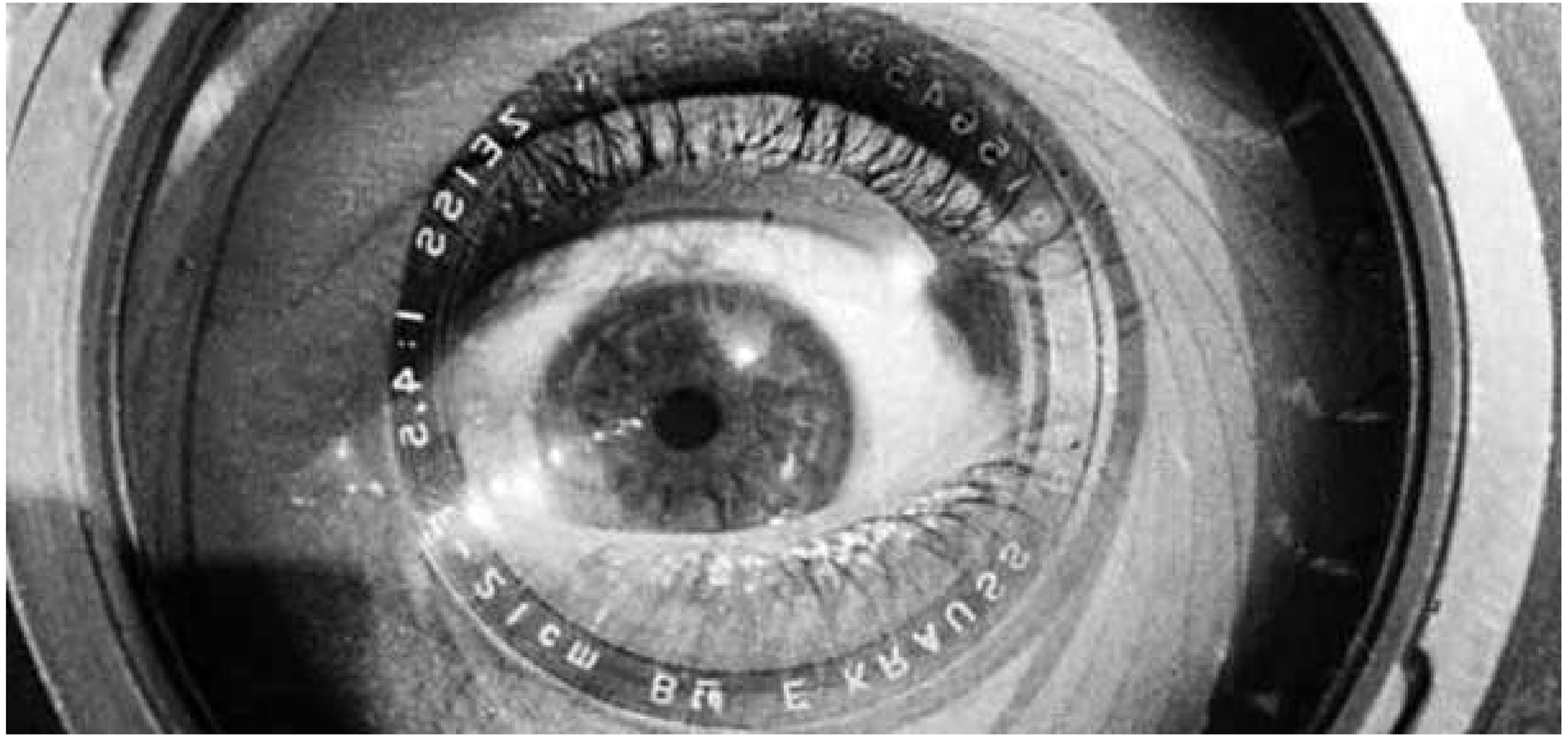


Introduction à l'analyse filmique

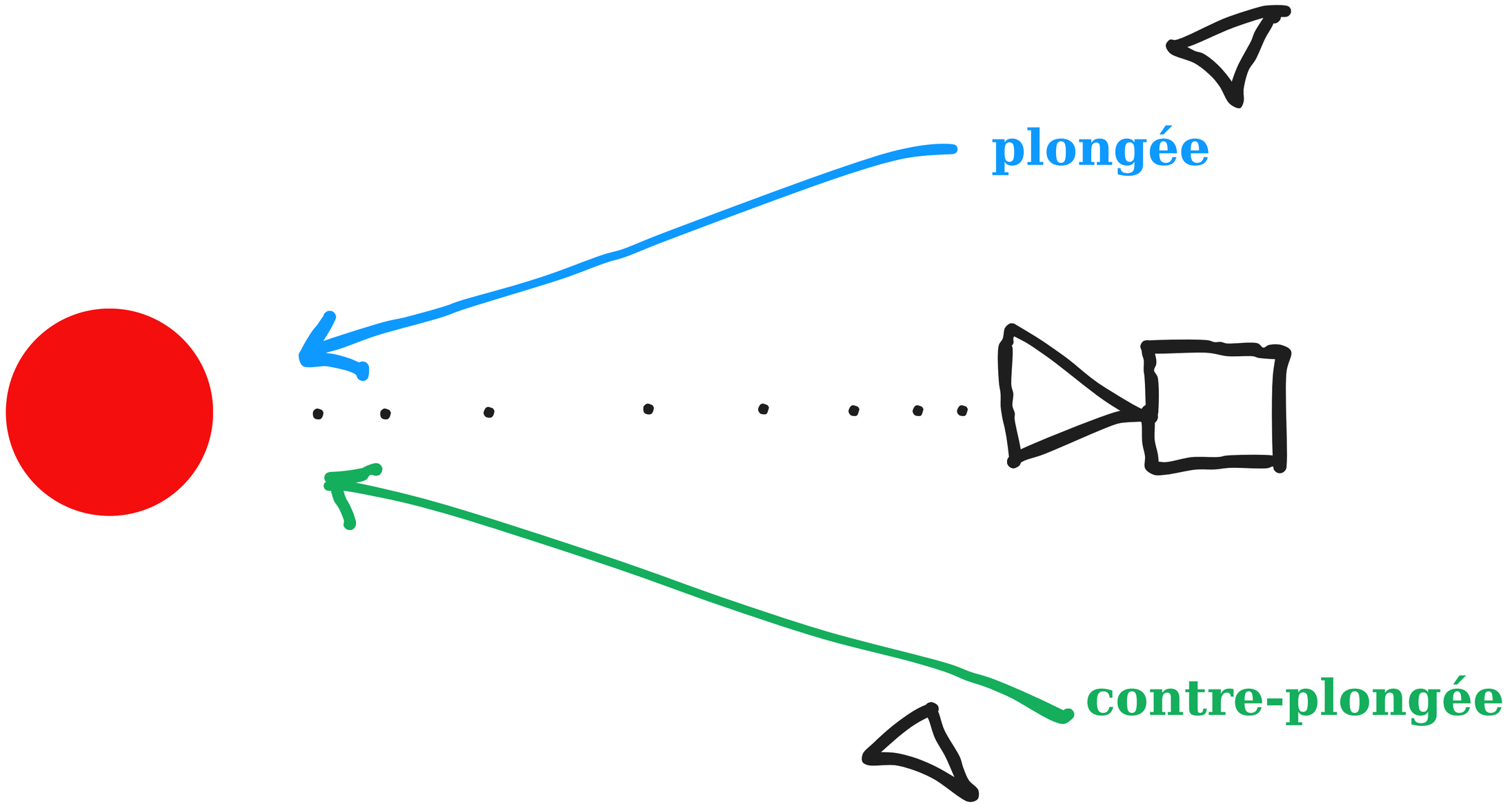
TD02: "Illusion de transparence"

Ipek Karan

Les composantantes de l’analyse filmique-2

- Les angles de prise de vue
- Les raccords
- Étude de cas: *Les Sueurs froides* (Vertigo) (Hitchcock, 1958)
- Le montage: l’histoire du montage, les types de montage, la fonction du montage, le faux raccord et la discontinuité
- Étude de cas: *Don’t look now* (Nicolas Roeg, 1973)
- Les transitions
- Étude de cas: *The Great Dictator* (Charlie Chaplin, 1940)

4.Angles de prise de vue



4.1 contre-plongée



Citizen Kane (Welles, 1941)



Témoin à charge (Wilder, 1957)

Kill Bill: Volume 1
(Tarantino, 2003)



Psycho (Hitchcock, 1960)



4.1 Plongée



North by Northwest (Hitchcock, 1959)

