

YANNICK VALLET

LA GRAMMAIRE DU CINÉMA

De l'écriture au montage :
les techniques du langage filmé

2^e édition enrichie

ARMAND COLIN

Illustration de couverture : Jessica Harper dans *Suspiria* (Dario Argento, 1977)

Réalisation des dessins : Rachid Marai

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
--	---



© Armand Colin, 2016, 2019

Armand Colin est une marque de

Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-62251-0

www.armand-colin.com

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Tout le monde peut faire du cinéma, si on connaît les 180° ou si on connaît un certain nombre de règles. Le problème, c'est d'avoir du talent.

Georges de Beauregard, producteur

J'ai dit à mes débuts qu'il ne fallait pas plus de quatre heures – et encore, quand on n'est pas doué – pour apprendre la mise en scène, et je le pense toujours.

Claude Chabrol, réalisateur

Le premier travail c'est de créer de l'émotion et le deuxième travail c'est de la préserver.

Alfred Hitchcock, réalisateur

Avant-propos

Lorsque j'étais un adolescent passionné de 7^e art puis, quelques années plus tard, lorsque je devins étudiant en cinéma puis apprenti réalisateur, je cherchai longtemps un ouvrage de référence sur le langage cinématographique. Un ouvrage qui soit tout à la fois théorique et pratique et par ailleurs didactique. Mais je ne l'ai jamais trouvé, ou alors dans une forme tout à fait insatisfaisante ou incomplète.

LANGAGE : ensemble des moyens d'expression particuliers à un art, ou utilisés par un artiste pour créer une œuvre¹.

Le temps passant, je me suis rendu compte que le grand public ou certains cinéphiles que je côtoyais – mes voisins, mes amis, ma famille, et même certains stagiaires étudiants en cinéma – ne comprenaient pas toujours ce que je disais lorsque nous parlions 7^e art. Ils confondaient travelling et zoom, n'entendaient rien au champ-contrechamp et ne voyaient guère de différences entre un plan large et un plan américain. Jusqu'au jour où je me suis décidé à confectionner, en quelques pages et une vingtaine de notions, un petit précis de grammaire du cinéma. L'ouvrage que vous avez entre les mains était né !

GRAMMAIRE : ensemble des principes et des règles qui président à l'exercice d'un art².

Si exercer un art nécessite d'en connaître les règles et les principes, encore faut-il pouvoir les acquérir. Répertorier, définir, préciser, tels sont les buts d'une grammaire moderne, mais celle-ci ne pourrait être complète sans sa confrontation au réel. L'expérience factuelle du réalisateur que je suis m'a permis pendant de nombreuses années de mettre en perspective théorie

1. Définition du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales), portail de linguistique créé par le CNRS.

2. Voir note précédente.

abstraite et pratique concrète. C'est pourquoi vous pourrez retrouver dans ces pages des notions qui non seulement composent l'incontournable base théorique du 7^e art, mais qui également ont toutes été éprouvées dans la réalité, sur les tournages et jusque dans les salles de montage. Car le cinéma est un art qui vit, et donc évolue, s'adapte et se façonne, en fonction des pratiques professionnelles et des hommes et des femmes qui l'exercent.

*ANALYSER : décomposer un tout en ses éléments de manière à le définir, le classer, le comprendre, etc.*¹

Ce qui fait l'originalité de cette grammaire c'est que sa construction repose, pour une part importante, sur l'analyse d'un grand nombre d'extraits de films venant étayer les définitions théoriques. À chaque notion, principe ou règle, regroupés sous huit chapitres principaux (prise de vues, montage, cadre, mouvements de caméra, raccords, transitions, effets) correspond un énoncé explicatif, ainsi que trois exemples pris dans la cinématographie mondiale et répartis ainsi :

- un exemple pris dans le cinéma dit « classique », des origines aux années 1950 ;
- un exemple pris dans le cinéma populaire et de genre des années 1960 à 1980 ;
- un exemple pris dans le cinéma contemporain des années 1990 à aujourd'hui.

Car quelles que soient ces règles, elles sont inhérentes au cinéma, elles sont nées avec lui, ont traversé plus d'un siècle de pratique et sont toujours valables aujourd'hui, aux quatre coins de la planète.

