

Apprends le cinéma

**cours bref sur le langage
cinématographique**

Cinema&Gioventù 2006

Roberta del Ponte

Leçon 1

Les cadres

Introduction

Un film est fait d'images en mouvement et de sons. Dans le langage du cinéma, on appelle les images des *plans*.

Le plan est l'unité visuelle de base du discours et peut être définie comme la représentation en continu d'un espace et un temps. Au niveau de l'espace, le plan est composé de la portion de réalité délimitée par les quatre bords du **cadre**; temporellement on considère sa durée, dont le début correspond à la fin du plan précédent et la fin au début du prochain.

Plusieurs plans réunis forment une **scène** (s'il n'y a pas de sauts temporels, donc le temps de l'histoire est égal au temps du film) ou une **séquence** (s'il y a présence de sauts temporels, donc temps de l'histoire majeure au temps du film). Plusieurs scènes et cadres forment un **film**.

La seule unité plus petite du cadre est le **photogramme**. Toutefois ces derniers, les cadres avec lesquels est divisée la pellicule, ne représentent que des unités techniques et non pas expressives. En se déroulant (d'abord dans une caméra, puis dans un projecteur) à la vitesse de 24 par seconde, donnent l'illusion du mouvement et deviennent imperceptibles singulièrement à l'œil humain.

À l'époque du film muet, la vitesse était de 16 photogrammes par seconde et, même si la vision résultante était moins fluide que l'actuelle, ceci était suffisant pour créer l'illusion du mouvement.

a. Les liens entre les plans

Les plans peuvent être unis entre eux à travers plusieurs et différentes modalités. Le lien utilisé plus fréquemment est certainement le **cut**, avec lequel deux cadres sont simplement juxtaposés l'un à l'autre.

Il existe toutefois d'autres types de liens, fréquemment utilisés dans le passé, mais qui ont toujours des applications intéressantes :

- **fondu**: éclaircissement, ou obscuration, progressifs de l'image; peut être en **ouverture** (du noir vers la lumière) ou en **fermeture** (le contraire) ; peut être aussi **croisé** ou **enchaîné**, par la progressive fusion de la fin d'un plan avec le début du suivant.
- **rideau** : effet pour lequel une image semble être poussé hors de l'écran, généralement de côté, par la prochaine qui arrive.
- **masque/cache** : filtre, écran découpé et posé devant l'objectif afin d'exclure du champ de parts de l'espace qu'on ne veut pas filmer ; peut avoir différentes formes).
- **iris** : trou circulaire qui se referme ou ouvre autour d'une partie de l'image (avant l'invention du zoom, très utilisé pour la mise en évidence des détails).

Exemples :

Type de lien	Description	Exemple
<i>Fondu enchaîné</i>	Les cauchemars de l'évadé Vincent Parry pendant qu'il subit une opération de plastique au visage : divers visages (de son imagination ou de personnes connues par Vincent, seuls ou multipliés, statiques ou en rotation) se suivent dans sa tête à travers une série de fondus enchaînés.	D.Daves, <i>Le passager de la nuit</i> (1947)
<i>Masque</i>	La petite Camille, après avoir reçu un coup de pied par son père qui l'a envoyé sur un char de foin, est mise en évidence par un masque rectangulaire.	F.Truffaut, <i>Une belle fille comme moi</i> (1972)
<i>Cut et iris</i>	L'employé (Gustav Von Wagenheim) arrive au château de Nosferatu (Max Schreck). Tant que le personnage est en dehors du château, les liens entre cadre sont directs, des <i>cuts</i> . Au passage à l'intérieur, par contre, dans la salle à manger du vampire, le lien est fait par une <i>iris</i> .	F.M.Murnau, <i>Nosferatu* le vampire</i> (1922) *En roumain : non-expiré.

b. La subjective

À dépendance du point de vue assumé par le narrateur (en général est le réalisateur du film à raconter l'histoire, donc à placer la machine), il existe deux différents type de prise de vue: les objectives et les subjectives.

Les prises **objectives**, souvent plus nombreuse que les subjectives, représentent seul le point de vue du narrateur, de manière que le regard du spectateur soit celui de la caméra.

Les prises **subjectives**, par contre, représentent le point de vue d'un des personnages internes à la narration. De cette façon, le regard du public correspond à celui de la caméra, mais aussi à celui d'un des personnages du film.

