

L'image-mouvement et L'image-temps

<http://www.cineclubdecaen.com/analyse/livres/imagetemps.htm>

LE CADRE

Dans l'analyse filmique, l'analyse du cadre est la première étape avant les analyses des autres moyens de mise-en-scène spécifiques au cinéma : [le plan](#), [le montage](#) et [le son](#).

On appelle **cadre**, le système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors personnages, accessoires. L'image projetée définit un **espace filmique** qui est la portion d'espace imaginaire reconstituée par le spectateur. Il est constitué du champ et du **hors champ**. Le champ est la portion d'espace imaginaire qui est contenu à l'intérieur du **cadre**.

Voir les développements pour : [format](#), [split-screen](#), [transparence](#), [surimpression](#), [hors-champ](#), [plongée et contre-plongée](#), [cadre débullé](#).

L'étude de la composition du cadre distingue d'une part les plans saturés ou raréfiés, d'autre part les plans géométriques ou physiques (partie 1). Les angles de prise de vue distinguent les plans en plongée, en contre-plongée et les plans débullés ([partie 2](#)). Le cinéma peut aussi recourir au décadrage ([partie 3](#)).

I - Composition du cadre

A : Cadre saturé et cadre raréfié

Les éléments contenus dans le cadre sont tantôt en très grand nombre, tantôt en nombre très restreint. Le cadre est donc inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction.

- [La profondeur de champ](#) et [le grand écran](#) ont permis de multiplier les données indépendantes :



[Citizen Kane](#) (Orson Welles, 1941) [Cléopâtre](#) (Joseph L. Mankiewicz, 1963)

- [Le split screen](#) est aussi une façon de saturer le cadre pour accentuer la difficulté de percevoir et ainsi augmenter le suspense ou le décalage entre deux scènes.



[L'étrangleur de Boston](#)
(Richard Fleischer, 1968)



[L'ultimatum des trois mercenaires](#)
(Robert Aldrich, 1977)

- La [transparence](#) sépare aussi le cadre en deux parties mais de façon moins nette que dans le split-screen. Ce trucage, d'abord utilisé pour des raisons pratiques en cherchant à se

montre invisible, a dégagé sa puissance poétique grâce à Hitchcock notamment. .



[Vertigo](#) (Alfred Hitchcock, 1958)



[Persona](#) (Ingmar Bergman, 1966)

- La [surimpression](#) est une manière particulière de saturer le plan pour lui donner plus d'intensité.

LE PLAN

Le plan peut être défini du point de l'opérateur ou du spectateur après intervention du monteur. Pour l'opérateur, il s'agit du fragment de pellicule impressionné entre le moment où le moteur de la caméra est mis en route et celui où il a stoppé. Mais le plan tourné peut être fractionné au montage, coupé aux ciseaux et la première partie collée avec un autre plan, lui-même collé avec la partie suivante du premier plan tourné.

On pourra aussi dire que le plan est le morceau de pellicule, **sélectionné au montage**, ayant défilé de façon ininterrompue dans la caméra, entre le déclenchement du moteur et son arrêt ou **Le plan est le morceau de film tourné sans interruption et sélectionné au montage entre deux raccords.**

L'analyse du plan suit habituellement celle du [cadre](#) et précède celle du [montage](#). Seront étudiés dans des pages spécifiques [Le nombre et l'échelle des plans](#) , [la profondeur de champ](#) et les [plans-séquences](#) avec travelling et panoramique. L'étude du [raccord entre deux plans](#) ou du [fondu-enchaîné](#) entre deux plans est l'objet des premières pages spécifiques concernant le montage.

Les premiers films du cinéma ne comportent qu'un plan, un plan de trois secondes pour [Le salut de Dickson](#) (Laurie Dickson, 1891) ou de cinquante secondes pour les "vues" des films Lumière. Le terme "plan" n'existe alors pas et il faudra la naissance du montage pour qu'il soit utilisé.