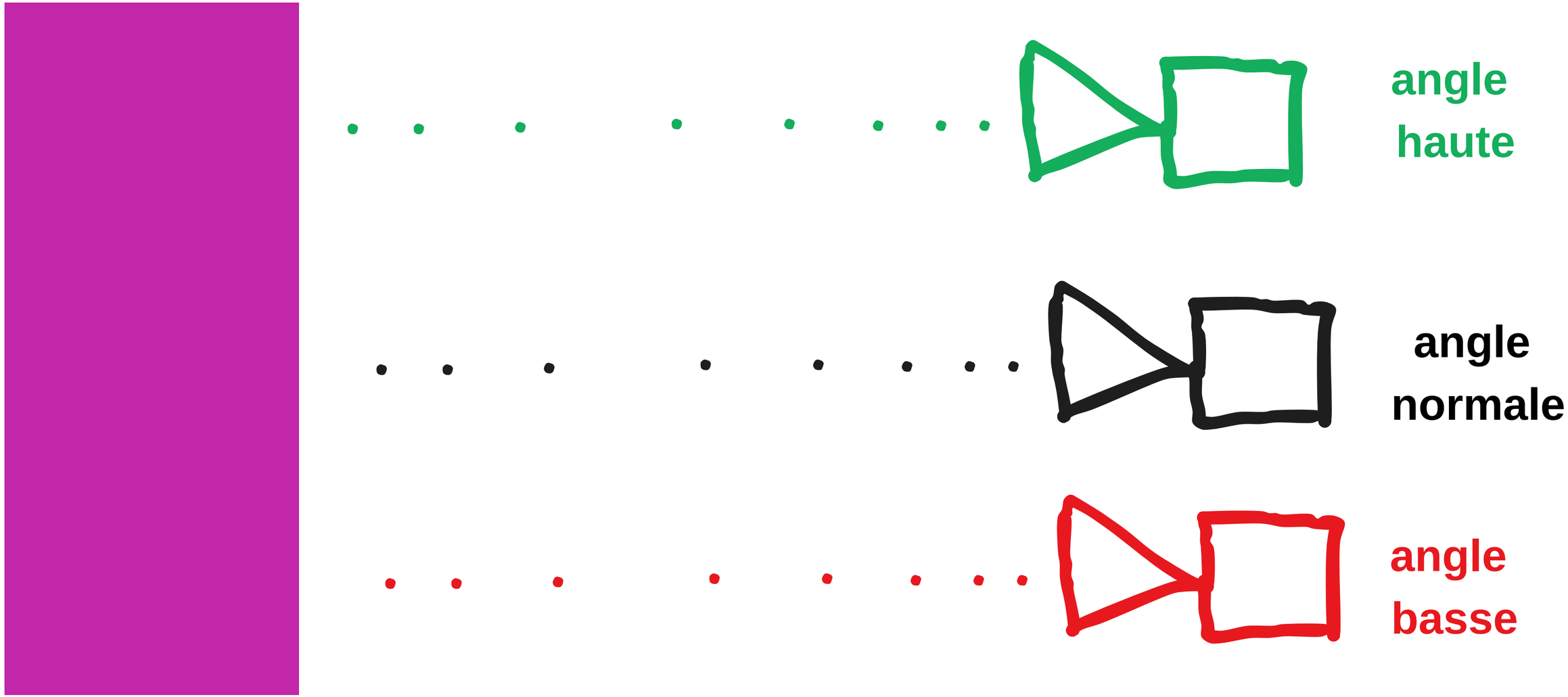


Texas Chain Saw Massacre
(Tobe Hopper, 1974)



North by Northwest (Hitchcock, 1959)

4.Angles de prise de vue



4.Angle base



Evil Dead (Sam Raimi, 1981)



Kill Bill: Volume 1
(Tarantino, 2003)



Voyage à Tokyo
(Yasujirō Ozu, 1953)

4.Dutch angle

Dutch angle (plan débullé, plan cassé): dans un film, une prise de vues dans laquelle le cadreur opère une rotation de la caméra sur son axe horizontal, de façon que la ligne d'horizon n'est plus parallèle au bas du cadrage. (Wikipédia)

4.Dutch angle









5.Le montage-1

“La coordination d’un plan avec celui qui suit”. (Bordwell, Thompson, p.328)

“L’essence du cinéma, c’est le montage” Koulechov (1920)



Histoire du cinéma

Films du premier temps (1900-1908) : marqués par la non-continuité

Noel Burch : 3 éléments de non-continuité : Mode de représentation primitif (1894-1914)

- La non-homogénéité : séparés, pas de lien logique, docu/ théâtral, les faux raccords erreur de liaison…
- La non-clôture : on ne comprend pas la fin de la séquence
- La non-linéarité : chevauchements temporels

//musical-hall, les vaudevilles, les lanternes magiques

Après des années 1904 : la forme narrative> dans les productions des sociétés commerciales et industrielles

Le développement du cinéma Hollywoodien classique (1908-1927)

A partir des années 1910s : Mode de représentation Institutionnelle (MRI) (1914-1926)
Muloscope & Biographe
Le directeur le plus important de Biographe : D. W. Griffith (qui va fonder sa propre société en 1913)
1910 : Les sociétés de production s’installent en Californie.
Hollywood et périphérie : lieu d’activité au cinéma (le climat, la diversité des sites…)
Thomas Edison accepte la demande de film mais il contrôle par la règlementation

E. S. Porter (réalisateur d’Edison) : premiers films-> les principes de continuité et de progression narrative.

The Life of an americain fireman (1903)

The Great Train Robbery (1903) : déjà une idée de montage mais d’idée d’alterné ou de raccord.

Rescuede by Rover (1905) : kidnapper l’enfant. Sauvetage en montage alterné.

D. W. Griffith

- **La continuité narrative** : le modèle pour le classicisme hollywoodien.-> La continuité narrative devient la base de principe.
- **Récits complexes**, motivation narrative par des procédés techniques. → Développe et popularise la technique.
- **Homogénéisation** : du signifiant visuel et du signifié narratif du signifiant audiovisuel
- **Linéarisation** : par le raccord



Birth of a Nation (1915) :
longues séquences, raccord, plusieurs décors différents



Intolérance (1916)
Direction d'acteur : subtile changement d'expressions
Le réalisateur tel qu'on connait aujourd'hui



- Le montage alterné : montrer en alternance deux évènements simultanés

- **Insert : GP de détail** : dans la dynamique d'une scène, donne une information importante en soulignant son impact dramatique.

A partir de 1914 : Mode de représentation Institutionnel (MRI) (Burch)

Le cinéma américain envahit les écrans du monde entier.
Westerns populaires **William S. Hart**, **Cecil B. de Mille** : des long-métrages dramatiques et comiques-> grands spectacles.

A partir de 1910 : les raccords regards augmentent
1916 : raccord en mouvement
1911-15 : champ-contre-champ
Règle de 180°
20s : système de la continuité-> style standard : relations spatiales et temporelles cohérentes
The Three Musketeers (1921) : raccord dans le mouvement, la vue rapprochée sur la scène
Parents aren't people (1925) : conversation a trois
Les majors : même système de production, même division de tâche, difficile d'être indépendant.

Cette **illusion de transparence** (cohérence et harmonie) qui caractérise le classicisme hollywoodien est importante pour comprendre les conventions, notamment le **montage** et le **raccord**.

Car nous voyons qu'après la Deuxième Guerre mondiale, dans les années 50-60, avec **le cinéma moderne**, il y aura une **rupture** et la **discontinuité** qui brisera cette illusion d'harmonie. (Même avant, il y a eu des précurseurs.)

Connaître les modèles classiques nous permet de mieux saisir les normes, mais aussi de comprendre comment nous pouvons proposer quelque chose d'autre.

Les fonctions du montage

- relations spatiales
- relations temporelles
- relations visuelles
- relations rythmiques

a. Relations spatiales

- Ubiquité
- la cohérence spatiale
- le raccord



Rescuede by Rover (E. Porter, 1905)

a. Le raccord

Pour rejoindre 2 plans, plus souvent on a besoin de **raccord**:

- **le raccord dans le mouvement**
- **le raccord dans l’axe**
- **Le raccord regard**

La scripte assure la continuité et suit les raccords sur le tournage.