Avertissement

Le choix des films qui jalonnent ces pages n'est pas nécessairement un gage de qualité desdits films, de même que la non-citation d'un ou d'une cinéaste n'est pas un signe d'ostracisme. Il était en effet matériellement impossible, dans les limites de cet ouvrage, de citer tous les réalisateurs et réalisatrices dignes de ce nom, qu'ils soient de grands artistes mondialement reconnus ou de petits maîtres seulement adulés par quelques spécialistes.

1. Voir note 1 p. 5.

Mes choix se sont portés sur les extraits les plus variés, les plus éclectiques et les plus originaux possibles, soit retrouvés au fin fond de ma mémoire cinématographique, soit glanés au hasard du visionnage de plusieurs centaines de films. En outre j'ai essayé, lorsque cela était possible, de m'affranchir des sempiternelles références cinéphiliques obligatoires, surtout lorsque j'avais souvenir d'exemples tout aussi parlants chez d'autres cinéastes.

Précisons que pour la partie consacrée aux effets spéciaux, il n'a pas toujours été possible de respecter à la lettre le système de répartition des trois exemples tirés de l'histoire du cinéma, certaines techniques n'étant apparues que très récemment. Quant à l'analyse des exemples proprement dits, qui constitue une part importante de cet ouvrage, elle n'est pas une analyse au sens universitaire du terme mais bien plutôt un « décorticage » précis de chaque extrait, prenant en compte la forme et la fonction de la notion prédéfinie. Le but étant de faire comprendre le rôle de chacun des éléments du langage cinématographique et, par extrapolation, leurs éventuelles interactions au sein d'un plan ou d'une séquence.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Pascal Marzin, mon monteur de toujours, pour ses relectures et ses remarques toujours pertinentes.

Un grand merci également à Michel Marie qui m'a fait confiance en proposant l'édition de ce projet, ainsi qu'à Jean-Baptiste Gugès et Cécile Rastier, des Éditions Dunod, qui ont su me conseiller tout au long de l'écriture.

Un remerciement spécial à ma famille et aux amis cinéphiles qui m'ont soutenu dans ce parcours au long cours et parfois éclairé de leur lanterne bienveillante et avisée : Fabienne, Dorian, Erwan, Pierre, Basile, Anne, Jean-Luc, Julien, Aurélie.

Un grand merci aux « professionnels de la profession », très nombreux, qui ont jalonné mon parcours et m'ont beaucoup appris sur le cinéma et son histoire.

Et enfin, un remerciement tout exceptionnel à deux personnes qui ont éclairé mon adolescence cinématographique et ont fini par croiser et accompagner ma trajectoire professionnelle, pour mon plus grand bonheur : Jean-Pierre Dionnet et Claude Chabrol.

Merci à tous.

Petites notions cinématographiques

La fabrication habituelle d'un film est faite de quatre phases successives : l'écriture, la préparation, le tournage, la postproduction. Chaque phase est elle-même faite de plusieurs étapes.

L'écriture commence par une idée souvent exprimée par un pitch de quelques lignes. Puis vient la rédaction du synopsis, d'un séquencier, d'un traitement et enfin d'une continuité dialoguée plus connue sous le nom de scénario.

La préparation du tournage, fondée sur l'étude approfondie du scénario, permet d'apprécier à la fois financièrement et artistiquement ce qui est faisable et dans quelle mesure. Elle occupe plusieurs postes, de la production à la mise en scène en passant par les effets spéciaux, les décors, les costumes, l'image et le son.

Le tournage peut prendre, selon le projet, de quelques semaines – voire quelques jours ! – à plusieurs mois. Il est dirigé du point de vue artistique par le réalisateur ou la réalisatrice, et du point de vue financier par le directeur ou la directrice de production, représentant principal du producteur ou de la productrice sur le tournage.

Puis vient ensuite la postproduction qui permet de finaliser le film. On procède tout d'abord au montage (image et son) en assurant très souvent en parallèle l'achèvement des trucages avant de passer au mixage (pour le son) et à l'étalonnage (pour l'image).