[Le salut de Dickson](#) (de et avec Laurie Dickson, 1891)



[La sortie des usines Lumière](#) (Louis Lumière, 1895)

L'agencement des premiers plans est très liée à l'habitude du théâtre qu'ont spectateurs et cinéastes. Les plans sont fixes et de tailles semblables. Ils sont comme autant de scènes d'une pièce de théâtre. Aux "vues" uniques succèdent ainsi les "tableaux"



Cendrillon (Georges Méliès, 1899)



L'attaque du Grand Rapide (E. S. Porter, 1903)

Avec Griffith et Eisenstein la succession des plans atteint une sophistication inédite avec des jeux sur Le nombre et l'échelle des plans , la profondeur de champ et les plans-séquences avec travelling et panoramique.

LA PROFONDEUR DE CHAMP

La profondeur de champ est la profondeur de la zone de netteté de l'image. Il est possible de l'agrandir en réduisant la focale de l'objectif ou l'ouverture du diaphragme.

La profondeur de champ relève moins de l'analyse du [cadre](#) que de celle du plan-séquence. C'est ainsi que l'analyse Gilles Deleuze dans [L'image-temps](#) (Chapitre 4 : Les cristaux de temps - Jean Renoir- et Chapitre 5 : Pointes de présent et nappes de passé - Orson Welles).

A- la profondeur de l'image

La profondeur fut longtemps produite par une simple juxtaposition de plans indépendants, une succession de plans parallèles dans l'image : par exemple la conquête de Babylone dans [Intolérance](#) de Griffith montre en profondeur la ligne de défense des assiégés, de l'avant-plan à l'arrière plan, chacune ayant sa valeur propre et réunissant des éléments côte à côte dans un ensemble harmonieux.

Selon Gilles Deleuze, on a alors une profondeur de l'image mais pas une profondeur de champ. Aujourd'hui la profondeur de l'image est recherchée par les cinéastes qui usent abondamment de très longues focales, qui aplatissent la perspective et privilégient un seul objet ou personnage. Celui-ci est paradoxalement mis en évidence par le flou du fond où il est pris. Réduite à l'excès, la profondeur de champ manifeste la profondeur de l'image avec ses personnages devenant nets en s'approchant de nous (Sergio Leone).



[Excalibur \(John Boorman, 1981\) : le retour de Merlin manifesté dans la profondeur de l'image](#)

B-La profondeur de champ

La profondeur de champ chez William Wyler ou chez Jean Renoir est échelonnée en profondeur, un plan derrière l'autre. Dans *Les meilleures années de notre vie* (Wyler) souvent un personnage est occupé dans une scène secondaire mais pittoresque, au premier plan, tandis qu'un autre personnage donne un coup de fil décisif à l'arrière-plan : le second surveille le premier selon une diagonale qui relie l'arrière à l'avant et les fait réagir.

Souvent chez Renoir, la profondeur de champ ménage un fond par lequel quelque chose peut fuir. Suivant son tempérament, Renoir fait jouer un rôle positif à la fuite dans la profondeur de champ. Ainsi la cour des [Bas-fonds](#) est-elle une fuite possible pour Natacha face au mari que lui destine sa soeur.



Orson Welles utilise aussi classiquement la profondeur de champ. Mais il est surtout l'inventeur de la profondeur de champ baroque ([voir cinéma et peinture](#))

Dans [Citizen Kane](#) , la scène où Thatcher vient enlever Kane à ces parents et où celui-ci est vu dans l'encadrement d'une fenêtre jouant avec sa luge à l'arrière-plan la profondeur de champ est encore classique, étagée par plan. Elle évoque l'idée de l'exploration d'une région du passé

L'utilisation baroque de la profondeur de champ vise moins l'idée que le choc émotionnel. Dans la scène du suicide où Kane entre violemment par la porte du fond, toute petite, tandis que Susan se meurt dans l'ombre, en plan-moyen, et que le verre énorme apparaît en gros plan, la diagonale agit comme une trouée qui traverse tous les plans, met les éléments de chaque plan en interaction avec les autres, et surtout fait communiquer directement l'arrière-plan avec l'avant-plan. L'utilisation systématique de courtes et très courtes focales produit un espace très "profond", comme creusé, où tout s'offre à la perception dans des images violemment organisées.