Raccord dans le mouvement

On enchaîne deux plans de manière à ce que le mouvement présent dans le premier plan se poursuive de manière cohérente dans le second plan. (Ex: L’ouverture de la porte, l’entrée ou la sortie de cadre…)



Quatre Nuits du rêveur, Robert Bresson (1971)

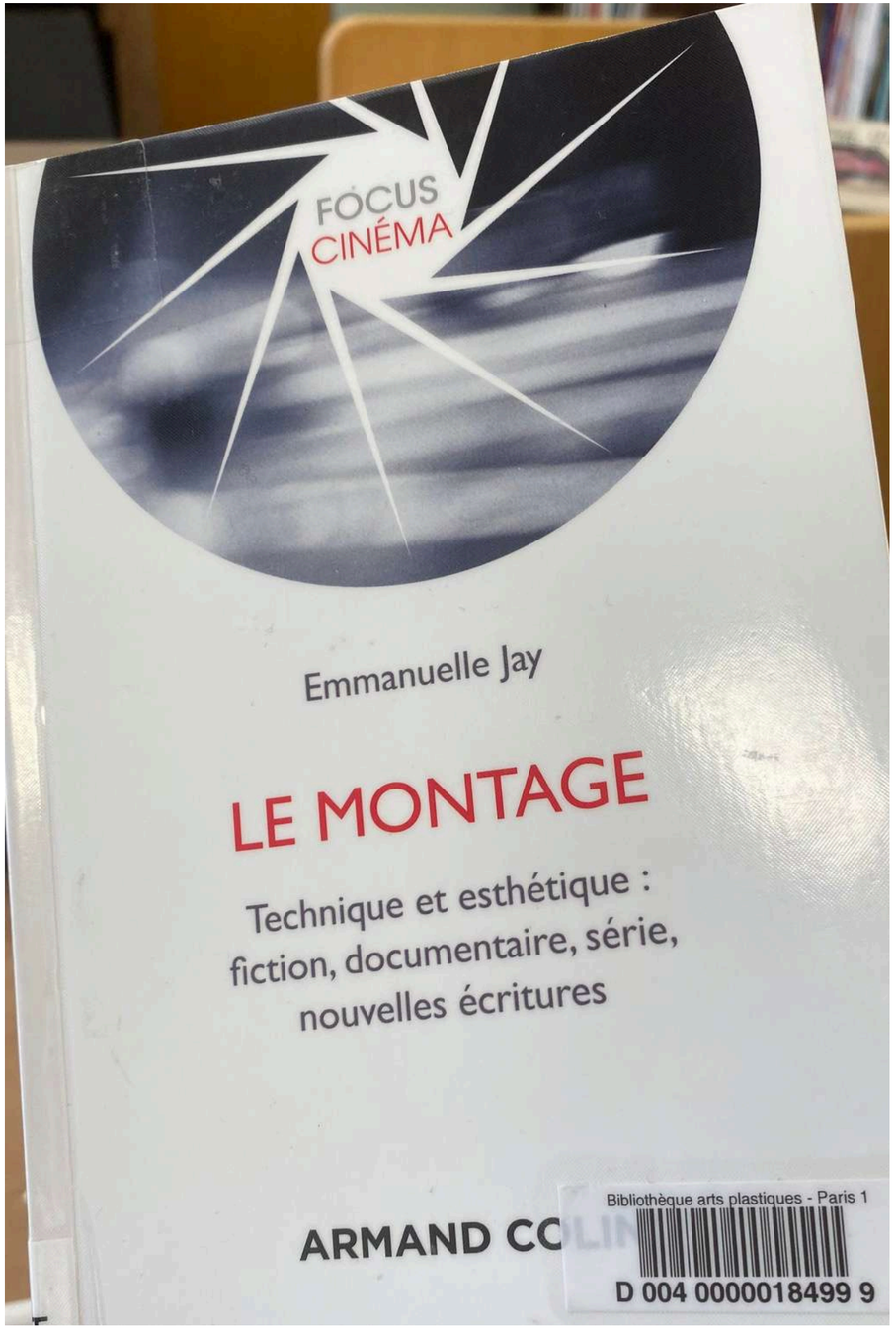
Raccord dans l’axe

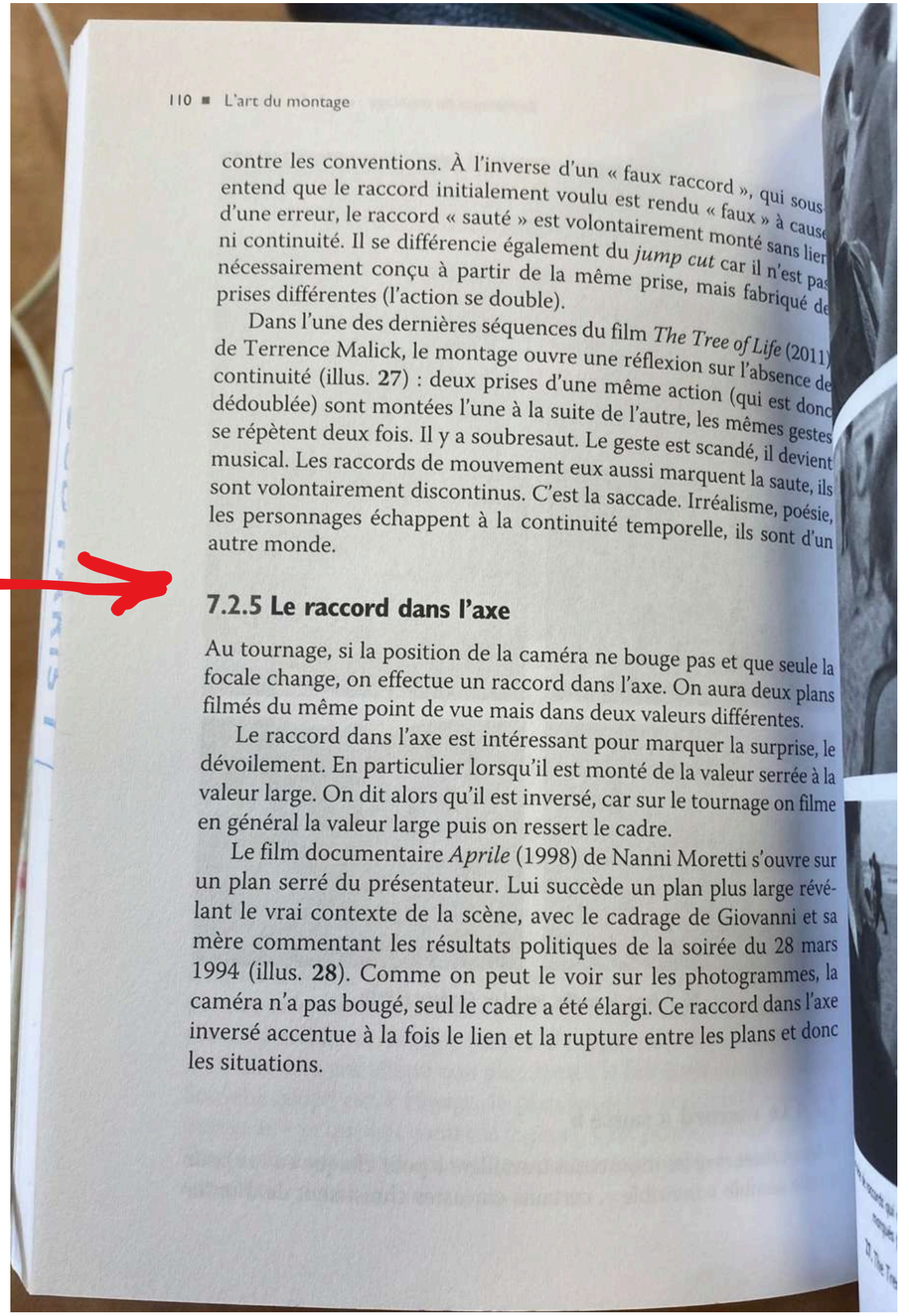
- Raccord dans l’axe : il faut enchaîner 2 plans sous le même angle de prise de vue, mais avec une valeur de plan différent

Règle de 30°:

il faut modifier l’angle de caméra d’au moins 30° entre 2 plans qui filment le même sujet avec une échelle de plan identique.

→ sinon **jump-cut**





contre les conventions. À l'inverse d'un « faux raccord », qui sous-entend que le raccord initialement voulu est rendu « faux » à cause d'une erreur, le raccord « sauté » est volontairement monté sans lier ni continuité. Il se différencie également du *jump cut* car il n'est pas nécessairement conçu à partir de la même prise, mais fabriqué de prises différentes (l'action se double).

Dans l'une des dernières séquences du film *The Tree of Life* (2011) de Terrence Malick, le montage ouvre une réflexion sur l'absence de continuité (illus. **27**) : deux prises d'une même action (qui est donc dédoublée) sont montées l'une à la suite de l'autre, les mêmes gestes se répètent deux fois. Il y a soubresaut. Le geste est scandé, il devient musical. Les raccords de mouvement eux aussi marquent la saute, ils sont volontairement discontinus. C'est la saccade. Irréalisme, poésie, les personnages échappent à la continuité temporelle, ils sont d'un autre monde.

7.2.5 Le raccord dans l'axe

Au tournage, si la position de la caméra ne bouge pas et que seule la focale change, on effectue un raccord dans l'axe. On aura deux plans filmés du même point de vue mais dans deux valeurs différentes.

Le raccord dans l'axe est intéressant pour marquer la surprise, le dévoilement. En particulier lorsqu'il est monté de la valeur serrée à la valeur large. On dit alors qu'il est inversé, car sur le tournage on filme en général la valeur large puis on ressert le cadre.