De manière transversale depuis maintenant quelques années, de plus en plus de projets – principalement ceux faisant intervenir des effets spéciaux – intègrent également un suivi optimisé de toute la chaîne de fabrication (appelée également workflow). Du storyboard à la postproduction, les outils numériques sont mis à contribution afin de faciliter le travail des équipes et du réalisateur ou de la réalisatrice. La prévisualisation (ou préviz) permet d'anticiper et de prévoir de façon rationnelle le travail. L'animatique, montage plus ou moins sophistiqué des vignettes du storyboard, permet de tester le rythme des séquences à truquer. La Design-visualisation (ou D-viz) permet de modéliser en trois dimensions des éléments de décors et des personnages virtuels, et la Technical-previz d'anticiper le placement et le déplacement d'éléments divers (véhicules ou vaisseaux mais aussi machinerie et éclairage) lors des prises de vues. Après le tournage, la postproduction des effets visuels peut ainsi être réalisée de manière plus sereine. Et puis, dernière étape cruciale, le compositing permet d'assembler de manière homogène toutes les images de sources différentes nécessaires à la fabrication d'un plan.

Enfin, lorsque le film a acquis sa forme définitive, on tire la première copie (film ou numérique), ou master, nécessaire à l'établissement des nombreuses copies d'exploitation (analogiques ou numériques).

Notions techniques liées à la prise de vues

Le tournage reste le lieu emblématique du cinéma, le lieu qui fait rêver, celui où tout peut encore arriver. Il est le moment crucial de la fabrication d'un film car une fois le tournage terminé, il y a peu de chance que tout ce qui n'aura pas été tourné puisse voir le jour¹. Le réalisateur, grand patron de cette étape un peu spéciale qui peut prendre de quelques semaines à plusieurs mois, doit savoir ce qu'il veut en matière d'images, de décors, de costumes, de places de caméra mais également de son². La préparation, qui a eu lieu quelques semaines auparavant, a normalement permis de fixer précisément le déroulement du tournage. Un plan de travail établi de manière ultrarigoureuse par l'assistant réalisateur servira de référence permanente jusqu'à la dernière seconde du dernier plan du dernier jour³. Un tournage coûtant très cher, chaque minute de chaque poste doit être optimisée pour un maximum d'efficacité. Tout

1. Retourner des scènes ou des bouts de séquences, parce qu'au montage on se rend compte qu'il manque des plans, reste tout à fait exceptionnel, même pour les gros budgets !

2. Il n'y a rien de pire sur un tournage qu'un réalisateur qui hésite sans cesse et ne semble jamais savoir ce qu'il veut.

3. Même si ce plan de travail est très fréquemment remanié, à cause des nombreux imprévus (météo, maladie, indisponibilité de dernière minute, suppression de certaines scènes, rajout d'autres scènes, problèmes financiers...).

étant prévu dans les moindres détails, les erreurs éventuelles de certains peuvent être parfois mal tolérées.

Pour cela, le réalisateur ou la réalisatrice doit connaître le vocabulaire et les règles essentielles du langage cinématographique sous peine de ne pouvoir communiquer avec le reste de l'équipe et de se heurter à des problèmes d'incompréhension ou d'interprétations erronées.

Il y a autant de façons de filmer qu'il y a de réalisateurs. Certains adorent cette étape, d'autres non. Pour Alfred Hitchcock, le tournage n'était qu'une simple formalité, un moment un peu pénible par lequel il fallait bien passer alors que tout était déjà écrit et storyboardé par ses soins¹. Il savait exactement ce qu'il voulait et dirigeait ses équipes et ses comédiens d'une main de fer, ne laissant que très peu de latitude à une création extérieure.

Claude Chabrol, lui, adorait ce moment. C'est pour cela d'ailleurs qu'à une certaine période de sa carrière, il enchaînait les films (jusqu'à trois par an), tournant le suivant alors que le dernier était encore en cours de montage. Il aimait être là tôt sur le plateau afin de réfléchir à sa journée et prendre le pouls du décor. Pour lui, l'essentiel se faisait au tournage, en prévision d'un montage et d'un ordre des plans déjà très précis.

Quelle que soit la façon dont le réalisateur ou la réalisatrice va aborder les prises de vues, celui-ci doit être conscient que sa façon de filmer devra être nécessairement en parfaite adéquation avec son sujet, du premier au dernier jour de tournage, car il est le seul et unique membre de l'équipe garant de la cohérence et de la vraisemblance de l'histoire.