La profondeur de champ baroque est ainsi obtenue, par Welles en accentuant la perspective avec de grands angulaires, en obtenant des grandeurs démesurées du premier plan jointes aux réductions de l'arrière-plan qui prend d'autant plus de force. Le centre lumineux est alors au fond, tandis que des masses d'ombre peuvent occuper le premier plan, et que de violents contrastes peuvent rayer l'ensemble. Les plafonds deviennent nécessairement visibles soit dans le déploiement d'une hauteur, elle-même démesurée, soit au contraire dans un écrasement suivant la perspective.



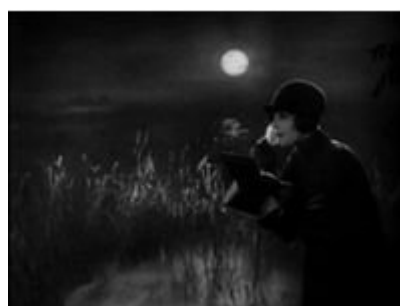
Si un plan possède la durée et le contenu dramatique d'une séquence entière, on le qualifie de plan séquence. Il est souvent obtenu par un plan fixe long ou par [un travelling](#), [un panoramique](#) ou un mixte de ces deux mouvements : on parle de pano-travelling.

L'ampleur et la rapidité des mouvements sont infiniment variables, du lent recadrage d'une scène à la poursuite sur route ou dans les airs. la caméra peut être montée sur [grue](#) et opérer des mouvements pour se rapprocher, s'éloigner, suivre, contourner (travelling circulaire) le personnage. Abel Gance dans [Napoléon](#) (1927) place une caméra sur une balançoire pour les houleux débats de la Convention une autre sur un cheval blanc au galop pour traduire la rapidité de la course. Pour [Week-end](#) (Godard, 1967) la publicité affirme qu'on y voit le plus long travelling de l'histoire du cinéma. En fait Godard le coupe au milieu pour éviter cette performance trop démonstrative.

La nature des déplacements de l'appareil est également très diverse : la caméra portée a produit des effets de mouvements dont certains sont restés célèbres comme la deambulation d'un homme ivre obtenue par l'opérateur allemand Karl Freund dans [Le dernier des hommes](#) (Murnau, 1924). Le steadicam inventé en 1972 est expérimenté en 1976 au cinéma avec un premier plan séquence tourné par Garrett Brown muni de son invention dans *Bound for Glory* (Hal Ashby, 1976). Vient ensuite [Shining](#) en 1980, où Kubrick en fait une utilisation brillante notamment avec une caméra qui se déplace à hauteur d'homme mais aussi, plus spectaculairement, au ras du sol.

On est ainsi bien loin des conceptions de Wyler ou de Preminger qui voulaient faire oublier le découpage et le montage, dans ce rêve idéalement classique d'un film qui serait composé d'un seul plan. Tout deux utilisent aussi [la profondeur de champ](#) comme superposition de deux actions dans un seul plan. Ce sera aussi le cas d'Orson Welles qui revendique chacune des secondes de ses plans-sequences comme une prouesse destinée à couper le souffle et à engendrer un suspens interne qui concerne moins l'action proprement dite que la virtuosité du metteur en scène. C'est cette conception du plan-séquence virtuose qui domine dans **Les 20 plans-séquences les plus célèbres de l'histoire du cinéma :**

1 - [L'aurore](#) (F. W. Murnau, 1927)



[Séquence du marais](#)

Plan-séquence avec mouvement d'appareil sophistiqué : l'homme franchit la barrière, la caméra file alors à travers les arbres pour saisir la vamp se maquillant au bord de l'eau et regarder l'homme venir à sa rencontre par le côté gauche du cadre.