Le film documentaire *Aprile* (1998) de Nanni Moretti s'ouvre sur un plan serré du présentateur. Lui succède un plan plus large révélant le vrai contexte de la scène, avec le cadrage de Giovanni et sa mère commentant les résultats politiques de la soirée du 28 mars 1994 (illus. **28**). Comme on peut le voir sur les photogrammes, la caméra n'a pas bougé, seul le cadre a été élargi. Ce raccord dans l'axe inversé accentue à la fois le lien et la rupture entre les plans et donc les situations.

Raccord regard

plan A: sujet qui regarde
plan B: objet regardé

Un regard
permet d'introduire le plan suivant qui
précisera l'objet ou la scène regardé.



Direction de regard est un raccord très puissant !

Exercice: Vertigo (Hitchcock)



Vertigo (1958),Alfred Hitchcok

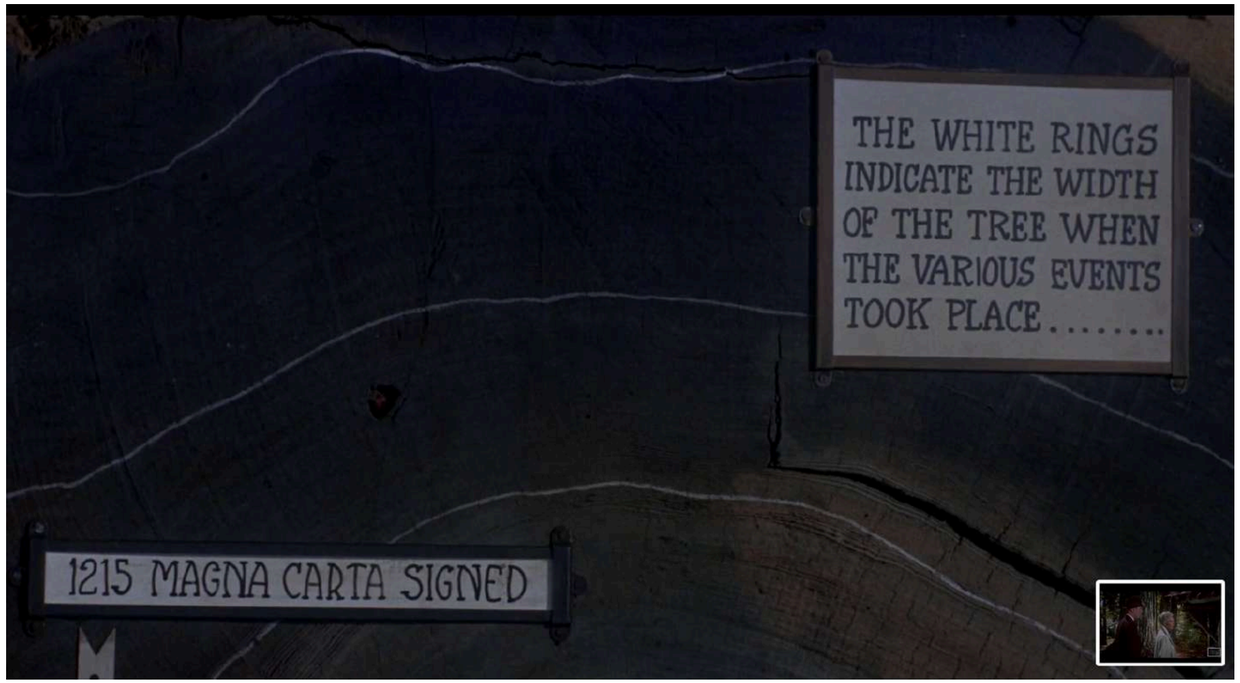
1. **Raccord dans le mouvement**





2. **Raccord regard**





2. **Raccord dans l’axe**





Raccord regard subjectif





Rear Window(1954), Alfred Hitchcock

Dans plusieurs des exemples que nous avons convoqués jusqu'ici, le montage par continuité s'est révélé adapté à la description des relations entre des personnages. Mais la même technique peut être utilisée lorsqu'un personnage est seul. *Fenêtre sur cour* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954) comprend de nombreuses scènes où Jeff, le photographe solitaire, observe les événements se déroulant dans un appartement se trouvant de l'autre côté de la cour. Hitchcock se sert d'une figure courante : il raccorde un plan de Jeff regardant quelque chose hors-champ et un plan montrant ce qu'il voit. (Il n'y a en général aucun plan de situation; c'est donc l'effet Koulechov qui fonctionne ici.) Champ-contrechamp et raccord regard sont des figures essentielles du film, à l'origine de la plupart de ses effets. Plus précisément, Hitchcock met en œuvre ce que l'on appellera des *raccords regard subjectifs*.



Figure 8.91



Figure 8.92



Figure 8.93

Il est aussi possible de couper l'axe en utilisant comme transition un plan pris depuis une position située sur la ligne elle-même. Ce procédé, rare dans les séquences dialoguées, apparaît parfois dans les poursuites ou les scènes en extérieurs; l'action se dirige droit vers la caméra (plan *frontal*) ou s'en éloigne (plan *arrière*). La poursuite finale de *Mad Max II* en offre plusieurs exemples. Lorsque les pirates de la route tentent de prendre à l'abordage un camion citerne en fuite, Georges Miller emploie de nombreux plans frontaux et arrière du camion et de son chauffeur, Max. L'attaque est lancée au moment où poursuivants et poursuivi traversent l'écran à toute allure vers la gauche. Miller insère alors quelques plans montrant le camion venant vers la caméra ou s'en éloignant, puis d'autres où l'action se dirige vers la droite.



Figure 8.94

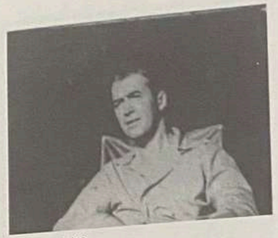


Figure 8.88

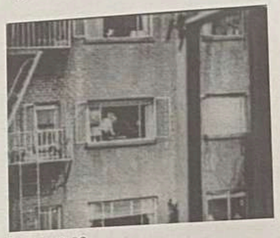


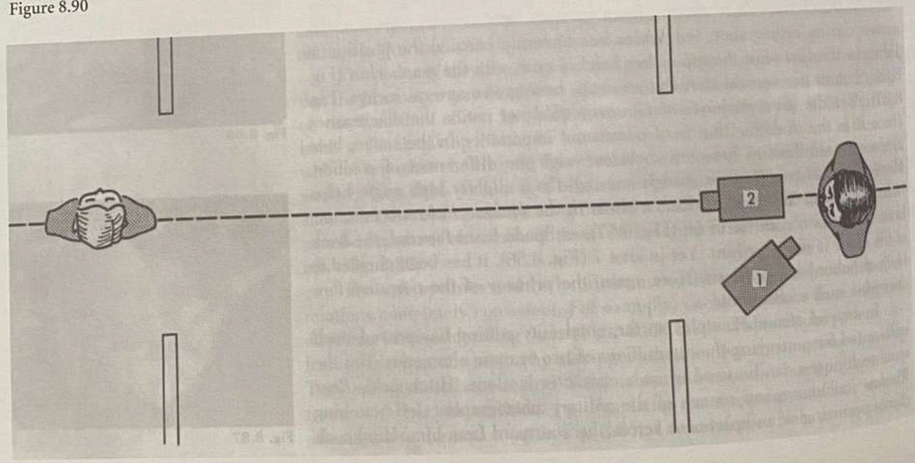
Figure 8.89

Figure 8.90

Le plan 1 (fig. 8.88) montre Jeff regardant par sa fenêtre et le plan 2 (fig. 8.89), subjectif, ce qu'il voit. Nous avons déjà traité du plan subjectif en termes de cadrage au chapitre 7, et avons évoqué plus haut, avec *Les oiseaux*, un exemple de raccord regard subjectif. Nous sommes maintenant capables de voir comment il s'accorde au système des 180°. Le second plan, représentant la vision de Jeff, est pris depuis une position située *sur* l'axe de jeu, à l'extrémité occupée par le personnage (fig. 8.90).