Exemples :

Type de prise	Description	Exemple
<i>Objective</i>	Au début du film, on voit les prisons de San Quentin d'où Vincent Parry, accusé d'uxoricide, qui s'est évadé. L'homme, duquel on ne voit pas le visage, fuis en camion, caché dans un gros bidon qui tombera le long de la route et roulera en bas d'une pente.	D.Daves, <i>Le passager de la nuit</i> (1947)
<i>Subjective</i>	Pendant la chute, nous avons par contre le regard de Vincent, dans le bidon.	
<i>Objective</i>	Le protagoniste sort du bidon et s'éloigne de dos. De nouveau on ne voit pas son visage.	
<i>Subjective</i>	Vincent cache sa chemise de détenu dans les buissons. À partir de ce moment, pendant un tiers du film, toutes les prises seront subjectives : l'homme se regarde autour, il arrête une voiture, il y monte à bord et parle avec le conducteur. Quand celui-ci découvre qu'il s'agit d'un fugitif, Vincent l'attaque et le traîne	

<i>Semi-subjective</i>	<p>hors du véhicule. Après avoir subi l'opération de plastique au visage, Irène (Lauren Bacall) aide Vincent (maintenant Humphrey Bogart) à enlever les bandages. On découvre alors ses nouveaux traits. Dans cette scène Vincent est à nouveau montré de dos et l'on découvre son visage avec lui, dans le reflet d'un miroir. (La caméra est posée derrière les épaules de Vincent, mais pas tout à fait superposé à son regard. On parle alors de prise <i>semi-subjective</i>.)</p>	
<i>Subjective</i>	<p>Le détective privé Philip Marlowe (R.Montgomery) reçoit un coup de poing dans en pleine figure. En étant une prise subjective, c'est la caméra même à être frappée. Ce film est entièrement pris en subjective, de façon à que les spectateurs aient les mêmes informations que Marlowe a pour résoudre l'enquête.</p>	R.Montgomery, <i>La dame du lac</i> (1946)

c. Champs et plans

Le point de vue de la caméra, outre que subjectif ou objectif, se caractérise par la quantité d'espace qu'il veut montrer au spectateur. L'*échelle de plans* définit les différentes possibilités de représenter, dans un cadrage, un élément par une grande ou petite distance. Les images qui privilègent les grands espaces (le paysage ou l'action de plusieurs personnes) sont appelées **champs**, tandis que celles qui considèrent un espace réduit (une figure humaine ou un objet) sont des **plans**.

Aux origines du cinéma, ces distinctions n'existaient pas. La caméra était fixe en filmant l'élément depuis une distance « moyenne ». Ce cadre, appelé **le totale**, reproduisait une modalité de vision bien connue par les publics du début de siècle, celle d'une scène théâtrale, très rassurante car elle permet de tout voir. À l'époque, un *premier plan* ou un *plan taille* auraient bouleversé les spectateurs, donnant l'impression que l'acteur avait effectivement été coupé en deux.

Exemplification du « totale » :

Cadrage	Définition	Description	Exemple
<i>Totale</i> <i>TOT</i>	Un environnement (par ex. un local), avec l'action d'un ou plusieurs personnages au centre de l'attention.	Un group de malfaiteurs dérobe un train. (Premier film de narration dans l'histoire du cinéma, dure 10'. Le producteur interdit d'utiliser des premiers plans en dehors des scènes au début et à la fin.)	E.S.Porter, <i>Le vol du grand train</i> (1903)

<i>Champ très long CTL</i>	L'action et les sujets se perdent dans l'espace.	La diligence avance loin dans les canyons, observée par les Indiens, qui sont plus proches dans l'image.	J.Ford, <i>Chevauchée fantastique</i> (1939)
<i>Champ long CL</i>	L'action est limitée dans un cadre bien défini.	1. Un homme à cheval et calèche. 2. La construction du chemin de fer.	K.Vidor, <i>Duel au soleil</i> (1948)
<i>Champ moyen CM</i>	L'action est au centre de l'attention.	Ringo (John Wayne), après l'assassinat de l'un des conducteurs de la diligence, saut de celle-ci pour récupérer les brides et reprendre les commandes du véhicule.	J.Ford, <i>Chevauchée fantastique</i> (1939)
<i>Totale TOT</i>	L'action est encore plus au centre (milieu entre CM et FE).		
<i>Figure entière FE</i>	Le personnage de la tête aux pieds.		
<i>Plan américain PA</i>	Le personnage à partir des genoux.	Lew (Gregory Peck) avance et tire avec son revolver sur une cloche.	K.Vidor, <i>Duel au soleil</i> (1948)
<i>Plan « taille » PT</i>	Le personnage jusqu'à la taille.	Le mime Baptiste (Jean Luis Barrault), sur scène, voit son amoureuse parler avec un autre homme. Il est d'abord cadré en FE (pendant qu'il joue), puis en PP (quand il aperçoit son amoureuse) et enfin en PT (quand la douleur lui empêche de continuer à jouer son spectacle).	M.Carné, <i>Le boulevard du délit</i> (1945)
<i>Premier/Gros plan PP/GP</i>	Le visage, le cou et les épaules du sujet.	PP rapproché du visage désespéré de Rocco (Alain Delon), après que son frère Simone a violé sa copine devant ses yeux.	L.Visconti, <i>Rocco et ses frères</i> (1960)
<i>Très gros plan TGP</i>	Le visage rapproché d'un personnage.	Le visage de Satine (Nicole Kidman) pendant qu'elle chante au Moulin Rouge.	B.Luhrmann, <i>Moulin rouge</i> (2001)
<i>Détail DETT</i>	Un objet ou le détail d'un visage (yeux, bouche, ...).	La scène de la coupure de l'œil.	L.Bunuel, <i>Un chien andalou</i> (1929)
		1. Le panneau « NO TRESPASSING » posé à l'entrée du château de Xanadu, l'enceinte et le portail. 2. La boule de verre avec la neige, la bouche de Charles Foster Kane (Orson Welles), sa main.	O.Welles, <i>Citizen Kane</i> (1941)
		Les indices et les instruments de la police : l'enveloppe des sucreries, le plan de la ville, le compas.	F.Lang, <i>M-le maudit</i> (1931)