2 - [Scarface](#) (Howard Hawks, 1932)



Plan séquence initial de 3'10, assassinat de Big Louis en ombre chinoise

3 - Le crime de monsieur Lange (Jean Renoir, 1935)



le héros s'en va vers sa gauche (droite du photogramme), alors que la caméra, placée au centre de la cour, pivote dans un panoramique de 360° vers la gauche pour récupérer Lange poignardant Batala.

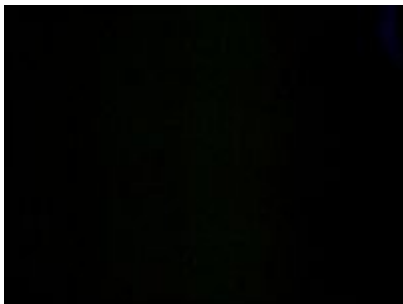
4 - Citizen-Kane (Orson Welles, 1941)



Plan séquence

Plan-séquence jouant de la profondeur de champ. Kane enfant joue dans la neige. La caméra le regarde, recule, entre par la fenêtre dans le chalet, emprisonnant ainsi le gamin dans un cadre de plus en plus petit. Puis elle continue son mouvement et découvre les parents de Kane qui sont en train de le confier à Thatcher. Une fois la transaction signée, un travelling avant nous rapproche de la fenêtre : le père vaincu baisse la tête ; le jeune Kane joue toujours.

5 - La corde (Alfred Hitchcock, 1948)



onze plans pour un film pourtant film très découpé

6 - La soif du mal (Orson Welles, 1958)



Plan d'ouverture avec l'utilisation de la grue jusqu'à l'explosion de la bombe cachée dans le coffre de la voiture.

7 - Le Mépris (Jean-Luc Godard, 1963)



succédant au générique, le plan de 5 minutes sur Bardot, nue, discutant avec Paul. Il conviendrait davantage ici de parler de plan long davantage que de plan séquence.

8 - Week-end (Jean-Luc Godard, 1967)



Pour la publicité affirme qu'il a réalisé le plus long travelling de l'histoire du cinéma. En fait Godard le coupe au milieu pour éviter cette performance trop démonstrative.

9 - Il était une fois dans l'Ouest (Sergio Leone, 1968)



le plan de l'arrivée de Jill

10 - [Profession Reporter](#) (Michelangelo Antonioni, 1975)



Plan-séquence final de l'intérieur de la chambre d'hôtel vers l'extérieur, et la caméra qui passe à travers les barreaux d'une fenêtre!

11 - [Shining](#) (Stanley Kubrick, 1980)



Danny sur son tricycle dans les couloirs de l'Overlook Hotel, filmé avec le steadicam tout juste inventé avec une utilisation brillante notamment avec une caméra qui se déplace à hauteur d'homme mais aussi, plus spectaculairement, au ras du sol.

12 - [Snake eyes](#) (Brian de Palma, 1998)



Le film débute par un plan-séquence d'anthologie de 12'50 où Rick se croit maître du jeu. Plusieurs séquences du film montreront dans des flashes-back qu'il n'avait pas compris ce qui se tramait alors. Ce grand plan-séquence est en effet constitué de plusieurs plans raccordés de manière invisible, à la façon de certains plans de [La corde](#) (Hitchcock, 1948); ainsi les raccords sur un mur à 4'15 et sur un costume à 6'. Il est aussi possible que des raccords soient camouflés dans les rapides panoramiques qui vont d'un personnage à l'autre dans le palais des sports.

13 - [Aprile](#) (Nanni Morretti, 1998)



Giovanni semble lire un journal. La caméra s'élève et révèle qu'il s'agit d'un immense collage de journaux : ces titres qui semblent si différents sont en fait un même et grand journal plein d'intérêts et de collusions cachées qui ne peut éveiller la conscience et la vigilance des lecteurs mais qui constitue, au mieux, un lit dans lequel on s'endort et, au pire, une tombe.