Le réalisateur ou la réalisatrice doit être capable, non seulement d'indiquer la place de la caméra, mais également la focale à utiliser² et les mouvements de caméra éventuels à réaliser.

-
1. Aujourd'hui, certains délèguent aux storyboardeurs, aux réalisateurs de seconde équipe la création du découpage technique, surtout lorsqu'il s'agit de scènes particulières comme des courses-poursuites, des combats ou des scènes d'actions dangereuses.
 2. C'est pour cela d'ailleurs que les réalisateurs s'aident d'un chercheur de champ (cette sorte d'objectif qu'ils laissent pendre sur leur poitrine) leur permettant, à tout moment, de simuler le cadre qui les intéresse, en fonction du format du film et de la focale désirée.

1.1 LA PROFONDEUR DE CHAMP

La profondeur de champ est, pour ce qui est filmé, la partie d'espace en profondeur qui sera nette sur l'image générée par l'objectif, au niveau de la pellicule ou du capteur. Elle peut varier en fonction de la **focale** (l'objectif utilisé), du **diaphragme** (la quantité de lumière qui entre dans la caméra) et de la distance de **mise au point**.

Une faible profondeur de champ permet d'isoler le sujet dans le décor alors qu'une grande profondeur l'intégrera à son environnement. Une importante profondeur de champ autorise également, comme son nom l'indique, une mise en scène « dans la profondeur », un peu comme le permettrait une scène de théâtre.

Citizen Kane

Impossible de parler de profondeur de champ sans évoquer Orson Welles. Grâce à un plan qu'il sait être net « de zéro à l'infini », Welles peut travailler sa mise en scène dans la profondeur, donnant ainsi encore plus de force à la scène et à ses personnages. Une des séquences les plus emblématiques de *Citizen Kane* (1941 – illus. 1) par exemple, est celle, au début du film, où le banquier vient chercher le jeune Kane en plein hiver. Le plan le plus important (de près de 2 minutes) est celui qui débute par un travelling arrière, commençant à la fenêtre pour arriver au fond de la maison, là où va se signer le document qui scellera l'entière existence de l'enfant. Le cadre final comprend plusieurs niveaux de profondeur¹ : le premier plan (là où tout se décide) est occupé par la mère (Agnes Moorehead) et M. Thatcher (George Coulouris), tous deux bien assis dans leur position, au second plan se situe le père (Harry Shannon), debout et qui ne cesse de s'agiter – certainement le personnage le plus vivant des trois adultes – et tout à fait au fond, en arrière-plan donc et, qui plus est, inclus dans l'encadrement de la fenêtre, l'enfant (Buddy

1. Voir dans le chapitre 3 « Cadres, cadrage et caméra », la section 3.3 « Les plans dans l'image ».



1 Grande profondeur de champ : *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941).

Swan) qui joue à l'extérieur dans la neige. Ici, chaque position a été minutieusement étudiée et calculée afin de donner à chacun la place qui lui convient : la mère et le représentant de la banque sont les plus importants puisqu'ils sont les seuls à décider, le père est relégué au second plan car il ne peut rien dire, son avis n'intéressant personne ; quant à l'enfant, séparé des adultes par l'encadrement de la fenêtre, il n'a aucun lien de proximité avec eux puisqu'il ne sait pas encore quel sort on lui réserve (sans compter qu'il n'a évidemment pas voix au chapitre). La très grande profondeur de champ, de plusieurs mètres, est utilisée ici par Orson Welles de façon extrêmement symbolique et se révèle, pour chaque niveau de lecture, particulièrement lourde de signification. Mais dans ce cas, la forme est tellement en parfaite adéquation avec le fond qu'elle peut aussi être ressentie comme redondante, voire artificielle. Cette utilisation de la profondeur de champ pour rajouter « du signifiant » dans

l'image est ainsi présente à de multiples reprises, tout au long de *Citizen Kane*. Elle est une des marques de fabrique de Welles.