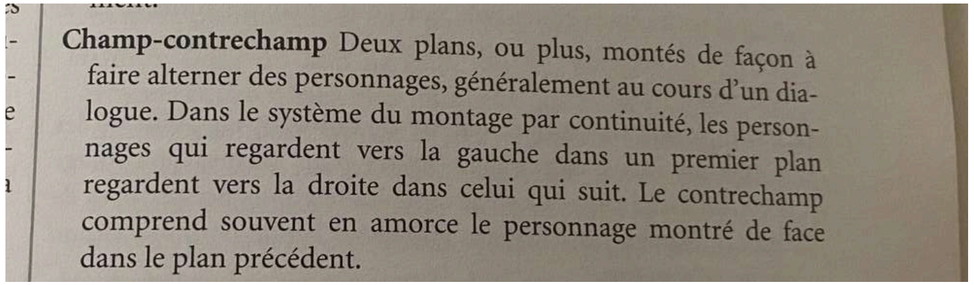
Le caractère subjectif de ces plans va en s'intensifiant au cours du film. De plus en plus curieux des détails de la vie de ses voisins, Jeff commence à utiliser des jumelles et un téléobjectif. Les plans, pris avec des objectifs de différentes longueurs focales, permettent de montrer la façon dont chaque nouvel outil agrandit ce qu'il peut voir (figs. 8.91-8.94). Même si Jeff est seul pendant la plus grande partie du film, le montage de Hitchcock se conforme aux règles de continuité spatiale et exploite leur capacité à organiser des points de vue, pour éveiller la curiosité du spectateur et créer du suspense.

Un réalisateur peut «couper» ou traverser l'axe de jeu en respectant les règles. Une scène se déroulant dans l'embrasure d'une porte, dans un escalier ou un autre décor symétrique peut parfois être l'occasion de «passer la ligne». Une autre façon consiste à raccorder sur un personnage situé hors-champ; lorsqu'il rejoint l'action principale, éventuellement suivi par un mouvement de caméra, un axe de jeu différent est établi.



Champ contre-champ





Champ-contrechamp Deux plans, ou plus, montés de façon à faire alterner des personnages, généralement au cours d'un dialogue. Dans le système du montage par continuité, les personnages qui regardent vers la gauche dans un premier plan regardent vers la droite dans celui qui suit. Le contrechamp comprend souvent en amorce le personnage montré de face dans le plan précédent.

Art du film (Bordwell & Thompson)



Le champ contre-champ est la figure de montage qui consiste à faire alterner un champ donné et un champ spatialement opposé. Elle est souvent utilisée pour mettre en scène un dialogue. (ciclic.fr)

Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

Champ contre-champ



Inglourious Basterds (Tarantino, 2009)

Le champ-contre-champ peut nous donner des indications sur le rapport entre les personnages (les dynamiques de leur relation, le rapport de force, l’opposition des idées, etc.) ou témoigner de l’évolution de leur relation.



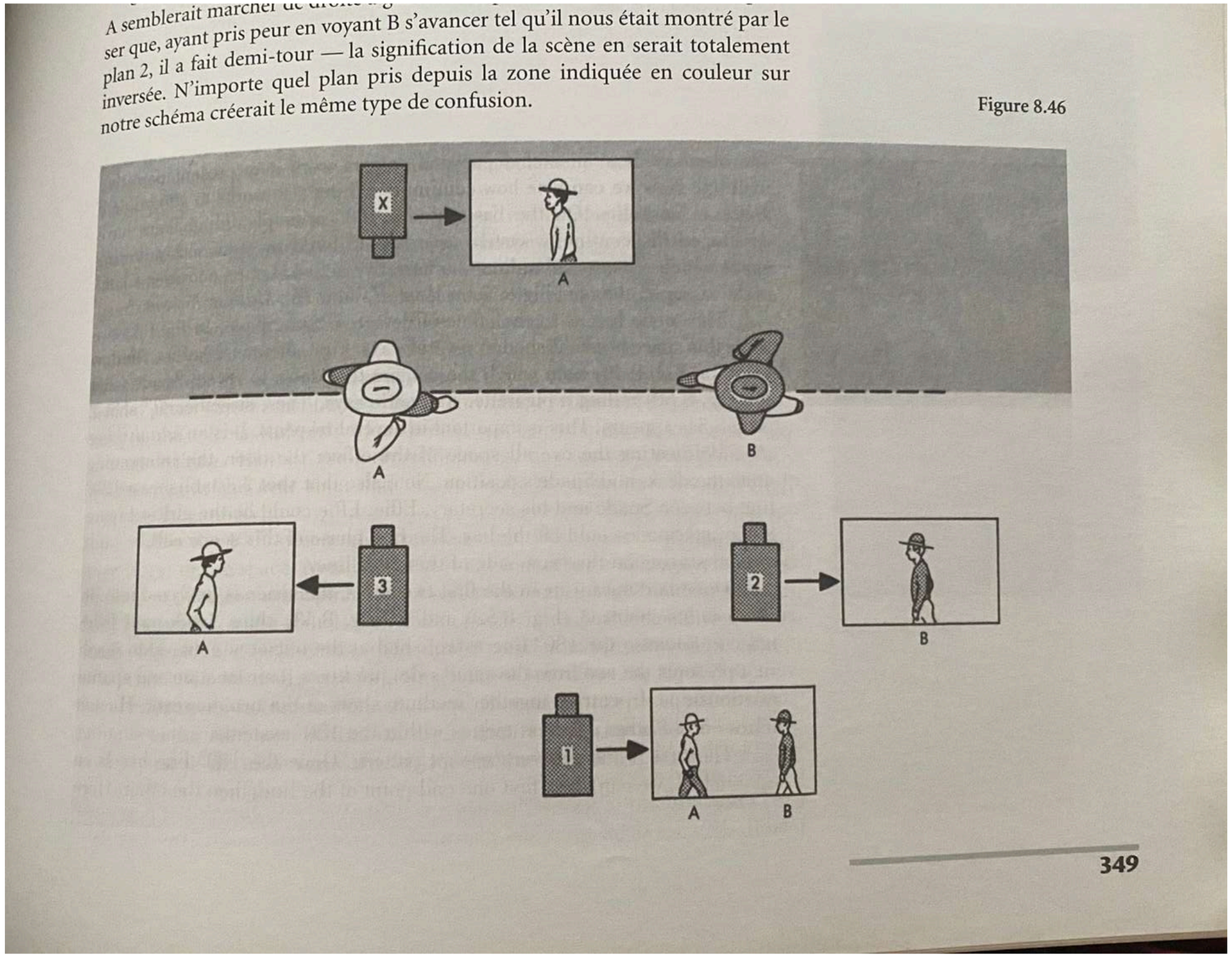
Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

Règle de 180°

Raccord regard Raccord respectant un *axe de jeu* et obéissant à la *règle des 180°*, où un plan montre un personnage regardant hors-champ dans une certaine direction et le plan suivant, un espace contigu comprenant ce que le personnage regarde. S'il regarde vers la gauche, il doit se retrouver, dans le plan suivant, hors-champ et à droite.

Elle est liée à la perception de l'espace dans une scène où des personnages sont en interaction.

Pendant le champ-contre-champ, si l'on trace une ligne imaginaire entre les deux comédiens (l'axe des 180°), la caméra ne devra pas franchir cet axe pendant la scène.



North by Northwest, Alfred Hitchcock









Split-screen

Un effet consistant à diviser l'écran en plusieurs parties, chacune de ces parties présentant des images différentes : plusieurs scènes différentes, ou bien plusieurs perspectives différentes d'une même scène.



Vortex (Gaspard Noé, 2021)

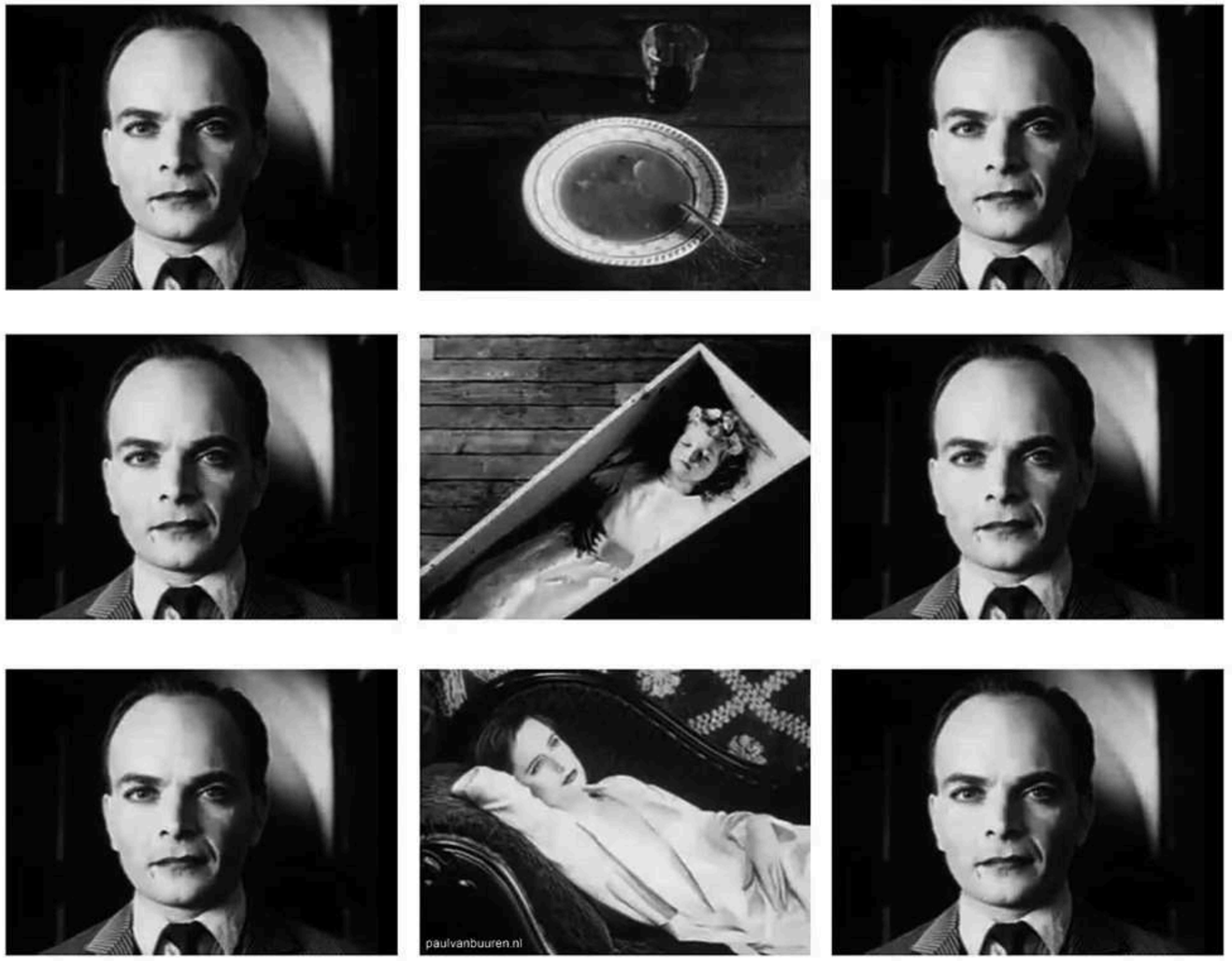
Autres moyens de penser le rapport entre les personnages par la forme:



Carrie au bal du diable (Brian de Palma, 1976)

Effet Koulechov

un effet de montage par lequel les spectateurs tirent plus de sens de l'interaction d'un plan avec un autre plan auquel il est associé, que d'un plan isolé.



Effet Koulechov

« D’après le témoignage de Poudovkine, Koulechov choisit dans un film de Bauer trois gros plans assez neutres de l’acteur Ivan Mosjoukine, le regard porté vers le hors-champ, qu’il monta avant trois plans représentant : 1) Une assiette de soupe sur une table. 2) Une jeune femme morte gisant dans un cercueil. 3) Une fillette en train de jouer. Les spectateurs, écrit-il, admirèrent le jeu de Mosjoukine qui savait merveilleusement exprimer : 1. L’appétit. 2. La tristesse. 3. La tendresse… »

Le faux-raccord

- **Faux raccord:** une incohérence entre deux plans. Dans le cinéma classique, désigne une négligence. Tandis que dans le cinéma moderne devient devient un choix esthétique.

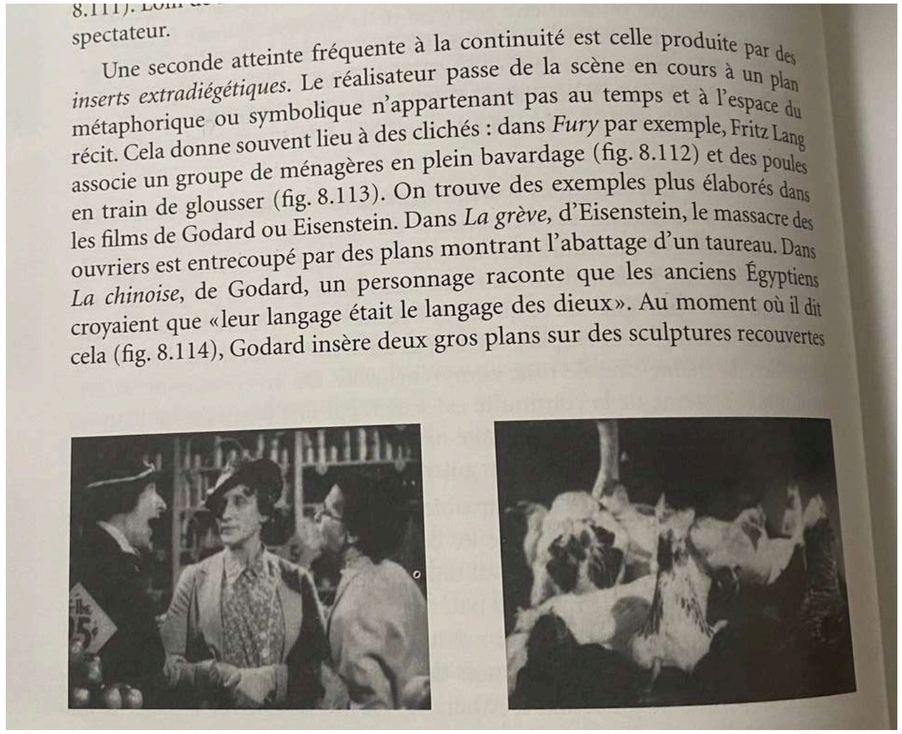
Cinéma moderne : caractérisé par la discontinuité et la rupture

1. **jump-cut:** une coupe brutale qui crée une discontinuité perçue
   → Règle de 30° brisée

Au Bout de souffle de J. L. Godard



2. **insert extradiégétique:** plan ou série des plans insérés dans une séquence, montrant des objets ou des personnages ne faisant pas partie du pseudo espace de l'histoire. (Bordwell & Thompson, pp.370-371)



8.111). Loin de
spectateur.

Une seconde atteinte fréquente à la continuité est celle produite par des *inserts extradiégétiques*. Le réalisateur passe de la scène en cours à un plan métaphorique ou symbolique n'appartenant pas au temps et à l'espace du récit. Cela donne souvent lieu à des clichés : dans *Fury* par exemple, Fritz Lang associe un groupe de ménagères en plein bavardage (fig. 8.112) et des poules en train de glousser (fig. 8.113). On trouve des exemples plus élaborés dans les films de Godard ou Eisenstein. Dans *La grève*, d'Eisenstein, le massacre des ouvriers est entrecoupé par des plans montrant l'abattage d'un taureau. Dans *La chinoise*, de Godard, un personnage raconte que les anciens Égyptiens croyaient que «leur langage était le langage des dieux». Au moment où il dit cela (fig. 8.114), Godard insère deux gros plans sur des sculptures recouvertes



Figure 8.114



Figure 8.115



Figure 8.116

d'or provenant du tombeau de Toutankhamon (figs. 8.115, 8.116). Parce qu'ils ne viennent pas du monde de l'histoire, ces inserts constituent un commentaire direct, souvent ironique, de l'action en cours, et poussent le spectateur à chercher des significations implicites. (Est-ce que ces images confirment ou infirment les propos du personnage ?)

Le jump cut et l'insert extradiégétique peuvent être utilisés dans des contextes narratifs (comme on l'a vu avec *Fury*), mais ils ont tendance à briser la continuité narrative. Un jump cut produit des interruptions par la création brutale de «manques» dans la continuité et un insert suspend l'action en cours. Il n'est pas surprenant que ces deux procédés aient été essentiellement utilisés par le réalisateur contemporain ayant le plus remis en question la narration classique, Jean-Luc Godard. Nous revenons sur la nature de cette remise en question à travers une analyse de *À bout de souffle*, dans la quatrième partie.

Il existe d'autres alternatives à la continuité classique, particulièrement dans la dimension temporelle. Si l'approche classique de l'ordre et de la fréquence des événements de l'histoire peut sembler le meilleur choix, il n'est que le plus familier. Le montage ne doit pas nécessairement respecter la chronologie de l'histoire. Dans *La guerre est finie*, des scènes montées suivant les

Match-cut

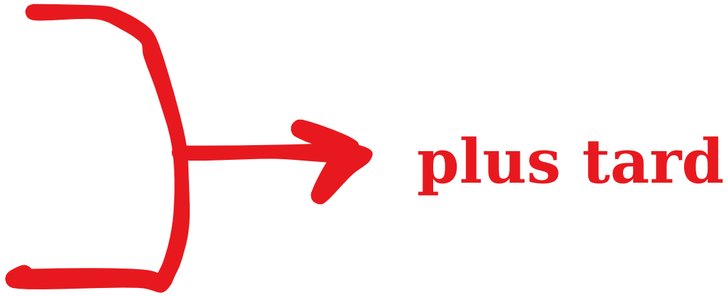


raccord par similarité/
raccord d'analogie: un raccord
entre deux plans qui utilise une similitude
entre les images pour assurer
une continuité visuelle fluide



b. Relations temporelles

- l’ordre
- la durée
- la fréquence
- l’ellipse



plus tard

Ellipse

- **Définition:** « figure de montage qui permet de réduire le temps de représentation d'une action. » (*Art du film,* Bordwell et Thompson)

