

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020

Soutenance en 2020

L'EXALTATION DES SENTIMENTS PAR LE MOUVEMENT DE LA
CAMÉRA

Ariane VALLIN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : À contre-courant

Directeur de mémoire : Michel MARX (enseignant, scénariste)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020

Soutenance en 2020

L'EXALTATION DES SENTIMENTS PAR LE MOUVEMENT DE LA
CAMÉRA

Ariane VALLIN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : À contre-courant

Directeur de mémoire : Michel MARX (enseignant, scénariste)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

Tout d'abord un grand merci à Michel Marx pour son accompagnement sans faille durant l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie Benoît Chamaillard, Giusy Pisano, Florent Fajole pour leur accompagnement lors de la partie théorique.

Pour leur aide dans la partie pratique je remercie chaleureusement :
Thibaut Ribéreau-Gayon et Natasza Chroscicki d'ARRI France
Olivier Quenesson de Next Shot

Le Menuisier du Faubourg et notamment Jean-Valentin Andreae
L'Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis
La Mairie de Paris

Les habitants de la HAN : Alexandre Vigier, Hippolyte Leblanc et Noé Mercklé

Françoise Baranger, Véronique Lorin, Jean-Michel Moret, Didier Nové, Isabelle Pragier, Eve Rummel, Laurent Stehlin

Michel Marx et Claire Chambon pour leur aide au scénario

Tous les acteurs pour leur présence bienveillante

Tous les membres de l'équipe technique qui m'ont accompagnée tout au long du projet, en particulier Amaïllia Bordet, Charles Chabert, Garance Marie et Clément Raphin.

RÉSUMÉ

En considérant que la question d'exalter les sentiments à la fois des personnages et des spectateurs est centrale pour les cinéastes, nous chercherons, dans ce mémoire, à voir en quoi le mouvement de caméra peut y contribuer. Les changements d'échelle, de perspective et de point de vue qui découlent du mouvement participent pleinement à la restitution de l'espace auprès du spectateur, et permettent d'influencer la perception que ce dernier a d'une scène. Nous interrogerons les modes d'utilisation récurrents du mouvement qui sont pratiqués et qui l'associent à un sentiment. On s'attachera ici à chercher le potentiel émotionnel du mouvement de caméra, que ce soit pour transmettre les sentiments des personnages ou pour s'en détacher.

Liste des mots clefs :

Mouvements de caméra, mouvements des personnages, zoom, exaltation, sentiment, émotion, spectateur, point de vue, plan-séquence, codes, caméra subjective.

ABSTRACT

If we consider that the exaltation of both the characters' and the spectators' feelings is a central matter for the filmmakers, we will see, in this thesis, in what ways the camera's movements can contribute to that. The changes of scale, perspective and point of view that come out of movement fully participate in the restitution of space, and influence the perception of the spectator towards the scene. We will examine the recurrent uses of movements which associate a movement to a feeling. We will question its emotional potential, whether it aims to convey the characters' feelings or to stand out of it.

Keywords :

Camera's movements', character's movements', zoom, exaltation, feelings, emotion, audience, point of view, sequence shot, codes, subjective camera.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Première partie : Mouvement et perception	10
Chapitre 1. Association sentiments et mouvements de caméra	11
Chapitre 2. Autres moyens d'exaltation des sentiments	31
Chapitre 3. Codes et tendances d'utilisation du mouvement	38
Partie II. Le mouvement de caméra, vecteur des sentiments des personnages	46
Chapitre 1. Concordance mouvements de caméra et des personnages	47
Chapitre 2. Révéler les sentiments d'un personnage immobile / inexpressif	53
Chapitre 3. Le changement d'échelle, vecteur d'amplification des émotions	56
Partie III. Affranchissement du mouvement de caméra	61
Chapitre 1. Le mouvement affranchi des émotions des personnages	62
Chapitre 2. Le mouvement pour perturber l'espace	65
Chapitre 3. De l'accélération au ralenti : le mouvement dans son rapport au temps	70
Conclusion	79
Bibliographie	82
Filmographie	84
Tables des illustrations	88

INTRODUCTION

« People (are) crying on the screen but no one in the audience is crying, they don't feel it. You have to feel something. »¹

Cette citation de David Lynch témoigne de la recherche constante de l'émotion qui préoccupe nombre de réalisateurs. Ici, David Lynch montre bien que l'émotion ne se déclenche pas parce que le spectateur voit le personnage pleurer mais parce qu'il le sent pleurer : c'est bien la différence entre la compréhension et l'empathie. Il ne s'agit pas seulement de rendre visible les sentiments mais de les rendre palpables. Alors, comment exalter les sentiments ?

Dans le processus de création d'un film sont impliqués, à la fois les sentiments des personnages et des acteurs qui les incarnent, du cinéaste, et ceux du spectateur. Les sentiments, bien qu'universels, sont propres à chacun. Relevant d'une alchimie intérieure, ils nécessitent une traduction sensible si l'on cherche à susciter l'émotion de son public. Dominique Chateau² définit le cinéaste ainsi que le spectateur en tant que « subjectivités » qui s'expriment. Il ne s'agit donc pas de dire qu'il existe un spectateur unique, car il y a autant de manières de recevoir le film que celui-ci a de spectateurs. Néanmoins, le cinéaste, par la mise en scène et les autres outils cinématographiques, peut orienter le regard de ces derniers. Les spectateurs font alors face aux sentiments des personnages par le prisme du

¹ Traduction : « Des gens pleurent sur l'écran mais, dans le public, personne ne pleure, ils ne ressentent rien. Il faut ressentir quelque chose. »

LYNCH, David, Conférence avec David Stratton, enregistrée samedi 14 mars 2015 à Brisbane à l'occasion de l'exposition 'David Lynch: Between Two Worlds' / 14 March – 8 June 2015 / Gallery of Modern Art (GOMA). <https://youtu.be/jGd6lnYTTY8>

² CHATEAU, Dominique, La subjectivité au cinéma : Représentations filmiques du subjectif, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, Le Spectaculaire, 2012.

cinéaste. Sans aller en contradiction avec le propos de Dominique Chateau, nous considérerons le spectateur comme un récepteur, prêt à exalter.

Les sentiments sont des « états affectifs »³ relevant de la sensation, ce sont des mouvements intérieurs, des mouvements de l'âme qui traversent les êtres humains. Ce sont les corps qui ressentent : du sentiment naît le mouvement. Pourrait-on alors traduire chaque élan du cœur par un mouvement de caméra ?

La caméra étant l'un des premiers spectateurs de la performance de l'acteur, elle constitue un intermédiaire subjectif privilégié entre l'action et ce que le spectateur voit sur l'écran. Le positionnement de la caméra dans l'espace, son angulation, son mouvement, sa trajectoire et son rythme influent sur la manière dont les sentiments seront ensuite perçus : le jeu des acteurs est rendu par le prisme de la caméra. Des théoriciens dont notamment Deleuze et Bergson ont longuement réfléchi sur le mouvement au cinéma mais ils ont une approche conceptuelle qu'on n'approfondira pas ici, on optera pour une approche perceptive. On s'attardera au mouvement de et à l'image : mouvement optique, mouvement de caméra, et le mouvement des acteurs en relation avec ces derniers. On parlera de techniques telles que la caméra à l'épaule ou la grue mais sans pour autant en explorer les moindres recoins, tâche qui mériterait un mémoire en soi, ce qui est par ailleurs déjà le cas.