Le Temps du massacre

Dans le western de Lucio Fulci *Le Temps du massacre* (1966 – illus. 2), les personnages évoluant dans les intérieurs (principalement des saloons) sont généralement isolés de leur environnement par des plans à faible profondeur de champ. Le but : montrer et faire ressentir l'égoïsme et l'individualisme à outrance qui règnent dans l'Ouest américain, doublés d'une solitude certaine et d'un manque de lien évident entre les êtres. Les lieux publics, où l'on boit et fait la fête, sont en fait des lieux d'isolement où chacun essaie d'oublier la brutalité et la violence de son environnement. Mais dans le film, deux scènes d'intérieur importantes sont traitées différemment. La première se déroule au début, lorsque Tom Corbett (Franco Nero) revient chez lui et retrouve sa mère et son frère Jeffrey (George Hilton). Les plans, tournés ici en courte focale, sont nets, des amorces de premier plan jusqu'aux arrière-plans, y compris dans les déplacements et malgré la relative obscurité. Le foyer devient le lieu de l'équité où tout le monde est traité sur un pied d'égalité, il est le lieu du repos et de la sérénité... même si, quelques minutes plus tard, tout bascule lorsque le monde extérieur y fait tragiquement irruption. La deuxième scène, que l'on peut



2 Faible profondeur de champ : *Le Temps du massacre* (Lucio Fulci, 1966).

voir à la fin du film, fait en quelque sorte écho à la première, lorsque les deux frères Corbett viennent régler son compte au fils Scott (Nino Castelnuovo). L'hacienda, lieu très blanc baigné de lumière (par opposition à la maison des Corbett, très sombre) est l'endroit où la vengeance va pouvoir s'exprimer au grand jour. La traque du méchant, filmée en focale courte, permet une étonnante profondeur de champ y compris dans la longue enfilade des pièces, et dans les travellings qui suivent ou précèdent les personnages.

USS Alabama

En combinant deux techniques de prise de vues (l'utilisation des longues focales et celle des basses lumières) Tony Scott, dans *USS Alabama* (1995), plonge immédiatement le spectateur dans un univers d'enfermement où l'horizon n'existe pas. En effet, dès le début du film, que ce soit lors des séquences de l'anniversaire de la fille de Ron Hunter (Denzel Washington) ou dans le bureau militaire du capitaine Franck Ramsey (Gene Hackman), la majorité des plans – et plus spécifiquement les plans serrés – n'ont presque pas de profondeur de champ, isolant chacun des protagonistes de leur environnement. Ils sont ici annonciateurs de tout le reste du film qui, on le sait, va se dérouler à l'intérieur d'un sous-marin nucléaire en alerte. Dans ce lieu clos par excellence, le réalisateur a choisi de jouer la plupart du temps avec une faible profondeur de champ, donnant de cette manière une importance prépondérante aux hommes et à la tragédie qui se noue dans cet environnement « claustrophobique » et déshumanisé.

À noter

L'utilisation par certains cinéastes des caméras vidéo (DV, HDV, Beta Num, XDCam, HDCam...), à la fin des années 1990, a permis de retrouver une très grande profondeur de champ, même par faible éclairage, de par leur objectif et leur très grande sensibilité (entre autres). Il faut voir par exemple les films dits « intimistes » comme *Festen* de Thomas Vinterberg ou la trilogie de Jean-Marc Barr et Pascal Arnold *Lovers*, *Too much flesh* et *Being Light*, qui furent tournés en DV. Les scènes de nuit de *Collatéral* de Michael Mann, un des tout premiers films tournés entièrement en HDCam, sont étonnantes à ce propos : alors que la lumière est par essence limitée, la profondeur de champ est ici particulièrement importante. A contrario, l'arrivée sur le

marché, à la fin des années 2000, d'un matériel pouvant filmer en HD avec de grands capteurs (appareils photographiques reflex, caméras 4K...) a relancé la mode du flou de mise au point et des plans à profondeur de champ réduite.

1.2 LA FOCALE

La focale est le terme communément employé pour désigner l'objectif utilisé sur la caméra. La focale normale ou moyenne, en pellicule 35 mn ou pour un capteur plein format, se situe entre 40 mm et 60 mm – un objectif de 50 mm étant celui qui serait le plus proche de la vision humaine. Tout ce qui est en dessous est appelé courte focale (ou grand-angle), et tout ce qui se situe au-dessus longue focale (ou téléobjectif).

Courte focale (ou grand-angle)

La courte focale permet une grande profondeur de champ et englobe un champ plus large que la focale moyenne.