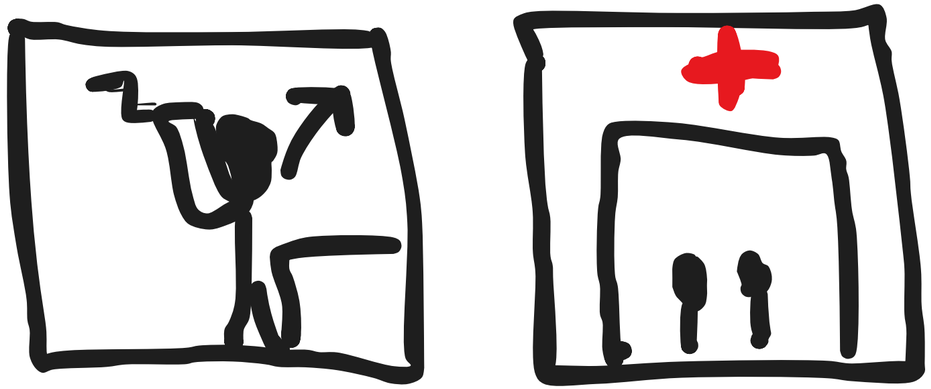
- **Quelques fonctions d'ellipse**: éliminer le temps indésirable, la censure (Code HAYES aux Etats-Unis), l'énigme…

- **Les 3 types d'ellipse:**

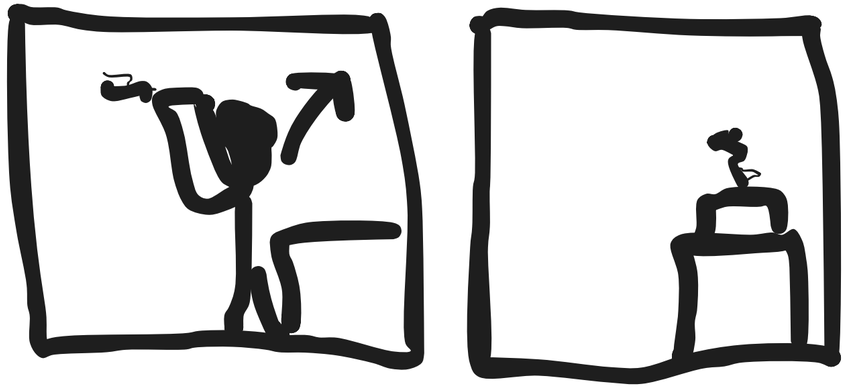
1. Ponctuation
2. Cadres vides
3. Plan de coupes

Les 3 types d’ellipse

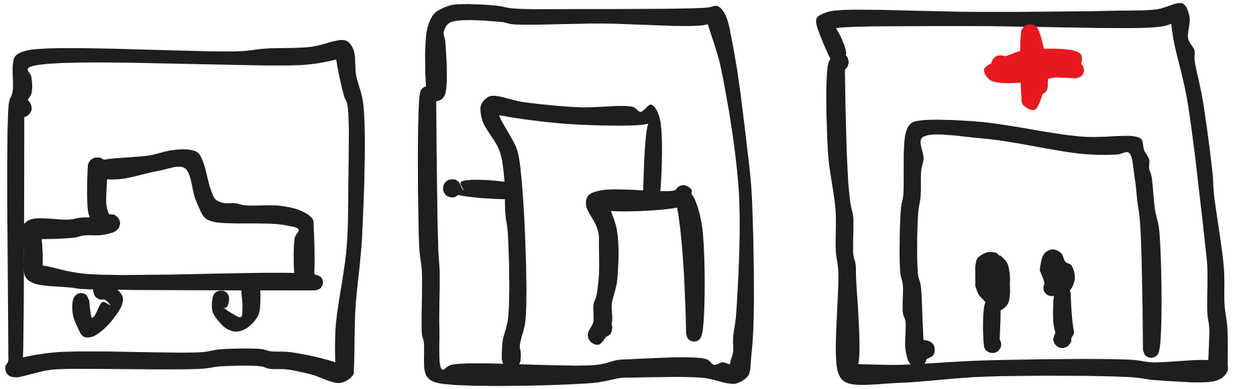
1.Ponctuation:



2.Cadres vides:



3. Plan de coupes:



La discontinuité temporelle

Classicisme Hollywodien: la linéarité, la cohérence, la causalité
Cinéma Moderne: la rupture, la perte de repère, temps cristallisé
Resnais, Antonioni, Ozu, Godard





Quelques types de montage

- **le montage classique**
- **le montage alterné**
- **le montage parallèle**
- **le montage rythmique**
- **le montage plastique**

Quelques types de montage

- **le montage classique :** la continuité, la cohérence, l’illusion de transparence, la linéarité et la causalité
- le classicisme HW



Rio Bravo, Howard Hawks (1959)

Quelques types de montage

- **le montage alterné**: la simultanéité de deux actions qui tiennent dans deux lieux différents
- Influence de Griffith
- L’ubiquité de la caméra, information illimité
- Les films d’actions: les cours-poursuites (*The Great Train Robery*)

Ex: *Charlie’s Angel, Mission Impossible*
Godfather: baptême + assassinat, *M le Maudit*: policiers, gangs (dimension symbolique)

Mission Impossible: Rogue Nation (2015)





Etude de cas: Don’t look now (Nicolas Roeg, 1973)



Quelques types de montage

- **le montage parallèle:** les deux événements qui appartiennent aux spatio-temporalités diverses.

- **Formalisme soviétique:** fonction idéologique-> dialecte
- Thèse + Antithèse= synthèse
- 1 + 1 = 3

- **montage des attractions** théorisé par Eisenstein

- spectateur actif: participation-> une opération intellectuelle



Prod DB © United Artists /DR
LES TEMPS MODERNES (MODERN TIMES)
de Charles Chaplin 1936

T.C.D
TELE CINE DOCUMENTATION



Montage parallèle:

Modern Times de Chaplin (1936): les gens sortant du métro + les moutons

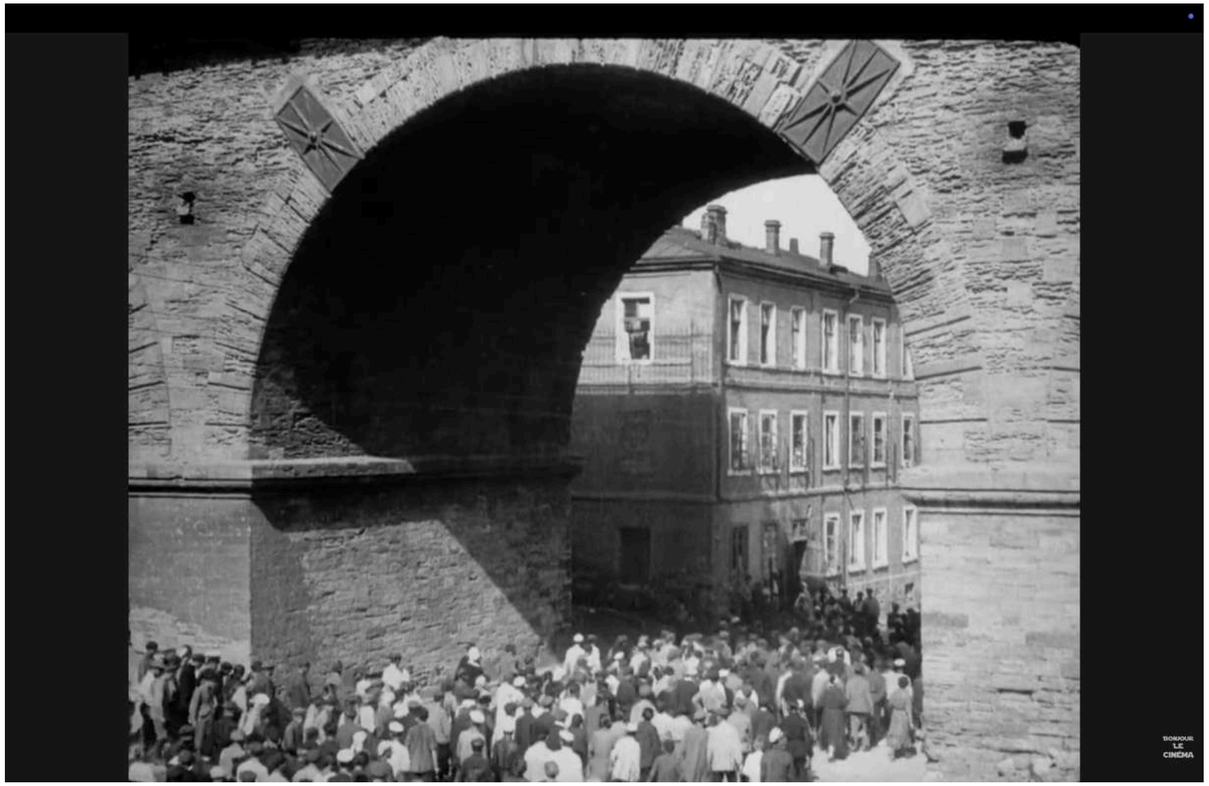




montage des attractions-> but :capter l'attention en choquant

La Grève (Eisenstein, 1925): l’abattoir + les soldats

Relations rythmiques





Le formalisme soviétique









Quelques types de montage

- **le montage rythmique:** Avant-garde français des années 20s: l'école impressionniste
- le cinéma// la musique "symphonie visuelle", "cinéma pur"
- les images-> traduction des états psychologiques, des impressions: frénésie d'un personnage
- expérimentation de nouvelles techniques (La caméra portée et le tryptique dans *Napoléon* d'Abel Gance (1927)
- *Coeur Fidèle,* Epstein: la manège, la mer et la fille