Nous proposons de distinguer deux formes de mouvement. Premièrement le mouvement d'accompagnement, motivé par le déplacement d'un personnage, le mouvement de caméra peut être dissimulé dans le mouvement des acteurs afin que le spectateur ne se rende pas compte que la caméra bouge. Souvent utilisée pour ne pas « couper », « faire oublier » la caméra résulte de la volonté de plonger le spectateur dans l'action. En découle un effacement de la caméra. Le deuxième type de mouvement de caméra que j'appellerai « mouvement moteur » ne trouve

³ Dictionnaire Le Petit Robert

pas de justification dans le mouvement des personnages, il est plus « ostensible » car, il rend la présence de la caméra plus affirmée.

À travers l'étude de films, on s'attachera ici à chercher le potentiel émotionnel du mouvement de caméra ; jusqu'où peut-il nous emmener ? Le sujet étant déjà vaste, nous nous limiterons à l'étude de films de fiction.

Après un retour rapide sur l'évolution des techniques, nous tenterons dans un premier temps d'associer mouvements de caméra et sentiments, puis nous aborderons la systématisation de l'association de certains mouvements de caméra à des émotions précises. Nous verrons ensuite comment le mouvement de caméra peut embrasser les sentiments des personnages afin de provoquer l'empathie du spectateur, et être la traduction d'un sentiment ressenti par un personnage. Mais, les mouvements de caméra ne visent pas forcément l'adhésion du spectateur aux personnages, nous verrons en quoi ils peuvent lui soumettre un regard critique et exalter des sentiments différents ou supplémentaires. Nous examinerons alors comment le mouvement peut être modelé dans l'espace et dans le temps.

Qu'il corresponde ou non aux sentiments des personnages, ce qui nous intéresse c'est l'apport que constitue le mouvement de la caméra dans le croisement entre les sentiments des personnages et ceux des spectateurs.

Note :

Par seul souci de lisibilité du texte, l'écriture inclusive n'a pas été retenue mais gardons en tête qu'il y a autant de spectatrices que de spectateurs, d'actrices que d'acteurs et qu'il existe aussi des réalisatrices, cheffes opératrices, cadreuses, compositrices, techniciennes etc.

PREMIÈRE PARTIE : MOUVEMENT ET PERCEPTION

Chapitre 1.

Association sentiments et mouvements de caméra

Qu'est-ce qu'un mouvement de caméra ?

Un mouvement de caméra est caractérisé par un changement physique de sa position dans l'espace. Lorsque ce mouvement se résume à une rotation autour de l'axe de la caméra, il est appelé « panoramique ». Il est qualifié de « latéral » lorsque la caméra effectue une rotation horizontale et « vertical » lorsque la rotation s'effectue du haut vers le bas ou inversement. Un panoramique vertical entraîne, s'il n'est pas couplé à un autre mouvement, un changement d'angle pouvant ainsi mener à des plongées ou contre plongées. Un panoramique permet d'envisager le cadre comme une frise que l'on révèle durant le mouvement. Il existe une troisième rotation possible de la caméra sur son axe appelée « débullage », qui provoque une vision semblable à celle que l'on a en penchant la tête sur le côté. Par convention, et pour correspondre à la vision humaine générale, l'horizon est droit. Le mouvement de débullage consiste à modifier l'inclinaison de cette ligne pendant le plan.



Fig. 1a et 1b : Tideland de Terry Gilliam (2005), les effets de débullage sont renforcés par les courtes focales qui accentuent les perspectives.

Lorsque la caméra se déplace dans l'espace autrement qu'autour de son axe on dit qu'elle effectue un « travelling ». Il existe 3 types de travellings : verticaux, latéraux, avant/arrière correspondant aux trois dimensions de l'espace dans

lequel la caméra évolue. On définit un travelling vertical par un changement de hauteur de la caméra, soit comme une élévation, soit comme un abaissement. Un travelling latéral indique un déplacement horizontal de la caméra et un travelling avant / arrière va nous faire nous approcher ou nous reculer d'un objet initialement au centre du cadre (à ne pas confondre avec le zoom que nous définirons plus tard).

Évidemment, les mouvements sont souvent plus complexes que ceux décrits ci-dessus mais tous les mouvements peuvent être décomposés par des combinaisons linéaires de ces mouvements « primaires ». Par exemple, le travelling circulaire, est en réalité le mélange d'un travelling latéral et avant. Un travelling circulaire peut permettre de tourner autour d'un objet ou d'un personnage, comme dans Hair de Milos Forman (1979) où la caméra tourne autour d'une chanteuse afro-américaine sur Aquarius, la chanson d'ouverture du film ; mais le travelling circulaire peut filmer l'extérieur du cercle qu'il décrit comme dans la séquence de Blow out de Brian De Palma (1981) où Jack Terry, ingénieur du son, écoute un enregistrement sonore, la caméra faisant un tour d'horizon de son appartement.

Les conséquences esthétiques d'un mouvement de caméra

Effectuer un mouvement de caméra apporte des changements à plusieurs niveaux. Le placement de la caméra détermine le cadre, le déplacement de la caméra en engendre la modification. Le cadre est un cache qui détermine la fenêtre visible par le spectateur, il conditionne sa vision de la scène. Le mouvement crée un déplacement du champ et du hors champ. En se déplaçant, la caméra dévoile une autre partie de l'espace, de nouveaux éléments jusqu'alors cachés ou des mêmes éléments vus différemment. Dans la dernière séquence du Petits meurtres entre amis de Danny Boyle (1994), David poignarde Alex puis Juliet tue David. Juliet s'enfuit alors avec une valise remplie de billets de banque en laissant ses amis agoniser. On la retrouve, en pleine crise de nerfs, au volant de sa voiture. La valise est pleine de bouts de papier. Alex agonisant sourit. Il y a alors un travelling vertical descendant. La caméra montre d'abord Alex et sa blessure puis, descend

le long de la lame du couteau et traverse le sol. Sous le plancher, le sang d'Alex goutte sur des liasses de billets de banque. Alex a piégé Juliet et échangé l'argent de la valise par du papier. Le mouvement entraîne un changement de cadre qui révèle ici la duperie au spectateur.



Fig 2 : Mouvement reconstitué du plan final de Petits meurtres entre amis.

Le mouvement étire le cadre, organisant l'ordre de vision du spectateur : on commence sur Alex poignardé pour ensuite descendre sur les billets. Reconstitué, ce mouvement construit un format vertical à partir d'un ratio d'image horizontal.

Tout mouvement dans l'espace provoque également un changement de perspective : le rapport qu'entretiennent les éléments constituant le plan peut se trouver modifié. En effet, lors d'un travelling avant dans l'axe, tous les éléments constituant le cadre vont se rapprocher de la caméra et prendre une place plus importante dans le cadre. Néanmoins, ce rapprochement ne sera pas identique pour tous les objets constituant le plan : les plus proches de la caméra prendront plus d'importance que les éléments les plus éloignés. De même, lors d'un travelling latéral, les éléments lointains de l'arrière-plan mettront plus de temps pour traverser le cadre de gauche à droite qu'un élément proche.

Finalement, le placement de la caméra dans l'espace détermine le point de vue du cinéaste et du spectateur. En littérature le sémioticien Gérard Genette⁴, a défini la « focalisation » d'un texte comme une restriction de champ, il distingue trois types de focalisation : interne, externe et zéro.