		La plante carnivore qui capture le moustique.	F.M.Murnau, <i>Nosferatu le vampire</i> (1922)
--	--	---	--

Récapitulation des champs et plans	La première séquence du film propose un résumé de l'échelle de plans. Au début, elle est caractérisée surtout par l'utilisation des champs (paysages de terre jaune), ensuite elle passe sur différents plans (les figures humaines et les détails rouges du cortège du mariage).	Kaige Chen, <i>La terre jaune</i> (1948)
La profondeur de champs	Cadrage dont tous les éléments représentés, tant ceux qui sont en premier plan que les plus lointains, sont mis à feu. Les parents du petit Kane décident de confier le fils au banquier Thatcher, afin qu'il l'emmène avec lui en ville. Le cadrage se fait sur trois plans distincts, qui en structurent la profondeur et qui déterminent les différents rapports de force des personnages présents : l'enfant sur le fond (qui ne connaît pas son destin), au milieu le père (qui s'oppose, in vain, à la décision) et en premier plan la mère et le tuteur (les vrais acteurs de ce qui se passe).	O.Welles, <i>Citizen Kane</i> (1941)

d. Angulation, inclinaison et hauteur de la caméra

Le point de vue de la caméra est strictement lié aussi à son **angulation** (angulation horizontale, depuis le haut et depuis le bas), à son **inclinaison** (normale, parallèle à l'horizon, oblique ou verticale) et à sa **hauteur** (normalement celle du regard de personnages, mais qui peut aussi être au-dessus ou au-dessous de cette ligne).

Une différente application de ces trois composantes donne une valeur particulière à l'objet représenté.

Cadrage	Description	Exemple
<i>Angulation du haut vers le bas</i>	Un pauvre homme se retrouve à parler avec une fille dans la rue, à Düsseldorf. Un autre homme, le voyant, accuse le premier d'être le maudit monstre. Pendant un bref dialogue entre les deux, l'accusé est encadré avec une forte inclinaison du haut (résultant plus petit qu'en réalité). De cette façon, la caméra l'accuse aussi. L'accusateur, par contre, est pris par le bas (résultant plus haut), ce qui indique sa supposée supériorité morale. Peu plus tard, l'accusateur sera rejoint d'autres personnes qui soutiendront sa thèse (supériorité numérique ajoutée).	F.Lang, <i>M-le maudit</i> (1931)

<i>Angulation du bas vers le haut</i>	Stanley (Marlon Brando), après s'être repris de la cuite qui l'avait poussé à taper sa femme Stella (Kim Hunter), se repentit, sors de chez lui en appelant désespérément Stella, réfugié chez la voisine de l'étage supérieur. Stanley est encadré depuis le haut, à indiquer sa bassesse morale, vulgarité et ses manières grossières ; Stella est filmé par le bas, en déterminant ainsi sa supériorité en tous les sens, jusqu'à la momentanée réconciliation du couple.	E.Kazan, <i>Un tram nommé désir</i> (1951)
<i>Inclinaison</i>	Alicia (Ingrid Bergman) se réveille après une cuite et, depuis son lit, voit Devlin (Gary Grant) avancer vers elle. L'état d'altération perceptive d'Alicia se transforme visiblement en un vrai bouleversement de l'inclinaison de la caméra (qui au début était normale).	A.Hitchcock, <i>Les enchaînés</i> (1946)
<i>Hauteur au niveau du sol</i>	Les deux amants clochards (Juliette Binoche et Denis Lavant) se promènent par les rues parisiennes. Arrivés devant un local nocturne, la fille s'allonge par terre pour regarder à l'intérieur. La caméra (au niveau du sol du local) filme des pieds dansants, la femme allongée sur le trottoir et les pieds de son copain tournés vers la route, en indiquant son indifférence à la scène de mondanité.	L.Carax, <i>Les amants du Pont-Neuf</i> (1991)
<i>Hauteur au niveau du sol</i>	Un jeune homme de la rue a acheté une pâtisserie pour obtenir les faveurs d'une jeune prostituée. Il l'attend dehors sa porte, assis sur les escaliers, mais dans l'attente il ne peut pas résister à la tentation de manger la sucrerie. La caméra participe aux émotions du jeune en se positionnant à son même niveau, au sol (frontalement et latéralement).	S.Leone, <i>Il était une fois en Amérique</i> (1984)

