer une tension visuelle** = **Force coupante du cadre soulignée** (Dreyer, Wells, Eisenstein, Leone = dans des optiques différentes).

I-e / Champ/ Hors-Champ

Champ et hors-champ appartiennent l'un à l'autre dans un espace imaginaire homogène = **l'espace filmique**.

Champ = portion d'image tridimensionnelle qui est perçue à chaque instant dans l'image filmique. Croyance, impression de réalité = le champ ne s'arrête pas aux bords du cadre, mais se prolonge indéfiniment au-delà de ses bords = le hors-champ.

Hors-champ = il n'existe qu'en fonction du champ : il est l'ensemble des éléments qui, n'étant pas inclus dans le champ lui sont néanmoins rattachés imaginairement pour le spectateur par un moyen quelconque = se manifester par un lien sonore, narratif, visuel.

Travail typique dans le cinéma fantastique :

EXTRAIT : *Cat People*, Jacques Tourneur, 1942

Moyen privilégié du film d'horreur = ouvre sur l'infini de l'imaginaire.
= **grande importance du son pour peupler le hors-champ**.

Autre conception (Bonitzer) = pour un hors-champ anti-classique = hétérogène au champ = **l'espace de production** = leurre mis en lumière. Plutôt un « hors-cadre » = réfère directement au cadre, à un artefact de la production du film.

EXTRAIT : *Tex Avery* – Course poursuite avec le loup qui dérape dans la bande de la pellicule.

II / Echelle des plans

II-1) Les tailles de plan :

Echelle établie pour désigner assez grossièrement la distance du sujet à la caméra, la grandeur apparente du sujet = **typologie empirique et peu fiable**. Le cinéma est un art basé sur la disproportion où l'homme n'est pas la seule unité de mesure, à l'inverse du théâtre.

Du plan général au très gros plan = **nomenclature implicitement liée à la taille**

d'un personnage filmé = arbitraire de cette référence (idéologie anthropocentrique du cinéma classique).

- **Plan général** = figure humaine à peine visible, prima du paysage.
- **Plan d'ensemble** = arrière plan dominant, mais personnages qui ont plus d'importance.
- **Le plan moyen (ou plan pied)** = montre des personnages en pied = Premier temps toujours même distance sujet / caméra = personnages en pied. (plus que grosseur du plan = grosseur du cadre).

- **Le plan américain large (genoux) / Plan américain (cadre à mi-cuisse)** = cadrer les colts = Si pas d'humain = **plan de demi-ensemble.**
- **Plan taille**
- **Plan rapproché poitrine**
- **Gros plan / très gros plan** = perception de durée = à même durée, un gros plan semblera plus long qu'un plan d'ensemble = lié à la lecture de l'image.

EXTRAIT : *L'homme qui rétrécit* – Jack Arnold - 1957 (séquence où le héros est emporté par une fuite d'eau dans le garage). Illustre bien le problème de définition des plans = ici comment qualifier le plan ? = gros plan de chaussure ou bien plan général à l'échelle de l'homme qui rétrécit.

Le cinéma est basé sur un système de disproportions, à la différence du théâtre où l'acteur est l'unité de mesure.

II- 2) Le gros plan

Le cinéma rend les choses étranges et poétiques = le gros plan comme moyen capital pour créer cette impression. Objet théorique constant de toute réflexion sur le cinéma. Pour Jean Epstein (cinéaste avant-gardiste des années vingt), le gros plan est essentiel à la poétique d'un film, il est « l'âme du cinéma ». = joue sur nos affects, nos sensations.

EXTRAIT : *Faces* – tourné en 1965 / sorti en 1968 de John Cassavetes
(Séquence de l'overdose)

= Création **d'une intimité extrême**, expérience sensorielle = visage en crise sans fards, sans masque, étude sur le cadrage lui – même = expérimental. Exploite l'effet de « toucher visuel » = le gros plan = plus de grain, d'épaisseur, accentue le volume de ce qui est représenté, coupé du reste du décor.

II-3) A l'inverse du gros plan, le plan d'ensemble peut-être un moyen de

synthétiser une multitude de plans : trait de mise en scène : un montage dans le plan travaillé par l'usage de la perspective et des focales.

EXTRAIT : *L'invasion des profanateurs de sépulture*, Don Siegel, 1956 (Séquence de la découverte d'un cadavre de mutant par le savant).

Une esthétique de l'économie, comment gagner du temps sur le tournage ? Concentrer les personnages dans l'image, éviter les champ/contre-champ.

Importance de la perspective

= **technique** = indispensable pour les futures analyses d'images = nommer les effets - distance qui sépare le centre de l'objectif du point de convergence des rayons lumineux sur la pellicule (le « foyer ») = **due aux choix des objectifs** = **choix de la « distance focale »**.

- **un objectif dit « grand angle / courte focale » amplifie** l'effet de profondeur et donne une forme **bombée** aux éléments qui se situent au bord du cadre – personnages qui **se déplacent rapidement**. **Effet de distorsion** = très courant chez Welles.