Ex: Le montage rythmique dans les films d'action: plusieurs "cut" Edgar Wright, *Baby Driver*

les avant-gardes français des 20s: l'impressionnisme



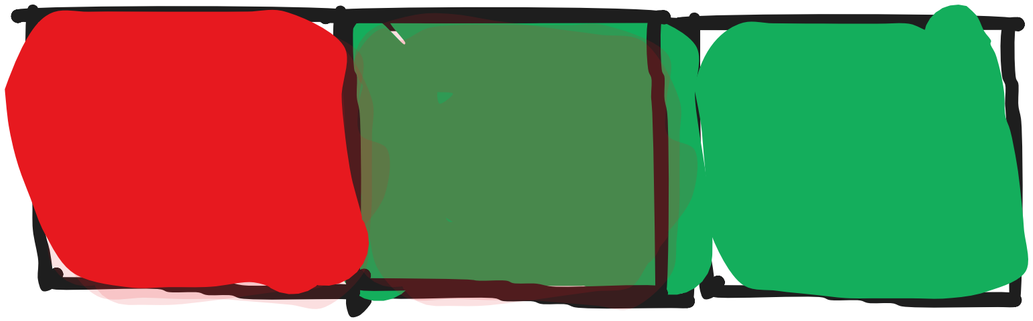


Coeur Fidèle (Epstein, 1923)

Surimpression et fondu enchaîné

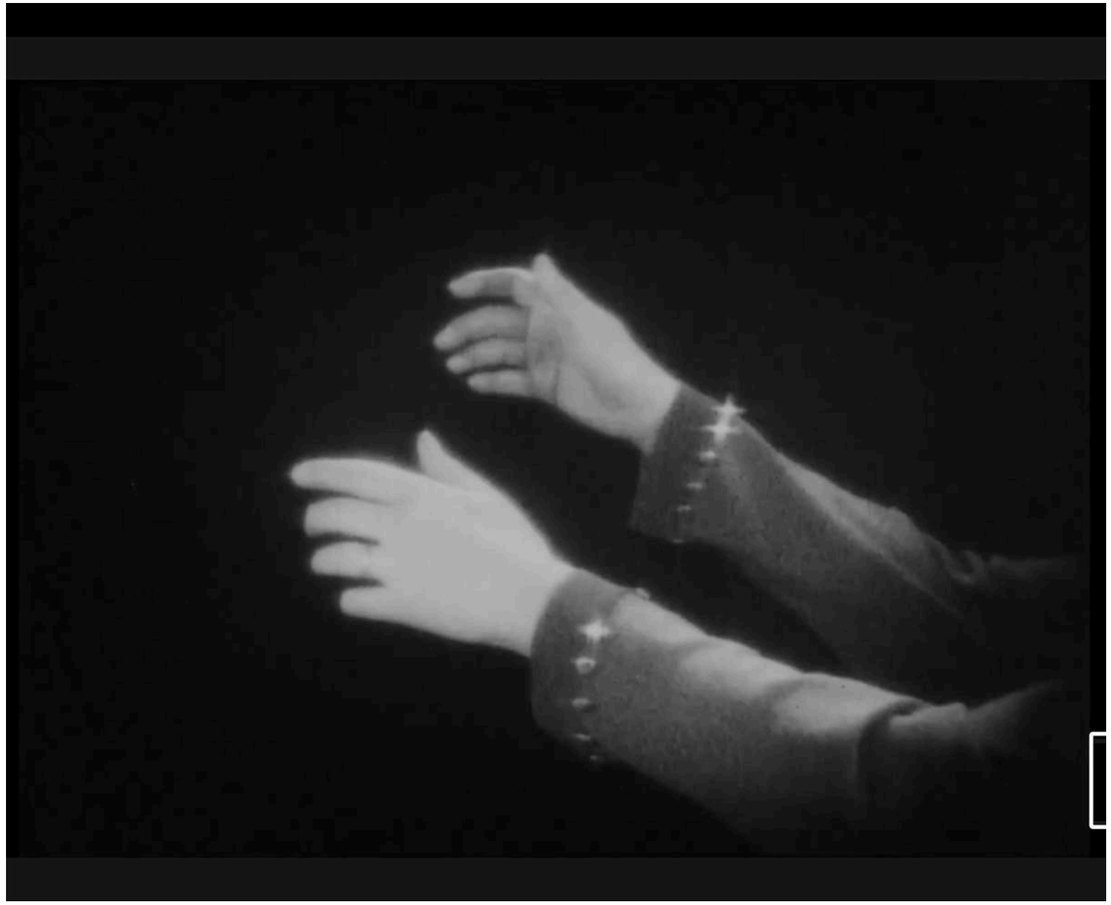


Surimpression: superposer deux ou plusieurs images dans le même cadre (ou sur la même pellicule)



Fondu enchaîné: une transition visuelle ou sonore. Un élément disparaît progressivement pendant qu'un autre apparaît (Il y a une superposition temporaire)





La Souriante Madame Beuvet (Germaine Dulac, 1923)

Relations visuelles




"Combien de surréalistes faut-il pour changer une ampoule ?”



le poisson

Quelques types de montage

- **montage (effet) plastique:** Les avant-gardes français des années 20s: école surréaliste et dada
- Influence de la littérature surréaliste: Manifeste d’André Breton: “La croyance en la réalité supérieure de certaines formes d’association, jusqu’ici négligées : rêves, le jeu libre de la pensée.“
- Association libre, automatisme psychique, le refus de la raison (de la causalité)
- l’ordre des rêve, de l’inconscient
- dimension provacatrice
- la non-linéarité
- les objets visuels, les couleurs...

Les avant-gardes français des 20s: le surréalisme et dada





Ex: Chien Andalou: le rasoir (Buñuel et Dali)

L’Age d’or: la main, l’apparition de la femme (discontinuité spatiale) La non-linéarité-> l’ordre de rêve



Ballet mécanique, Férdinand Léger
(1924)



Retour à la raison, Man Ray
(1923)

Quelques types de montage

- **le montage (effet) plastique:** le formalisme soviétique



Etude de cas



The Great Dictator, Charlie Chaplin

Transitions

- **le fondu enchainé**

- **le fondu en noir et au blanc:** dimension symbolique, jugement de valeur, clôture etc.
- fondu au blanc-> We need to talk about Kevin (la fin)
- Jim Jarmusch: en noir-> clôture de séquence: effet de “bloc de séquence”

- L**a surimpression:**

- **le fondu en couleur:**
- *Bonheur* d’Agnes Varda
- *Cape Fear,* Martin Scorsese

- **le volet (iris): le cache** effet nostalgique, esthétique des jeux vidéos
- *Pearl, Scott Pilgrim vs. the World*



Lighting Balloon Tech ..... MICHAEL WEBBER

LX Technician ..... ANTS FARRELL

LX Assistants ..... ELYSE PHEE

EMMA BENNETTS

JOVAN VUCINIC

REUBEN MORRISON

LX Rigger ..... CAMERON NICHOLS

À faire pour la semaine prochaine

Regardez un de ces films et discutez en classe un effet de montage qui vous a marqués: Quel effet produit-il ? Pourqui a-t-il vous marqué ? Comment la mise en relation des images impacte-t-elle les images?

classicisme hollywoodienne:

Rio Bravo, Howard Hawks

impressionnisme français:

Coeur Fidèle (Jean Epstein), La souriante Madame Beuvet (Germaine Dulac)

surréalisme et dada:

Le Chien Andalou (Bunuel et Dali), *Le Clergyman et la coquille* (Dulac)

formalisme russe:

Eisenstein (*La Cuirassée de Potemkine*, *Octobre*, *La Grève)*, *l'Homme a la caméra* (Dziga Vertov)

cinéma moderne:

La Désert Rouge (Antonioni), *The Accident* (Joseph Losey)