En littérature on parle de la focalisation interne lorsque « le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur. Ce dernier filtre les informations qui sont fournies au lecteur. Il ne peut pas rapporter les pensées des autres personnages⁵ ». La focalisation interne pourrait être traduit au cinéma par le point de vue et la caméra subjectifs, caméra « je » comme dans les films autobiographiques d'Alain Cavalier où ce dernier tient la caméra au poing au niveau de son visage. La caméra prend la place de son œil et filme ce qu'il voit, le champ est déterminé par ses mouvements.

⁴ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie », in Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.

⁵ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, *ibid.*



Fig 3 : Alain Cavalier dans Le Filmeur (2005)

Dans une focalisation zéro, « le narrateur en sait plus que les personnages. Il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes. » Ce point de vue omniscient pourrait quant à lui se traduire par un placement de caméra qui ne pourrait correspondre à la vision d'un personnage car placé dans des endroits inatteignables par la vision humaine. Par exemple, dans Chambre 212 de Christophe Honoré (2019), la caméra est en plongée totale et passe d'une pièce à l'autre. Le regard plongeant rappelle souvent un regard supérieur souvent appelé le « regard de Dieu ». Ici, durant tout le film, les personnages se mélangent aux versions plus jeunes d'eux-mêmes. Ce point de vue inhabituel et irréel puisque traversant murs et plafonds, ajoute à l'étrangeté des événements présentés. On retrouve ce point de vue omniscient avec une caméra qui traverse les murs notamment dans Moorise Kingdom de Wes Anderson (2012), Snake Eyes de Brian De Palma (1998) et La Plage de Danny Boyle (2000).

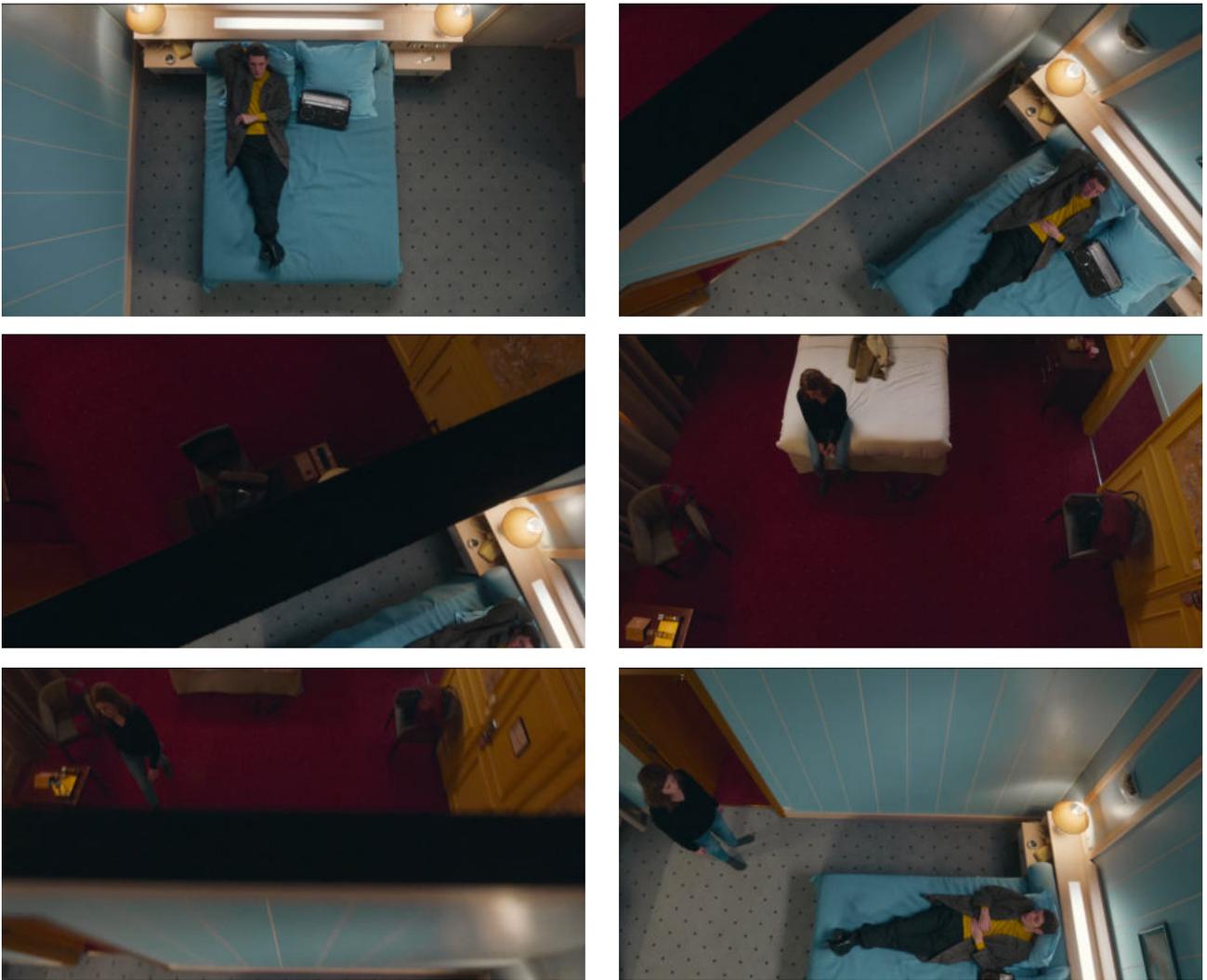


Fig 4a à 4f : Illustration de l'utilisation du point de vue omniscient dans Chambre 212.

La focalisation externe est définie comme tel : « Le narrateur [...] sui[t] les faits et gestes des protagonistes de l'extérieur.⁶ » Le point de vue externe pourrait être transposée par une caméra qui matérialiserait un regard extérieur sur la scène, à la différence du point de vue omniscient, celui-ci pourrait correspondre à une perception humaine. C'est le point de vue, le plus souvent utilisé. Par exemple, dans Laurence Anyways de Xavier Dolan (2012), lorsque Laurence arrive pour la première fois au lycée où il enseigne habillé en femme, la caméra suit sa prise de courage par un travelling avant accompagnateur de dos. Par ailleurs, dans cette séquence tous les points de vue sont utilisés. En effet, des plans suivant les escarpins de Laurence avancer en travelling avant au ras-du-sol épousent un

⁶ Op. cit. Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie ».

point de vue omniscient et de nombreux plans en points de vue subjectifs de Laurence viennent s'intercaler.



Fig 5a : Le regard caméra atteste du point de vue subjectif de la caméra qui épouse le regard de Laurence.

Fig 5b : Point de vue extérieur suivant Laurence de dos.



Fig. 5c : Point de vue omniscient car la position de la caméra ne correspond pas à la vision humaine.

Un mouvement de caméra peut entraîner un changement de point de vue, dans la séquence finale du Profession : reporter de Michelangelo Antonioni (1975), la caméra effectue un travelling avant dans un porche donnant sur une cour. Au début du mouvement, la caméra embrasse un point de vue externe. Néanmoins, lorsqu'elle traverse les barreaux les séparant de la cour, toute possibilité que la caméra représente le point de vue d'une personne disparaît, le point de vue de la caméra devient omniscient. On assiste au changement de point de vue au sein du mouvement.

Un mouvement de caméra est donc une variation du cadre, il peut introduire de nouveaux éléments dans la scène ou alors donner à voir différemment les éléments déjà présents. Il provoque autant d'implications que de moyens de dramatiser – ou non – une scène.