Elle augmente l'impression de perspective, magnifie les volumes et accélère les mouvements dans la profondeur.

Le Procès

Si Orson Welles peut jouer avec la profondeur de champ comme il le fait si souvent, c'est en partie dû au fait qu'il utilise énormément les courtes focales. Son film le plus représentatif de l'utilisation de ce procédé est sans conteste *Le Procès* (1962). La quasi-totalité du film est tournée au grand-angle et la séquence d'ouverture, dans la chambre de Joseph K. (Anthony Perkins), est à ce titre très éloquente. Les effets déformants sur les lignes (perspectives fuyantes) et les personnages sont évidents ; l'atmosphère de la séquence s'en ressent énormément, distillant une sorte de malaise et d'artificialité, amplifiée par des effets sur les décors (les plafonds surbaissés) ou sur l'image elle-même (utilisation de la contre-plongée quasi systématique et lumière très plate, pratiquement sans ombres). Tout au long du film, les plans séquences, les amples

mouvements de caméra ou les longs travellings se trouvent, grâce à l'utilisation de la courte focale, sublimés et dramatisés à l'excès.

Lucky Luciano

Les courtes focales ont la faculté de magnifier des lieux déjà imposants en les rendant encore plus monumentaux voire solennels. Au début de *Lucky Luciano* (1973 – illus. **3**) de Francesco Rosi, le paquebot, qui est à quai, prend une incroyable dimension, symbolisant ainsi la force et la grandeur du parrain qui retourne au pays.



3 L'utilisation d'une courte focale dans *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973).

Les Visiteurs

De nombreux plans dans *Les Visiteurs* (1993) de Jean-Marie Poiré utilisent des focales courtes, spécialement lorsque Godefroy de Montmirail (Jean Reno) et Jacquouille la Fripouille (Christian Clavier) s'approchent exagérément de la caméra, jouant ainsi sur les effets burlesques et déformants du grand-angle : pendant la scène du repas où les deux compères entonnent une chanson paillard, quand ils souhaitent une bonne nuit aux enfants ou à la fin, pendant la transformation de Jacquouille. Le choix de cette focale

commence d'ailleurs dès le début du récit, avec la sorcière de Malcombe, premier personnage à être filmé au grand-angle. Viendront ensuite, tout au long de l'histoire, plusieurs scènes intégrant ici ou là des plans à très courte focale, comme rappel symbolique d'un Moyen Âge imprégnant l'ensemble du récit, y compris lors des scènes contemporaines. Grâce à cet artifice, Jean-Marie Poiré a pu ainsi caractériser de manière simple et cohérente l'identité du film, sans toutefois en abuser.

Fish-eye

Le Fish-eye est un très-grand-angle d'environ 5 à 8 mm, donnant un effet d'incurvation exagérée des lignes. Il peut être utilisé, par exemple, pour simuler la vision que l'on a à travers le judas d'une porte. C'est un objectif également très prisé pour les films de skate.

Longue focale (ou téléobjectif)

Avec une longue focale, la profondeur de champ est réduite. Tout ce qui n'est pas à la même distance de la caméra que le sujet filmé (devant et derrière lui donc) est flou.

Une longue focale donne l'impression d'écraser les perspectives et de réduire l'espace. Elle isole les personnages de leur environnement en générant du flou de mise au point. Les distances semblent écrasées, l'effet de vitesse est minimisé.

Missouri Breaks

Dans *Missouri Breaks* (1976), la longue focale permet à Arthur Penn de tourner les plans serrés d'une scène tout en laissant la caméra, et donc l'équipe, au même endroit. Le gain de temps et d'argent est ici considérable puisqu'on n'a pas à mettre en place un nouveau plan, il « suffit juste »¹ de changer d'objectif ou de zoomer. Comme cette séquence

1. Évidemment, les choses ne sont pas aussi simples que cela mais tout de même, la mise en place des comédiens est pratiquement la même (surtout à cette distance) et seuls le cadre et le point sont à affiner.