Leçon 2

Mouvement, lumières et couleurs

a. La mobilité de la caméra

Un film, comme on l'a dit, est fait d'images en mouvement. Soit parce que les éléments qui composent le cadre peuvent bouger (par exemple par l'entrée en scène d'un personnage), soit parce que la caméra peut bouger en plusieurs déterminées directions.

Type de mobilité	Description du mouvement	Description des images	Exemple
<i>Panoramique</i>	Rotation de la caméra autour du propre axe (horizontal, vertical, à 360°).	1. Panoramique verticale (du haut vers le bas) de la descente d'un chien dans un panier. 2. Panoramique horizontale (gauche droite et vice-versa) de Lisa (Grace Kelly) dans l'appartement de l'assassin, observée depuis la fenêtre en face par le photoreporter L.B. Jeffrey (James Stewart) avec l'infirmière.	A.Hitchcock, <i>Fenêtre sur cour</i> (1954)
<i>Travelling/zoom</i>	Est obtenu en plaçant la caméra sur une plateforme mobile, souvent sur des raies (en avant, en arrière, à précéder, latéralement ou oblique). Le zoom obtient un résultat analogue au travelling en avant/arrière, mais la caméra ne bouge pas (l'effet est provoqué par un jeu de verres de l'objectif à longueur focale variable).	Travelling en avant et à précéder le Colonel (Kirk Douglas) qui avance le long des tranchées françaises juste avant l'attaque à la « fourmilière », forteresse allemande pendant la Première Guerre Mondiale.	S.Kubrick, <i>Les sentiers de gloire</i> (1957)
		Travelling latéral (de gauche à droite puis en arrière) des deux protagonistes du film, qui dansent le long du Pont-Neuf.	S.Carax, <i>Les amants du Pont-Neuf</i> (1991)
<i>Dolly/grue</i>	Dolly : la caméra est fixée sur un bras mobile, situé sur une plateforme qui a, elle, des roues. Ceci permet des déplacements vers le haut jusqu'à quatre mètres. Grue : permet une majeure élévation par	Vertigineuse descente qui part des étages supérieurs du somptueux bâtiment du film, pour arriver à encadrer le détail de la main d'Alicia, qui serre nerveusement une clé. Autour de cet objet tourne, à ce moment, le développement de l'histoire.	A.Hitchcock, <i>Les enchaînés</i> (1946)

	<p>rapport au dolly. Les deux permettent de développer en hauteur la vision.</p>	<p>Le maladroit sociologue (Charles Denner) à la fin du film se retrouve en prison à cause de son aimée Camille. Un mouvement à monter de la caméra isole le sujet dans sa prison. Ensuite le mouvement se déplace à gauche pour encadrer une autre femme, la secrétaire du prisonnier, qui, différemment de Camille, è réellement amoureuse de lui.</p>	<p>F.Truffaut, <i>Une belle fille comme moi</i> (1972)</p>
		<p>Les deux amants du film se sont bourrés et maintenant rigolent allongés au sol. Un mouvement vers le haut les mets en relation avec l'environnement autour et définie mieux les fausses proportions des corps par rapport aux ordures qui les entourent.</p>	<p>S.Carax, <i>Les amants du Pont-Neuf</i> (1991)</p>
<i>Caméra à main</i>	<p>La caméra, soutenue par l'opérateur au lieu qu'un trépied, permet de donner une sensation d'instantanéité.</p>	<p>Le boxeur Jake la Motta (Robert de Niro) combat sur le ring contre Janiro. La caméra à main est utilisée pour prendre les cadres les plus rapprochés. À noter aussi l'utilisation du rallenty, à souligner ultérieurement la violence et l'aspect sanglant des images.</p>	<p>M.Scorsese, <i>Ranging bull</i> (1980)</p>
		<p>Un couple de mariés (Woody Allen et Mia Farrow) reçoit chez lui un autre couple (Sydney Pollack et Juliette Lewis). À l'improviste, les ôtes annoncent leur intention de se séparer. La caméra à main (de Carlo di Palma) se déplace nerveuse et convulse, suivant les personnages de la scène en effectuant plusieurs panoramiques fouettées.</p>	<p>W.Allen, <i>Maris et femmes</i> (1992)</p>
<i>Steady-cam</i>	<p>À différence de la caméra à main, grâce à des amortisseurs hydrauliques, elle est insensible aux coups et variabilités de la marche humaine. Elle offre une bonne versatilité et fluidité.</p>	<p>1. Danny (Danny Lloyd), fils de Jack Torrence, avance dans les couloirs du Overlook Hotel. La steady-cam filme de manière linéaire et fluide, ce qui donne l'inquiétant sens d'attente qui caractérise le film. 2. Wendy (Shelley Duval) a découvert que son mari Jack Torrence (Jack Nicholson) est devenu fou. L'homme, arrivé dans le salon, a clairement l'intention d'attaquer Wendy, qui recule sur les</p>	<p>S.Kubrick, <i>Shining</i> (1980)</p>