Les mouvements optiques : l'arrivée du zoom

Outre les mouvements de caméra, il existe aussi des mouvements optiques, plus couramment appelés « zooms ». Inventé dans les années 1950 par Roger Cuvillier en tant que « Pan Cinor », il fut amélioré par Pierre Angénieux dans les années qui suivirent et prit alors le nom de « zoom »⁷. Jusqu'alors, les caméras ne possédaient qu'une focale fixe interchangeable entre les plans. Il était impossible de changer de focale au sein d'un plan.

Le zoom est un mouvement interne à l'objectif où des lentilles qui le composent se déplacent en son sein. Contrairement au mouvement de caméra, le zoom n'entraîne pas de changement de perspective, les fuyantes restent identiques. Il n'entraîne qu'un changement de focale et ce qui en découle. En « zoomant », le cadre se resserre, il donne un agrandissement d'une partie de l'image comme dans Velvet Goldmine de Todd Haynes (1998) où le zoom souligne l'attrance que provoque Jerry Devine sur Brian Slade lorsqu'il lui fait miroiter un avenir de star. A contrario, en « dézoomant », le cadre s'élargit.

⁷ MARTIN, Pascal, « Entretien avec M. Roger CUVILLIER », Le Photographe, n° 1593, février 2002, p. 70-71.

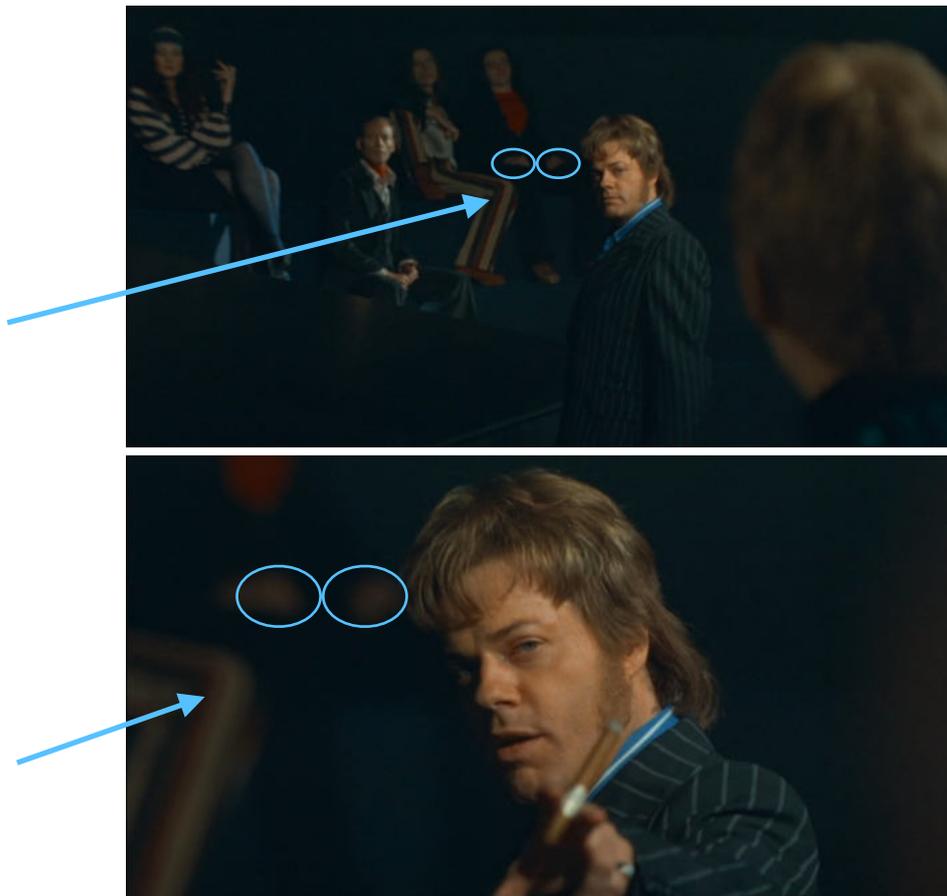


Fig. 6a et 6b : Zoom sur Jerry Devine dans Velvet Goldmine de Todd Haynes (1998). Les flèches bleues montrent que la position des jambes et des mains du spectateur dans les gradins est conservée : le rapport entre le premier plan et l'arrière-plan reste le même.

Le rapport entre les éléments constituant le plan est le même puisque la taille relative des objets est inchangée. Un mouvement de zoom n'entraîne qu'une des trois conséquences du mouvement de caméra : là où ce dernier engendre un changement de cadre, de point de vue et de perspective, le zoom n'entraîne qu'un changement de valeur de cadre. Néanmoins, le zoom se distingue du recadrage, aussi appelé « crop », qui consiste à rogner l'image, par sa variation de focale qui provoque également une modification des aberrations géométriques souvent moins corrigées en courte focale. On voit ainsi apparaître de la distorsion sur les bords de l'image en courte focale qui rend courbes les lignes droites. La variation de focale provoque également une modification de la profondeur de champ, celle-ci étant d'autant plus réduite que la focale est longue. Cette modification de la profondeur de champ est visible dans le Barry Lyndon de Stanley Kubrick (1975)

où les feuilles des arbres sont beaucoup plus nettes à la fin du mouvement de dézoom lorsque la focale y est la plus courte.



Fig. 7a à 7c : Barry Lyndon de Stanley Kubrick (1975) : Tout comme l'élargissement du cadre, l'augmentation de la profondeur de champ replace le couple dans son environnement.

Pour le générique de la Partie Pratique qui accompagne ce mémoire, a été utilisé un zoom 30–300mm pour filmer alternativement Rachel et Charlie qui marchent

dans la rue. L'idée était de les filmer en plan plutôt large afin de deviner la foule se presser autour d'eux pour aller au travail de bonne heure un matin pluvieux, mais en longue focale pour avoir la faible profondeur de champ d'un gros plan, et que seul le personnage principal filmé soit net. Cet effet permettant de conserver l'attention du spectateur sur le protagoniste est doublé d'un léger zoom avant venant le renforcer d'avantage. On trouve cet effet de faible profondeur de champ en plan large dans Wonderstuck de Todd Haynes (2017) lorsque Julianne Moore marche dans la rue ou encore dans Breaking Away de Peter Yates (1979) où l'on suit Dave à vélo victorieux après avoir établi un premier contact avec la belle Katherine.



Fig 8. : Breaking Away de Peter Yates (1979)

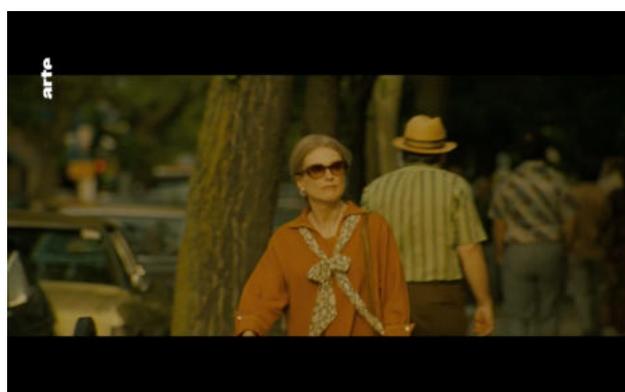


Fig 9a et 9b : Wonderstuck de Todd Haynes (2017). Dans les deux cas, la faible profondeur de champ en plan large fait ressortir le personnage central.

Un mouvement de zoom peut être cumulé à un mouvement de caméra. Par exemple, un zoom peut accentuer un travelling avant et renforcer l'effet de rapprochement d'un objet ou personnage comme dans La Nuit Américaine de François Truffaut (1973).



Fig. 10a et 10b : La Nuit Américaine de François Truffaut (1973). La combinaison des zoom et travelling propose une plongée dans l'écran et dans la fiction.