sur laquelle se déroule le générique de début, qui s'ouvre par le plan d'ensemble d'une plaine de l'Ouest au milieu de laquelle arrivent trois cavaliers. S'ensuit un long plan séquence (de plus de 2 minutes) plus serré, filmé en longue focale et dans le même axe que le premier (avec au premier plan, flous, des plants de pissenlit en graine). Ce second plan permet ainsi de suivre de plus près les trois protagonistes qui se mettent à parler, mais sans encore les identifier clairement. Lorsque le groupe finalement s'arrête tout proche, on retrouve la focale normale sur les trois cowboys, mais les champs-contrechamps sont à nouveau filmés avec une longue focale, pour les mêmes raisons que celles énoncées précédemment. Penn aura recours de nombreuses fois à cette technique, tout au long du film : lors de la première rencontre entre Jane Braxton (Kathlenn Lloyd) et Lee Clayton (Marlon Brando), pendant la balade à cheval de Jane et Tom Logan (Jack Nicholson), lorsque M. Braxton (John McLiam) présente Lee Clayton à Tom, quand Jane rend visite à Tom dans son potager, lorsque Clayton vient provoquer Tom Logan dans son ranch, lors de la scène finale entre Jane et Tom...

Tire encore si tu peux

Dans son chef-d'œuvre halluciné *Tire encore si tu peux* (1967), Giulio Questi a énormément utilisé les longues focales pour filmer, entre autres, les acteurs en gros plan. Les codes du western-spaghetti sont ici portés à leur paroxysme dans une exaltation visuelle jubilatoire, à tel point que tous ces visages burinés, suants ou ensanglantés, filmés sous une lumière très crue, semblent comme isolés de leur environnement par une profondeur de champ extrêmement réduite. Il faut voir également la scène d'opération à vif d'Oaks (Piero Lulli) où tous les gros plans (de plaie, du « chirurgien », de chair entaillée, de la balle extraite) sont faits à la longue focale. Chaque mouvement, chaque acte, chaque souffrance sont ainsi disséqués avec une précision chirurgicale. Idem pour la séquence où Django (Tomas Milian) découvre les corps tailladés et meurtris des bandits, lynchés par les villageois et exposés au soleil violent du désert. L'alternance des très gros plans du visage du héros (suivi le plus souvent

en travelling latéral) avec les gros plans sur les morts (majoritairement filmés en travellings verticaux) instille un malaise teinté de voyeurisme très ambigu. Le contraste entre le sujet (la sauvagerie de l'homme) et l'esthétique parfaite des images (magnifique lumière, cadres parfaits, beauté et charisme du comédien) est ici en parfaite adéquation avec le propos du film : la fascination morbide que peut avoir l'être humain pour des atrocités commises dans certaines circonstances¹.

Les Petits Mouchoirs

Dans *Les Petits Mouchoirs* (2010), Guillaume Canet utilise les longues focales principalement de deux manières : soit lors de scènes intimistes où le dialogue est essentiel, ce sont alors des champs-contrechamps très classiques ; soit dans le cas où le point de vue doit rester en retrait.

Pour les scènes intimistes, le réalisateur se sert de sa caméra à la manière d'un photographe portraitiste. L'accent est alors mis sur chacun des personnages présents dans la scène et les visages, filmés en plan serré et comme extraits de leur environnement, prennent à tour de rôle toute leur dimension. Rien d'étonnant à cela, puisque Guillaume Canet, étant lui-même comédien, connaît bien l'importance du visage quand il s'agit de faire passer des émotions. Ici, les scènes les plus caractéristiques sont certainement celles où deux personnages se retrouvent face à face sans échappatoire possible. Comme les deux scènes de confrontation entre Vincent (Benoit Magimel) et Max (François Cluzet) au restaurant de ce dernier, la scène entre Vincent et Marie (Marion Cotillard) qui avoue à demi-mot à celui-ci qu'elle a été amoureuse de lui, celle entre Marie et Éric (Gilles Lellouche) qui, lui, essaie de comprendre pourquoi elle n'a jamais voulu coucher avec lui ou celle entre Antoine (Laurent Lafitte) et Juliette (Anne Marivin) dans la voiture.

Guillaume Canet utilise également la longue focale pour des scènes où la caméra (et donc le spectateur) doit regarder les choses de loin,

1. Giulio Questi a fait ce film en réaction aux atrocités auxquelles il avait été confronté durant la Seconde Guerre mondiale, et qui l'ont marqué profondément.