		escaliers en se défendant avec une batte de base-ball. La steady-cam permet d'effectuer des reprises fluides même si l'opérateur doit monter des gradins en filmant.	
<i>Reprise aérienne, caméra car</i>	La caméra est montée sur un moyen de transport (avion, hélicoptère, automobile).	Les images poétiques des nouages vues par un avion et, ensuite, celles de Berlin filmées par un hélicoptère.	W.Wenders, <i>Les ailes du désir</i> (1987)
		Les titres de tête du film montrent le voyage en voiture de la famille Torrence vers l'Overlook Hotel. Les premières reprises du paysage (et la musique) contribuent à créer l'ambiance inquiétante du film.	S.Kubrick, <i>Shining</i> (1980)

b. Lumières et couleurs

La **photographie cinématographique** (l'illumination, le jeu des lumières et des ombres, des clairs et obscurs, l'utilisation de la gamme chromatique) est une composante fondamentale d'un film. À travers la lumière et la couleur, l'espace cinématographique acquiert du sens, se dramatise, devient part intégrante et constitutive de la narration même.

Voyons donc quelques exemples d'utilisation de la lumière et des couleurs pour obtenir un simple effet naturel, mais qui permette d'ajouter une particulière signification expressive ou symbolique aux images et, par conséquence, à l'histoire racontée.

Exemple	Description
F.M.Murnau, <i>Nosferatu le vampire</i> (1922)	Vers la fin du film, Nosferatu arrive chez Ellen (Greta Schroder), la fille qui a décidé de se sacrifier pour sauver le monde du vampire. Nosferatu, représentant le mal, le démoniaque, la mort, apparaît sous forme d'ombre, agrandie et déformée. L'ombre noire s'oppose d'abord aux murs blancs de la maison d'Ellen, ensuite à la robe de nuit candide de la fille (l'ombre noire de la main de Nosferatu qui serre la fille). Au contraire de ce qu'il se passe pour le vampire, tout ce qui est en rapport à Ellen est blanc, couleur que dans la tradition occidentale représente les forces du bien et de la vie.
F.Lang, <i>M-le maudit</i> (1931)	Elsy jouant au ballon sur un trottoir, s'arrête et lance plusieurs fois la balle contre un placard qui signale la récompense pour la capture de M., le maudit monstre de Düsseldorf. L'apparition de l'ombre de M. sur le placard propose la même dialectique entre bien et mal de l'exemple précédent, entre la balle blanche de la petite fille (à symboliser l'innocence, la pureté) et le noir de l'ombre de l'assassin (symbole de sa cruauté, sa déviance et l'aspect démoniaque). L'ombre, se penchant, couvrira l'espace occupé par le ballon d'Elsy, à figurer la future mort de la petite.
Z.Yimou, <i>Epouses et concubines</i> (1991)	1. Une jeune étudiante (Gong Li), pour faire plaisir à sa mère et contre son plaisir, décide d'épouser un riche seigneur féodal devenant sa quatrième femme. Pendant la première nuit de noces, on voit la fille dans une pièce envahie par la couleur orange (couleur chaude) : la lumière des torches, les meubles