La combinaison d'un travelling avant et d'un dézoom – ou inversement, un travelling arrière et un zoom – est appelé « travelling compensé », « transtrav » ou encore « effet Vertigo » car il a été utilisé pour la première fois dans le Sueurs froides d'Alfred Hitchcock (1958). Cet effet cumulé de ces deux mouvements antinomiques ne provoque théoriquement pas de changement de valeur de cadre car les deux mouvements se compensent. Néanmoins, comme vu précédemment, un mouvement de caméra engendre un changement de perspective contrairement aux mouvements optiques. Dans un travelling compensé, le zoom ne compense pas le changement de perspective donc le cadre reste le même mais la taille relative des éléments le constituant bouge. Ainsi, l'arrière-plan peut donner l'impression soit de se rapprocher et donc d'écraser l'élément du premier plan, soit, au contraire, donner l'impression de s'éloigner et donc provoquer un sentiment soudain d'espace. C'est une combinaison de mouvement très marquée puisqu'elle n'est pas naturelle et donne un effet de perturbation de l'espace. Elle est souvent associée à une perturbation des sens comme dans sus-cité Sueurs froides d'Alfred Hitchcock (1958), où John Ferguson, en proie au vertige, doit monter au sein d'une haute tour et surmonter sa peur. Cet effet est couramment

utilisé également pour souligner une montée d'angoisse comme dans Les Dents de la mer de Steven Spielberg (1975) au moment où Martin Brody, surveillant de plage voit ses craintes se concrétiser par une attaque de requin ; ou, plus discret dans Les Affranchis de Martin Scorsese (1990), Henri retrouve Jimmy au restaurant, l'arrière-plan se rapproche, le travelling compensé appuie la paranoïa montante d'Henri qui a peur que Jimmy le tue pour l'empêcher de parler au procès.

L'évolution des techniques

Si voir des plans en mouvements nous semble tout à fait naturel de nos jours, ils n'ont pas toujours été évidents à réaliser. Le mouvement de caméra est néanmoins apparu assez rapidement, dès les vues des frères Lumière en 1896. Le premier mouvement connu est attribué à un opérateur des Frères Lumière ayant effectué pour la première fois un travelling latéral en posant la caméra sur une gondole à Venise dans la vue Arrivée des gondoles à Venise⁸. Les premiers mouvements ont ensuite été réalisés en mettant la caméra sur tout support qui pouvait être en mouvement tels que la voiture, le bateau etc. Bien que le cinématographe des Frères Lumière, première caméra inventée, soit plutôt légère et compacte, les caméras de studio se sont alourdies au cours des décennies suivantes avec leurs perfectionnements mécaniques.



Fig.11 : Cinématographe des Frères Lumière de 1896. Fig. 12 : Blimp pour caméra Mitchell BNCR de 1935

⁸ LUMIÈRE, Auguste, LUMIÈRE, Louis, « Catalogue Général des Vues Cinématographiques Positives de la Collection Lumière », 1901. <https://doi.org/doi:10.7282/T3MW2HJS>



Fig. 13 : On a en tête Buster Keaton se baladant un trépied en bois sur l'épaule dans Le Cameraman d'Edward Sedgwick (1928).⁹

Magasin débiteur et récepteur permettant des prises de vue plus longues que la minute initiale des vues Lumière, tourelle rotative pour avoir plusieurs objectifs de différentes focales, visée réflexe pour permettre au cadreur de voir ce qu'il filme, de toutes les améliorations techniques, c'est l'arrivée du parlant qui a le plus alourdi les caméras. En effet, puisqu'elles étaient bruyantes, il fallait les isoler pour faire du son synchrone. Elles ont alors été recouvertes d'une épaisse couche de métal appelé « blimp ». La caméra, considérablement alourdie, était montée sur des rails pour la faire bouger, restreignant son mouvement aux mouvements primaires vus précédemment. Les rails disponibles étant droits ou courbes, il était possible d'effectuer seulement des travellings avant/arrière, latéraux et circulaires mais pas de combinaison de ceux-ci. Par ailleurs, le mouvement était limité pour ne pas voir les rails apparaître dans le champ.

L'invention de la dolly, sorte de chariot sur roulettes, permit de libérer les mouvements au sol en s'affranchissant de la contrainte de la pose de rails qui imposait un trajet simple et prédéfini. Une évolution des générations de dolly

⁹ DOUCHET, Jean, MAGNY, Joël, SIMSOLO, Noël, « Buster Keaton, Le Cameraman », Dossier du CNC, n° 131, 2003, p. 1-24.

permet, par un bras articulé et des pistons, l'élévation de la caméra d'un petit débattement pour faire des travellings verticaux de faible amplitude jusqu'alors impossibles.

Pour pouvoir aller plus haut dans l'élévation de la caméra, cette dernière peut être montée sur grue puis grue télescopique. Bien qu'elles permettent de plus grandes amplitudes de mouvements, leurs taille et empattement au sol les rendent encombrantes. Par exemple, pour réaliser le plan séquence initial de La La Land de Damien Chazelle (2016), une bretelle d'autoroute entière a été mobilisé.



Fig. 14 : Sur ce photogramme extrait de la séquence initiale de La Nuit Américaine de François Truffaut, on voit bien l'espace nécessaire à la manipulation de la grue.

Pour des prises de vue encore plus hautes, l'hélicoptère peut être utilisé comme pour la scène d'introduction de Shining de Stanley Kubrick (1980) où les plans de générique pris depuis un hélicoptère donnent l'impression d'une présence qui plane et installent déjà un certain malaise auprès du spectateur. L'hélicoptère ne

permet cependant pas de faire des plans s'approchant trop près du sol. Il demeurait des paliers de hauteurs difficilement fiables en un mouvement.

En parallèle, se développe la possibilité de faire de la caméra « portée » pour que le cadreur puisse prendre la caméra à la main et bouger avec sans aide supplémentaire. Cette technique fut facilitée par l'allègement des caméras au fil des générations, et par l'apport majeur de Jean-Pierre Beauviala qui, au lieu d'enfermer la caméra dans une épaisse caisse insonorisante, s'est attaqué à chaque source de bruit de la caméra. Entraînement des griffes, presseur dorsal, palpeur, on recense une douzaine de sources de bruit sur une caméra argentique. Du « chat sur l'épaule »¹⁰ à la « Libellule »¹¹ restée inachevée, cet ingénieur n'a eu cesse de réduire le poids et l'encombrement des caméras. Cette liberté nouvelle permet aux cinéastes de filmer plus librement : on peut suivre un personnage sortir de chez lui, descendre dans la rue, se balader au sein d'une foule puis s'engouffrer dans une bouche de métro en un seul plan. La caméra portée a aussi bouleversé l'esthétique même des films comme À bout de souffle de Jean-Luc Godard (1960), où le Caméflex tenu à l'épaule par Raoul Coutard donne une image moins stable. La caméra portée modifie la perception du spectateur puisqu'elle n'apporte pas la fluidité d'un mouvement réalisé avec de la machinerie.

Ce type de fluidité arrive plus tard avec l'invention du Steadicam par Garrett Brown en 1972. D'abord utilisé dans le Marathon Man de John Schlesinger en 1976 où il permettait de suivre pendant plusieurs minutes Babe, joggeur se sentant suivi, et courant de manière effrénée ; il s'est généralisé après la sortie du Shining de Kubrick en 1980. Le Steadicam apporte alors la même liberté de mouvement que la caméra à l'épaule tout en ayant la fluidité d'un travelling sur rail. Les secousses du cadreur sont amorties par le bras articulé. Un mélange des systèmes portés et de la machinerie a été utilisé pour réaliser des mouvements infaisables

¹⁰ VAN OOSTRUM, Kees, « Les neuf vies de chat de Jean-Pierre Beauviala », La Lettre AFC, n°292, 30 novembre 2018.