14 - Gangs of New York (Martin Scorsese, 2002)



Du débarquement des immigrants irlandais à leur embarquement dans un navire de l'armée se vidant de cercueils d'anciens soldats.

16 - Gerry (Gus Van Sant, 2002)



17 - Elephant (Gus Van Sant, 2003)



Le film n'est pas avare de plans-séquences. Mais la performance la plus magistrale est le long plan-équence qui suit Jordan, Nicole et Brittany. Juste après le carton indiquant le nom des trois filles ([15](#)) c'est d'abord Nathan qui surgit de la porte de face. Il tourne sur sa droite et sort par la gauche de l'écran. Les filles le suivent du

regard tandis que la caméra tourne autour d'elles, dépasse l'axe de la porte et les saisit de face lorsqu'elles font demi-tour pour se diriger vers ce qui était la droite du plan au départ. Elles sont alors suivies en travelling arrière (GVS dit l'importance qu'il accorde à ce plan dans le making off) Le plan séquence débute sur le plan de dos qui le cadre toutes les trois ([15](#), 13ème photogramme). Elles se plaignent de ce que leur mère fouille leurs affaires. la caméra les saisit de face au self lorsqu'elles se sont retournées pour saisir leur plateau. elle les abandonne pour suivre les hommes des cuisines dont l'un débouche dans la cantine et croise les trois filles que l'on suit à nouveau en train de déjeuner et de se disputer avant de rejoindre les toilettes (5mn 10 : de [15](#), 13ème photogramme, à [16](#) puis [17](#), 12ème photogramme).

15 - [L'arche russe](#) (Alexandre Sokourov, 2003)



Film comportant un unique plan-séquence de 96 minutes

18- [Café Lumière](#) (Hou Hsiao-hsien, 2004)



Nombreux plans-séquences avec plans fixes pour rendre hommage à Yasujiro Ozu et son [Voyage à Tokyo](#).

19- [L'homme de Londres](#) (Bela Tarr, 2008)



un film composé de 28 plans-séquences virtuoses

20 - [Hunger](#) (Steve McQueen, 2008)



un plan d'environ vingt minutes, fixe, qui cadre le dialogue du leader Bobby Sands avec un prêtre. Un échange vif et bavard qui rompt avec le silence du reste du film, et dont le plan séquence ne sera interrompu qu'au bout de vingt minutes pour que la caméra cadre Michael Fassbender et que l'on entre cette fois dans un monologue. Les plans de ce film sont pertinents et nous apprennent autant que tout discours.

Le plan séquence est souvent remarquable dans les films suivants:

Principaux films :

Gravity	Alfonso Cuaron	U. S. A.	2013
Le quattro volte	Michelangelo Frammartino	Italie	2010
Hunger	Steve McQueen	G.- B.	2008
L'homme de Londres	Bela Tarr	France	2008
Café Lumière	Hou Hsiao-hsien	Taiwan	2004
L'arche russe	Alexandre Sokourov	Russie	2003
Elephant	Gus Van Sant	U. S. A.	2003
Gerry	Gus Van Sant	U. S. A.	2002
Gangs of New York	Martin Scorsese	U. S. A.	2002
Aprile	Nanni Morretti	Italie	1998
Snake eyes	Brian de Palma	U. S. A.	1998
Shining	Stanley Kubrick	U. S. A.	1980
Profession Reporter	Michelangelo Antonioni	Italie	1975
Il était une fois dans l'Ouest	Sergio Leone	U. S. A.	1968
Week-end	Jean-Luc Godard	France	1967
Le mépris	Jean-Luc Godard	France	1963
La soif du mal	Orson Welles	U. S. A.	1958
La corde	Alfred Hitchcock	U. S. A.	1948
Citizen Kane	Orson Welles	U. S. A.	1941
Le crime de monsieur Lange	Jean Renoir	France	1935
Scarface	Howard Hawks	U. S. A.	1932
L'aurore	F. W. Murnau	U. S. A.	1927
Le dernier des hommes	F. W. Murnau	Allemagne	1924