	<p>l'habit de la fille. Les tons chauds s'opposent nettement aux tons froids (bleus) de l'extérieur (demeure du seigneur, filmée depuis le haut dans un cadre en ouverture).</p> <p>La couleur rouge en Chine à trois signifiés : c'est la couleur du mariage, de la vie et de l'amour ; la couleur de la millénaire tradition confucienne ; enfin la couleur du Partit Communiste (après la Révolution de 1949).</p> <p>2. La quatrième femme est dans la même pièce, pendant que la deuxième femme lui masse le dos.</p> <p>La couleur dominante est maintenant le rouge : le bandeau rouge sur la tête que la fille porte car malade, ses vêtements, les lanternes et les autres éléments de la scénographie. Le passage des tons oranges aux tons rouges démontre le progressif intégration de la jeune femme dans la nouvelle maison (et son rigide système féodal) et dans le mariage.</p> <p>3. La quatrième femme, soûle, trahi la troisième femme en en dénonçant l'infidélité conjugale. Le jour suivant a lieu l'exécution de cette dernière (l'adultère dans la maison est puni avec la mort).</p> <p>Sur le toit de la maison, la quatrième femme assiste à la pendaison (qui a lieu dans une petite pièce). La scène est dominée par le blanc (de la neige) et des tons froids (le bleu des vêtements de la fille qui observe).</p> <p>En Chine, au contraire de ce qui se passe dans la culture occidentale, le blanc est la couleur des cérémonies funèbres, du deuil et de la mort. En plus le blanc de la scène annonce la proche folie de la jeune femme.</p>
<p>S.Carax, <i>Les amants du Pont-Neuf</i> (1991)</p>	<p>1. Spectacle nocturne de mange-feu.</p> <p>2. Le ski nautique nocturne sur la Seine sous les feux d'artifice.</p> <p>Dans les deux cas, la lumière acquiert un rôle de protagoniste principal par rapport aux autres éléments figuratifs des images. Les éclairs (en forme abstraite) remplissent, envahissent, composent l'écran. Un vrai spectacle.</p> <p>À noter l'opposition de la lumière chaude (premier exemple), la lumière froide (deuxième exemple) et l'opposition/rencontre entre les éléments feu/eau dans le deuxième justement.</p>

Leçon 3

La mise en série

a. Le plan séquence

Le **plan séquence** est un seul cadre continu qui, à lui seul, assume toutes les fonctions d'une séquence entière ou une scène. Il se caractérise par son refus de l'idée de montage, c'est-à-dire la succession de divers cadres lié l'un à l'autre.

Exemple	Description
A.Hitchcock, <i>La corde</i> (1948)	Deux jeunes new-yorkais étranglent un ami dans leur appartement et cachent le corps dans un banc du salon. Sur le lieu du délit, ils organisent ensuite une fête avec les parents, les amis de la victime et leur ancien professeur de philosophie. Le film est tourné en plan séquences de 10 minutes chacun, liés de manière qu'ils semblent un seul plan sans cuts et liens de montage. La durée de l'histoire (une heure et demie) correspond ainsi exactement à la durée du film. Le principal problème technique de ce film est lié au fait que les chargeurs de pellicule ne pouvaient permettre que 10 minutes de reprise ininterrompue. Ainsi. À la fin de chaque chargeur, Hitchcock encadrait un élément obscur de la scène (par ex. le dos d'un personnage), pour pouvoir changer de bobine sans que les spectateurs s'aperçoivent du cut.
M.Antonioni, <i>Profession : Reporter</i> (1975)	David Locke (Jack Nicholson), journaliste télévisé envoyé en Afrique du Nord pour un service sur la guerre civile, assume l'identité d'un certain David Robertson, mort d'infarctus. La séquence finale du film est un plan unique de 7 minutes. Le protagoniste est allongé sur le lit, la caméra effectue un lent travelling en avant vers la fenêtre, passe à travers le grillage et sort dans la cour. Pendant ce temps, David meurt, et ceci se passant hors champ, on ne sait pas s'il s'agit d'assassinat ou de mort naturelle. La caméra retourne ensuite à filmer la chambre depuis l'extérieur, en découvrant le corps. Le plan séquence nous emmène comme ça de la vie à la mort.
O.Welles, <i>La soif du mal</i> (1958)	La fameuse ouverture du film (pendant les titres de tête, non voulus par Welles car il considérait qu'ils dérangeaient la vision) est un plan séquence caractérisé par des grands mouvements articulés de la caméra. Il s'agit d'un cas particulièrement significatif car il présente les personnages principaux sans montage et fournit des anticipations sur le développement de l'histoire. On voit ainsi l'assassin (de dos) qui pose la bombe dans la voiture, les deux victimes dans le véhicule, l'investigateur Vargas (Charlton Heston) avec sa femme (Janet Leigh) et le capitaine de la police Hank Quinlan (Orson Welles). À noter aussi l'ironie : la femme assise dans la voiture se plaint d'un mal à la tête, en disant qu'elle a l'impression que sa tête explose. Quelques minutes plus tard ceci va se passer vraiment.

b. Le découpage classique

Sauf dans le cas du plan séquence, un film est normalement composé par différents plans de durée variable et liés entre eux (donc mis en série l'un après l'autre) selon des modalités et rythmes divers. L'opération qui sert à la mise en série des plans d'un film s'appelle **montage** et est une partie fondamentale pour la bonne réussite finale.