<https://www.afcinema.com/Les-neuf-vies-de-chat-de-Jean-Pierre-Beauviala.html>

¹¹ CHAMPETIER, Caroline, BEAUVIALA, Julien, « Jean-Pierre Beauviala (1937-2019) », La Cinémathèque Française, 9 avril 2019.

<https://www.cinematheque.fr/article/1396.html>

auparavant. Ainsi, en combinant les techniques, sur un même plan le steadycamer peut serpenter au sol pour ensuite monter sur une grue qui s'élève dans les airs. On commence à voir apparaître des liaisons entre les paliers de hauteurs auparavant séparés.

Plus récemment, depuis les années 2010, l'apport de l'informatique et de l'électronique a permis une nouvelle amélioration des grues et des systèmes portés. Les grues peuvent maintenant enregistrer un mouvement dans l'espace afin de le reproduire exactement de la même manière sur chaque prise. Elles possèdent aussi un système d'enregistrement de la position de la caméra dans l'espace qui permet à l'équipe des effets spéciaux de connaître la position exacte de la caméra dans le décor et ainsi faire de la prévisualisation « on set » des effets spéciaux. L'invention de la stabilisation électronique a permis aux systèmes de caméras portées tels que les DJI Ronin de stabiliser davantage la caméra portée. Récemment, le Trinity¹², développé par Arri, avec un bras balancier, permet d'effectuer des changements de hauteur impossibles à effectuer avec le Steadicam car ils réclameraient que le steadycamer se baisse au ras-du-sol puis se relève. Avec ce système, le cadreur reste à la même hauteur.

Dans Au revoir là-haut d'Albert Dupontel (2017), un plan suit un personnage dans les tranchées puis s'envole et survole ces dernières. Ce mouvement est permis par un mélange des outils à disposition : la caméra, tenue par un cadreur, effectue d'abord un suivi de personnage au Ronin, puis le cadreur l'attache à un drone qui prend le relai et s'envole. Le drone permet des prises de vues aériennes beaucoup plus proches qu'avec un hélicoptère. Dans une rencontre confinée organisée par l'ENS Louis-Lumière le 11 juin 2020, Éric Guichard disait à propos d'un plan sur des chevaux dans Le Dernier Loup de Jean-Jacques Annaud (2015) : « Avec le drone il y a une souplesse et une proximité qu'on n'avait pas avec l'hélicoptère qui est toujours dans une distanciation importante parce qu'on ne peut pas

¹² <https://www.arri.com/en/camera-systems/camera-stabilizer-systems/trinity>

prendre de risque. C'est vrai que le drone nous apporte cette espèce de proximité. On le voit d'ailleurs sur les plans de Jean-Marie [Dreujou] avec les chevaux où l'on voit bien qu'on n'est pas en hélicoptère, on est beaucoup plus près, beaucoup plus dans la matière des animaux. Avec des chevaux, en hélicoptère, on n'aurait jamais eu l'autorisation de descendre en dessous de 150m-200m alors qu'avec le drone on peut être à 15-20m sans difficulté. Ça change totalement les perspectives. »¹³

Il y a toujours eu une recherche de la virtuosité dans le mouvement de caméra. La virtuosité peut être recherchée pour impressionner le spectateur et susciter l'admiration comme dans le récent La La Land de Damien Chazelle (2016). Dans la scène d'ouverture, Emma Stone est bloquée sur une bretelle d'autoroute au milieu de voitures qui klaxonnent. Les gens sortent petit à petit de leur véhicule en chantant lorsque démarre la musique de Another Day of sun. Alors que désormais des dizaines de personnes dansent à l'arrière d'un camion, la caméra effectue à panoramique à 180° pour ne montrer qu'une femme allongée sur le capot d'une voiture. Ce mouvement brutal resserre le plan sur une seule personne. Ce changement est aussi présent au son où seul le chant de cette femme demeure. Cette séquence suscite l'admiration du spectateur de par la complexité de la chorégraphie, le nombre de danseurs et chanteurs impliqués mais surtout par sa capacité à créer des changements de rythme drastiques au sein d'un même plan.

¹³ Dreujou, Jean-Marie, Guichard, Éric, « Rencontres confinées : Le chef opérateur et la fiction animalière », organisé par l'ENS Louis-Lumière, 11 juin 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=shGmTvxIYrQ&feature=youtu.be>



Fig. 15a à 15c : Illustration du pano à 180° rapide de La La Land

Parfois, la virtuosité peut être une démonstration politique comme dans Soy Cuba de Mikhaïl Kalatozov (1964) où le plan-séquence initial se déroulant au dernier étage d'un gratte-ciel, tour de force pour l'époque, sert à montrer la puissance cinématographique de l'URSS. En effet, au sein du même plan, on passe d'un étage à l'autre, on plonge dans la piscine : le vide, l'eau, un nombre de figurants gigantesque, rien ne semble arrêter la caméra. La virtuosité peut également découler d'un défi technique comme dans La Corde d'Alfred Hitchcock (1948), film qui donne l'illusion d'avoir été tourné en une seule prise en masquant les coupes parce que les magasins de l'époque étaient limités et les bobines ne duraient que 10mn.

Grâce aux progrès mécaniques, électroniques et maintenant informatiques, le mouvement de la caméra n'a eu cesse de se libérer toujours un peu plus, presque tout mouvement est désormais envisageable. Bien que certains outils sophistiqués restent peu accessibles aux productions aux budgets restreints en raison de leur

coût, il existe des techniques qui permettent d'effectuer des mouvements de caméra à moindre coût (Ronin, caméra épaule...). On partira donc du principe que si le cinéaste effectue un mouvement de caméra, il le fait de manière tout à fait intentionnelle.

Chapitre 2.

Autres moyens d'exaltation des sentiments

Le mouvement de caméra n'est pas le seul procédé technique permettant d'exalter les sentiments, d'autres procédés cinématographiques peuvent également transmettre des émotions et parfois même influencer la perception du mouvement.

Par les gestes et le corps

Le jeu d'acteur est évidemment fondamental dans la transmission des émotions au spectateur car l'acteur qui incarne un personnage lui donne son corps. Un rictus, des lèvres qui tremblent, des spasmes : lorsque les personnages sont dans un état exalté, les sentiments sont incontenables. Cet état des personnages se manifeste lorsque les sentiments sont de trop grande ampleur, ce qu'ils ressentent devient très fort et déborde hors d'eux. C'est le cas des films d'Almodóvar ou de Cassavetes notamment dans Femmes au bord de la crise de nerfs (1988) et une Une femme sous influence (1974) où les personnages constamment sur le fil et toujours à bout, sont en état de crise et d'exaltation permanente de leurs émotions. Le corps qui incarne le personnage donne alors beaucoup à son expressivité. Les émotions s'expriment comme un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur et deviennent visibles sur le corps de l'acteur comme des spasmes incontrôlables. C'est le cas d'Arthur Fleck dans Joker de Todd Phillips (2019), lorsque son employeur l'oblige à rembourser la pancarte qu'il s'est fait voler pendant son agression, on sent dans la manière dont ses omoplates ressortent de son dos toute la tension et la colère que déclenche cette injustice. Il en va de même avec le corps de Denis Lavant, qui bouge de manière envoûtante dans la scène finale de Beau Travail de Claire Denis (2000). Sa manière de bouger transcende le corps. Comme disait David Lynch « you have to feel something »¹⁴ ; ce n'est pas voir ces petits gestes qui va impliquer

¹⁴ op. cit. LYNCH, David, Conférence avec David Stratton

émotionnellement le spectateur, mais bien de sentir que ces gestes sont incontrôlés.