EXTRAIT : *La Soif du Mal*, Orson Welles, 1958 (Dispute entre Heston et Welles dans le hall)

- **Focale moyenne / normale** = image naturelle et neutre (perpendiculaires droites, profondeur nette). Le 50mm. Objectif fétiche de Robert Bresson : neutralité de la vision, précision des gestes, économie.

EXTRAIT : *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956 (Première séquence dans la voiture)

- **le « téléobjectif / longue focale » : réduit la profondeur apparente et « compresse »** les éléments éloignés dans la perspective et les rapprochant et en leur donnant la même taille = impression que le personnage fait du sur place lorsqu'il marche = très prisé dans les 70's.

EXTRAIT : *Taxi Driver*, 1976, Martin Scorsese (Déambulation de Travis dans les rues de New-York).

Les choix d'angle induisent les portions de flou de la profondeur de champ.

III / Mouvements d'appareils

Le cadre, le format, le champ / hors champ, l'angle = pas le propre du ciné (photo, bande dessinée = arts qui vont apparaître en même temps que le cinéma et qui vont connaître une évolution parallèle avec des points communs (cadrage des vignettes, montages des vignettes, sens de la lecture) = **ce qui est spécifiquement cinématographique = au cinéma le cadre peut bouger, évoluer par rapport à ce qui est cadré = exerce un pouvoir de fascination sur les réalisateurs et sur spectateur.**

III – a) Deux mouvements traditionnels :

Le panoramique = mouvement de rotation horizontal / vertical basculement autour d'un axe. L'appareil ne se déplace pas.

Le travelling = translation de l'axe de la caméra. (souvent sur rails)

= peuvent varier, se combiner à l'aide d'une grue qui soulève la caméra au-dessus du sol. Beaucoup de film utilise **la Dolly** = un chariot sur lequel est fixé une petite grue qui peut être déplacée sur des rails ou sur tout autre support spécialement conçu.

Mobilité = Rapidement acquise (caméra sur voitures, bateaux, premier travelling par l'opérateur Lumière : Promiot) / puis épaule lorsqu'elle est plus légère. Technique de plus en plus perfectionnée. Films allemands et Russe Tziga Vertov (Kinoks) muets 20's = *Entfesselte Kamera* (« la caméra déchaînée ») Murnau Dans *Le Dernier des hommes* = ivresse du personnage = mouvements giratoires de la caméra autour de lui.

Fin 50's avec développement du cinéma direct documentaire

EXTRAIT : *Primary* – 1960, Robert Drew et Richard Leacock

Premier travelling fait à la main au dessus de John Kennedy qui traverse une foule) Caméra 16 mm avec son synchronisé = utilisé par des cinéastes en quête d'une plus grande liberté de mouvement = nouvelle vague + Cassavetes. **La maniabilité de la caméra induit une nouvelle façon de mettre en scène, et une nouvelle esthétique qui intègre les accidents de tournage** (flous, décadrages).

70's = Appareils qui soulignent l'équivalence entre le regard et le cadrage = la steadycam (harnais fixé à l'opérateur) = œil qui se déplace librement. **Steadycam** = Harnais équipé d'un dispositif anti-vibratoire, supportant la caméra attachée à l'opérateur = marche avec mouvements réduits, contrôle de l'image sur un moniteur vidéo alors qu'un autre opérateur s'occupe du point à distance, par radio guidage.

EXTRAIT : *Shining*, Stanley Kubrick, 1980

III – b) Fonction des mouvements

a/ **Fonctionnel** = les fonctions des mouvements de caméra sont multiples :

- construire l'espace scénographique = participe au champ / hors-champ (effet de surprise, détails) = **recadrage pour conserver la composition de l'image.**

b/ **Avec un but précis** sélectionner un détail significatif. Commente l'action, crée du suspense, **donne au spectateur des infos inconnues des personnages**

EXTRAIT : *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958 : (séquence du musée)

Pur instance énonciatrice : on peut penser à un plan subjectif de Scottie, mais en réalité, c'est la toute puissance du narrateur qui agit ici et qui crée des analogies entre le tableau et la jeune femme. Mouvement pédagogique qui crée une identification avec Scottie : la progression de la pensée de Scottie devient la notre. « Direction de spectateur » autant que de l'acteur.

= **mouvement pas toujours lié aux déplacements** = révèle une information narrative importante / décrit le lieu où va se dérouler la scène avant l'arrivée des personnages.

c/ révéler un trait subjectif d'un personnage = d'où un mouvement caractéristique : Caméra dite « subjective ».

La caméra a souvent été comparée à un « œil » = idée ancienne déjà appliquée à l'appareil photo = effets type pour accentuer cet effet = mouvements saccadés, déformations.

EXTRAIT : *La dame du Lac* de Robert Montgomery 1946 = tout est vu par les yeux du détective en caméra subjective = identification du spectateur poussée à l'extrême.

EXTRAIT: *Le voyeur*, Michael Powell, 1964

Très significatif et symbolique = fétiche pour beaucoup de cinéphile = concrétise la pulsion morbide (la « pulsion scopique ») de tout spectateur à vouloir voir.

EXTRAIT : *Spider-Man*, Sam Raimi, 2002 (Séquence finale)

= Numérique qui détruit la notion de plan et de mouvement : tout est marqué du sceau de l'énergie du Super-Héros.