« Là les films sont sauvés, soustraits parfois au désastre ou parfois massacrés. »

Orson Welles

Si déjà pour *Naissance d'une Nation* (1915) Griffith avait mis en pratique toutes les possibilités linguistiques du montage, les premiers à théoriser et approfondir les diverses variantes significatives furent des russes. D'abord Kulesòv, avec ses célèbres expériences à démontrer que le montage sert à construire un espace et un temps qui n'existent pas dans la réalité, et à produire une image synthétique du monde réel qui ne lui correspond pas, mais qui n'en est qu'une reconstruction. Ensuite ce fut le temps d'Ejzenstein et Pudovkin. Plus tard, le type de montage qui s'est affirmé dans le cinéma hollywoodien classique (entre 1917 et 1960), et par conséquent dans le cinéma mondial, est le **découpage classique**. Le but principal du découpage classique est celui de donner la vie à un « spectateur inconscient », un spectateur qui glisse gentiment dans la fiction du film, qui se projette dans l'histoire narrée et s'identifie dans les protagonistes de l'action.

En voilà quelques caractéristiques :

- doit être masqué, caché, invisible
- les coupures, les cuts doivent avoir une raison propre
- l'exposition des faits, de l'histoire, doit en ressortir claire
- le spectateur doit pouvoir suivre le développement de l'action depuis le meilleur point de vue possible
- le déroulement de l'action doit être continu et fluide (pour cela un rôle essentiel est joué par le **raccord** : de regard, sur le mouvement, sur l'axe, sonore)
- enfin le découpage classique doit représenter la construction du **climax**.

Exemple : A.Hitchcock, *L'homme qui en savait trop* (1956)

En vacance au Maroc, un couple marié (James Steward et Doris Day) sont témoins d'un homicide. Pour les faire taire les sicaires enlèvent le fils et l'emmènent à Londres, ville où ils ont planifié d'assassiner un ambassadeur étranger à la Royal Albert Hall.

On se trouve alors dans le théâtre où a lieu le concert pendant lequel l'assassin est prêt à tuer le diplomate. Le couple est à connaissance de ce qu'il va se passer...

Raccord	Description
<i>Sonore</i>	La musique de l'orchestre et le chant des chœurs entourent la séquence, le volume est égal dans les divers espaces du théâtre, le rythme des images suit celui de la musique.
<i>De regard</i>	La femme, sur le seuil du théâtre, regarde vers la gauche... loge du killer. La femme regarde vers sa droite... loge de la victime. Le mari a fait tomber l'assassin de la loge... cadavre du killer tombé dans le public.
<i>De mouvement</i>	Le mari pendant qu'il cherche le killer sort de la scène sur la droite du cadre... rentre à gauche.
<i>Sur l'axe</i>	La partition avec les notes... la partition encadrée de plus près.

<i>Climax</i>	Avec le temps et l'augmentation de la tension dramatique, la femme est encadrée avec des plans de plus en plus rapprochés. Aussi les cymbales, qui avec leur seule note donneront le signal au killer pour qu'il tire, sont encadrées de plus en plus près.
---------------	---

c. Le champ - contrechamp

Le **champ - contrechamp** est le type de montage qui montre alternativement deux personnages qui dialoguent l'un en face de l'autre (ou plus généralement deux éléments qui sont vis-à-vis l'un de l'autre).

Voyons donc quelques applications possibles :

Exemple : S.Kubrick, *Les sentiers de gloire* (1957)

1. Dans une salle de l'Etat Majeur français (nous sommes en 1916, pendant la Première Guerre Mondiale) un Général reçoit la visite d'un officier qui lui propose d'attaquer le « fourmilier », une colline intouchable dans les mains des allemands. Le colloque entre les deux commence avec un champ – contrechamp pendant lequel le Général refuse l'idée de l'officier : un tel attaque serait inutile et ne ferait que provoquer des grosses pertes humaines. Au moment de la tentative de corruption de l'officier (la proposition d'une promotion) et les mensonges successifs du supérieur (les fausses préoccupations pour ses hommes), le schéma du champ – contrechamp termine et la caméra commence à effectuer des tours et déplacements circulaires dans le salon. Ces mouvements forment ainsi une sorte de toile d'araignée qui représente la métaphore du piège verbal que l'officier est en train de tendre au Général.