Bien que le jeu d'acteur ait son importance, tous les éléments de la mise en scène ont aussi une influence sur la perception de la scène. Au début, avant que le montage ait introduit le gros plan, l'acteur était loin de la caméra et plus la caméra est loin, plus le mouvement effectué par l'acteur doit être amplifié pour être visible. De plus, au temps du muet, aucune information ni émotion ne pouvait passer par la parole : le mouvement du corps était d'autant plus important qu'il devait exprimer ce que les personnages ne pouvaient dire tel un mime. Cette amplification des gestes de l'acteur était aussi due à l'héritage du théâtre qui, de fait de la distance du public, imposait également un jeu décuplé.

Cet aspect s'est amoindri au fil des années pour exploiter les outils spécifiques au cinéma jusqu'à arriver à une épuration extrême du jeu en 2011 avec Ryan Gosling dans Drive, film connu pour l'impassibilité du jeu de son acteur principal.

Par l'ambiance visuelle et sonore

La place est alors laissée aux outils cinématographiques qui prennent en charge la transcription des sentiments. Le maquillage, la coiffure, les costumes, la lumière, les décors et le cadre contribuent à l'élaboration de l'univers visuel du film : le mouvement fait partie de ces outils cinématographiques. Ces éléments visuels participent à la création d'une atmosphère qui va inconsciemment orienter le regard du spectateur. L'ambiance ainsi créée met le spectateur dans un état le prédisposant à ressentir telles ou telles émotions. Dans Le Samouraï de Jean-Pierre Melville, les costumes sobres, les décors décrépis et la lumière froide de la chambre d'Alain Delon procurent une sensation de désolation laissant place au drame. En revanche, dans The Rocky Horror Picture Show de Jim Sharman (1975), les décors grandiloquents, les costumes et la lumière colorés placent le film dans l'excès et transmettent un sentiment de frivolité. Les éléments visuels peuvent être utilisés comme reflet des états émotionnels internes. Dans les films de l'Expressionnisme allemand, les décors n'ont rien de réaliste. De forme

géométriques, ils ne sont pas là pour reproduire la réalité apparente mais bien transmettre par des décors aux lignes architecturales parfois appuyées la vision noircie et assombrie qu'ils en avaient.

Outre ces éléments de mise en scène visuels, l'univers sonore influence également la perception d'une scène. C'est le cas des bruitages dans Shining de Stanley Kubrick où l'alternance de moquette et de parquet sur lesquels roule Danny attire l'attention du spectateur sur des détails et des textures sonores. Accentuer des sons inaudibles en temps normal donne une impression de sensibilité accrue qui procure un sentiment d'étrangeté et met le spectateur en tension en le faisant réagir au moindre bruit.

La musique est une autre composante de l'univers sonore. Dans Mauvais Sang de Leos Carax (1986), elle est l'expression des sentiments qui traversent Alex, incarné par Denis Lavant, notamment dans la scène où il court dans la rue la nuit. Il effectue un aller-retour, la caméra suit sa course en travelling latéral. Sur l'aller, le Modern Love de David Bowie, exalte un sentiment de liberté et de puissance, la séquence est réellement enivrante pour le spectateur. La musique et le mouvement s'arrêtent brusquement et Alex se fige sur place, la musique et le mouvement guident le jeu d'acteur puisqu'ils rythment les mouvements de ce dernier. Alex fait demi-tour et se remet à courir. La caméra l'accompagne également en travelling latéral mais la musique n'est plus qu'un léger fredonnement ; sur un mouvement semblable, la musique n'évoque pas le même sentiment au spectateur.

Bien que la musique soit dominante dans cette scène, le montage participe également à l'exaltation des sentiments. La fixité du plan suivant le long travelling latéral entre en collision avec le plan en mouvement le précédant. Se crée alors un vrai choc pour le spectateur qui se sent stoppé en plein mouvement, comme retenu par la ceinture de sécurité d'une voiture qui freine brusquement. Le choc ne vient ni du plan en mouvement ni du plan fixe mais bien de la succession des deux. Le montage peut, par collage de plans, provoquer un autre sentiment.

Ainsi, exception faite des films en plan séquence, on ne peut isoler le mouvement, ni l'étudier en faisant fi du montage. L'effet Koulechov¹⁵ puis sa reprise par Hitchcock, nous a prouvé depuis longtemps que le montage peut modifier la manière dont le spectateur perçoit un plan. Hitchcock explique qu'on ne lui prêtait pas les mêmes intentions lorsqu'on le voyait sourire après avoir vu un plan d'une mère avec son bébé qu'après avoir vu une jeune fille en porte-jarretelle¹⁶.

La force du mouvement d'un plan ne lui est donc pas forcément intrinsèque. Au montage, les plans proximum d'un plan en mouvement peuvent lui donner plus de puissance que s'il était seul. Le montage peut aussi changer la vision que l'on a d'un plan : lorsqu'un personnage court, si la caméra est proche de lui et le suit en travelling, une impression de vélocité va s'en dégager. Si au montage un plan large succède à ce plan, le spectateur va avoir l'impression que le personnage avance lentement. Le montage, par un changement d'échelle, montre le mouvement différemment.

Ainsi, le montage, par la coupe est similaire au cadre qui, par le mouvement, module le ressenti du spectateur.

Le plan-séquence : l'apport de la durée

Sans réellement s'opposer au montage, car certains plans-séquences y ont recours pour masquer des coupes entre plusieurs plans afin d'en allonger la durée comme dans La Corde d'Alfred Hitchcock ou plus récemment Birdman d'Alejandro Iñárritu (2014) et 1917 de Sam Mendes (2019), le plan-séquence se distingue des autres plans par sa longueur. Mais quelle est la plus-value qu'un plan-séquence peut apporter dans la perception du mouvement ? Alors que la longueur moyenne d'un plan ne cesse de diminuer, elle est passée d'environ 12 secondes en 1930 à 2,5 secondes en 2010¹⁷, un plan-séquence peut permettre de ralentir le récit

¹⁵ KOULECHOV, Lev, L'Art du cinéma et autres écrits, 1917-1934, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994.

¹⁶ En 1964, Hitchcock explique en vidéo le pouvoir de manipulation du montage sur le sens des plans. HITCHCOCK, Alfred, explique l'effet Koulechov (1964). <https://youtu.be/1qWIIYKeqPc>

¹⁷ CUTTING, James E., DELONG, Jordan E. and NOTHELFER, Christine E., « Attention and the Evolution of Hollywood Film », Psychological Science published online 5 February, 2010. <http://pss.sagepub.com/content/early/2010/02/04/0956797610361679>

comme les plans-séquences contemplatifs des Harmonies Werckmeister de Béla Tarr (2000). L'absence ou, l'absence apparente, de coupe donnant l'impression de « direct », le plan-séquence est souvent utilisé pour créer une plongée dans l'histoire comme dans Boogie Nights de Paul Thomas Anderson (1997) où le plan séquence initial baigne le spectateur dans le milieu des boîtes de nuit californiennes.