2. À la moitié du film *Horizon de gloire*, a lieu le procès à trois soldats (tiré à sort) accusés de couardise pendant l'attaque au « fourmilier ». La cour martiale est réunie dans un grand salon et les imputés sont interrogés un après l'autre par l'accusation. Lors que le procureur parle, aucun contrechamp a lieu : les plans qui le regardent reprennent aussi les épaules et les têtes du jury (en ombre et premier plan, ce qui indique l'accord entre la cour et l'accusation, car le procès est une farce). Les plans qui reprennent le soldat accusé le présentent seul (isolé, abandonné et destiné à son sort tragique). Quand est le Colonel à parler (Kirk Douglas), chargé de la défense des soldats, il est encadré seul (les ombres en premier plan du jury n'y sont plus) et le président du jury est encadré en contrechamp (ce qui indique le désaccord, l'opposition de positions entre le Colonel et le jury).

d. Le montage parallèle

Le **montage parallèle** est le type de technique dans lequel deux actions (A et B), qui ont lieu au même temps dans des lieux différents, sont mises en série alternativement, selon la succession : A, B, A, B, ...

Si les deux actions à la fin se mêlent pour en devenir une seule (par ex. : A. Un policier cours après un voleur. B. Le voleur cours pour fuir. C. Le policier rejoint et attrape le voleur.), on parle alors de **montage alterné**.

Si les deux actions par contre ne se rejoignent pas, il s'agit justement de **montage parallèle**.

Exemple : F.Lang, *M-le maudit* (1931)

Le monstre de Düsseldorf est en train de créer des problèmes non seulement à la police locale, mais aussi à la criminalité de la ville car, à cause des rafles de police de plus en plus fréquentes organisées pour l'attraper, les affaires du milieu sont en train d'aller très mal. Les images nous présentent deux ambiances : le premier est caractérisé par une grande table ronde, autour de laquelle sont assis les criminels (A), le deuxième par une table longue et rectangulaire, celui de la police (B). Dans les deux situations, la discussion traite de la meilleure façon pour capturer le monstre. En outre, A et B présentent des éléments très similaires : la présence d'une table, l'argument de discussion, la fumée (très dense) et le grand silence. Les deux situations (A et B) s'alternent jusqu'à ce que le groupe de criminels (A) trouve une possible solution au problème.

e. Le montage conflictuel (ou ejzensteinien)

Le **montage conflictuel** est mis à point dans la moitié des années vingt par le célèbre cinéaste et théoricien russe S.M.Ejzenstein. Il s'agit d'un style particulier de montage, dans lequel sont associés deux ou plusieurs plans en conflit entre eux, de façon à que le spectateur s'interroge sur les associations proposées.

Ce type de technique se différencie donc nettement du montage classique, car il se présente en toute son évidence, sans se cacher. En outre, son objectif est de donner un sens, un signifié.

Exemple : S.M.Ejzenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (1925)

Sur les gradins d'Odessa a lieu le massacre mis en œuvre par les cosaques. À la fin de la séquence, le cuirassé fait feu sur le théâtre de la ville. Pendant les bombardements, on voit, dans trois plans différents, qui se suivent, des sculptures de lion (le premier qui dort, le deuxième se réveille et le dernier se soulève).

Dans ce cas, le réveil du lion est une métaphore de la prise de conscience du peuple russe qui, depuis ce moment, est prêt à lancer la rébellion contre le régime et la tyrannie du tzar.

f. Le flash-back

Si la mise en série des plans d'un film ne respecte pas l'ordre chronologique dans lequel les actions ont lieu, on parlera de **flash-back** quand le réalisateur propose un saut vers l'arrière dans le temps, de **flash-forward** si par contre on fera un saut vers l'avant (anticipation).

Dans les deux cas, le premier plus fréquemment utilisé que le deuxième, il s'agit de procédures qui cassent la continuité temporelle du film en intercalant des événements passés et futurs avec le présent de l'histoire.

Exemple : S.Leone, *Il était une fois en Amérique* (1984)

Le vieux Noodles (Robert DeNiro) en 1968 est de retour à New York. Dès son arrivée, les souvenirs de son enfance reviennent parmi le brouillard du passé (flash-back au début des années vingt). Pendant que le personnage regarde à travers une ouverture dans un mur (détail des yeux), se fait le saut temporel, mis en évidence par le changement de la musique (de la musique d'E.Morricone au fameux motif « Amapola ») et par le changement de la photographie.

Document original : Roberta del Ponte, *Impara il cinema, breve discorso sul linguaggio cinematografico*, pour *Cinema e Gioventù*, 2006.

Traduction : Simone Righenzi

Sources en français : www.inst-jeanvigo.asso.fr

www.allocine.fr

www.lacinemathequedetoulouse.com

www.fr.wikipedia.org

www.cineclap.free.fr