Le deuxième plan du Bûcher des vanités de Brian De Palma (1990) est un plan-séquence de 4mn42. Tout échappe à Peter Fallow, écrivain alcoolique qui se laisse porter. Le trajet est long car il est complètement soûl et constamment sollicité par des photographes et la femme qui l'escorte. La longueur du plan permet de développer la personnalité de Peter Fallow ; en effet, c'est au cours du plan que l'ampleur du détachement de Peter avec tout ce qui l'entoure se dévoile. Quand il touche les fesses d'une femme, son irrespect apparaît d'autant plus que le spectateur l'a vu prendre du saumon à pleines mains juste avant : en plus de lui toucher les fesses, il essuie sa main collante sur sa robe. Le portrait d'un écrivain alcoolique à succès, attiré par les belles jeunes femmes n'apparaît que dans la longueur du plan car on le voit enchaîner les grossièretés.

Dans L'Esprit de Caïn de Brian de Palma (1992), un plan-séquence accompagne Dr. Lynn Waldheim, psychiatre qui explique le principe du trouble dissociatif de l'identité à deux enquêteurs. Elle apporte de longues explications dans un flot ininterrompu qui est accompagné d'une déambulation à travers les couloirs. Elle est dans son monde. Comme ses explications, elle dérive et les enquêteurs la rattrape pour la réorienter lorsqu'elle se trompe de chemin. Ce sentiment de dérive apparaît car le mouvement de caméra trace un chemin fluide et ininterrompu et que la psychiatre semble vouloir prendre un chemin différent. Dans ces deux exemples, le plan-séquence apporte une immersion du spectateur dans l'univers d'un personnage qui émerge de la longueur du plan.

Dans les plans-séquences, la caméra portée est très souvent utilisée par volonté de susciter un sentiment d'immersion du spectateur, de donner une impression de « pris sur le vif » dans une volonté de coller à une esthétique plus « documentaire ». On distinguera la caméra à l'épaule des autres systèmes de

caméra portée. En effet, la caméra à l'épaule est le système le plus courant mais il est aussi possible de tenir la caméra « au poing », sous le bras etc. Dans At Eternity's Gate de Julian Schnabel (2018), les saccades plus ou moins importantes que provoque la caméra portée reproduisent, auprès du spectateur, les tourments intérieurs de Van Gogh. De la même manière, dans Hunger Games de Gary Ross (2012), les secousses symbolisent le chaos environnant Katniss, héroïne de la saga, dans l'arène. Cette considération est plus intellectuelle et conceptuelle que perceptive. L'utilisation de la caméra à l'épaule dans ces films donne une image tremblotante qui saute aux yeux du spectateur et s'impose entre le personnage et lui. Bien que le mouvement de la caméra à l'épaule (ou portée dans le cas de At Eternity's Gate puisque Benoît Delhomme, le chef opérateur, tenait la caméra au poing) subisse les secousses du cadreur, cela ne reproduit pas la perception qu'aurait le spectateur s'il était en train de courir aux côtés de Katniss ou Van Gogh car, lorsque l'on court, le cerveau compense les secousses et on n'a pas l'impression que notre vision bouge de cette manière. Ainsi, lorsque les secousses sont trop importantes, la caméra portée n'est pas vecteur d'immersion du spectateur car le dispositif crée sa distanciation.

Comme tout procédé, c'est une question de dosage, dans Happiness Therapy, de David O. Russel (2012), la caméra à l'épaule est très souple, elle apporte un mouvement supplémentaire à peine perceptible, mais juste suffisant pour créer un ballotement qui traduit l'instabilité de Pat et Tiffany, deux adultes cherchant à dépasser leurs problèmes psychologiques. En effet, lorsque Tiffany rejette Pat, elle lui dit que, même si elle a des problèmes, elle s'accepte comme elle est contrairement à lui. Un travelling avant souligne le regard de Pat en cette fin de séquence. Ce travelling avant est rendu sinueux par l'utilisation de la caméra portée créant un léger déséquilibre dans le mouvement qui correspond à l'état émotionnel de Pat qui est encore instable. On remarque que cette caméra à l'épaule est plus manifeste au début et se stabilise lorsque les personnages de Pat et Tiffany trouvent une forme d'apaisement en l'autre.

Bien qu'il en soit le plus répandu, l'impression d'immersion n'est cependant pas le seul emploi du plan-séquence. Dans La Soif du Mal d'Orson Welles (1958), le

plan-séquence initial provoque la tension du spectateur. En effet, au début du plan un homme pose une bombe dans un coffre de voiture, le couple propriétaire du véhicule arrive ensuite, monte dans la voiture et part. La caméra suit le chemin qu'ils parcourent en ville. Plus le temps passe et plus on se rapproche de l'explosion. Parce qu'il ne sait pas à quel moment celle-ci va survenir, chaque instant crispe un peu plus de spectateur. Cette mise en tension est similaire à celle que provoquent les plans séquences d'Elephant de Gus Van Sant (2003). Le film raconte l'histoire de la tuerie de Columbine du point de vue de plusieurs personnages, chaque plan séquence accompagnant un protagoniste ; l'issue du film étant connue du spectateur, la tension des plans-séquences reposent sur les questions « quand ? » et « comment ? ». Par ailleurs, cette utilisation donne un côté inexorable à l'histoire.

Chapitre 3. Codes et tendances d'utilisation du mouvement

À partir de tous ces outils, se sont construits des schémas d'écriture associant l'utilisation d'un procédé cinématographique tel que le mouvement de caméra à un sentiment. Comédie musicale, western, mélodrame, film noir, film d'action, comédie : tous ces genres cinématographiques se sont bâtis sur des codes de narration visuelle et sonore, chaque genre ayant des modes d'utilisation des outils différents. En fonction du genre, certains procédés sont plus codifiés que d'autres. Par exemple, dans les films noirs, la lumière est très codifiée avec une utilisation prépondérante du clair-obscur comme dans Sunset Boulevard de Billy Wilder. La comédie musicale et le mélodrame invitent, quant à eux, aux couleurs vives et prononcées comme dans Un américain à Paris de Vincente Minelli (1951) et Tout ce que le ciel permet de Douglas Sirk (1955). L'importance de ces éléments se confirme dans des films plus récents qui ne datent pas de l'âge d'or des comédies musicales et mélodrames mais qui se placent comme des hommages à ces genres, car l'usage de la couleur y est d'autant plus soigné. Ainsi dans La La Land de Damien Chazelle (2016), la plupart des costumes ont des couleurs unies très prononcées et dans Loin du paradis de Todd Haynes (2002), la lumière colorée est omniprésente.



Fig. 16a à 16f : Dans cette mise en regard d'Un Américain à Paris et de La La Land, on voit bien, aux monochromes colorés qui constituent les fonds, que la couleur tient un rôle prépondérant.



Fig. 17 et Fig. 18. Dans ces deux photogrammes de Tout ce que le ciel permet et de Loin du Paradis, les couleurs sont particulièrement saturées : le bleu de la nuit et les couleurs chaudes intérieures sont très marqués.

Cette utilisation des couleurs dans le mélodrame coïncide avec l'utilisation décuplée de tous les procédés dans la volonté de créer un excès des sentiments. Couleurs saturées, mais aussi violons lancinants, mouvements de caméra amples : cet excès serait tel qu'il déborderait hors de l'écran dans la salle. Il traverserait ainsi tous les intermédiaires entre la scène et le spectateur (caméra, écran...) afin de toucher le spectateur directement en faisant fi de tous ce qui les sépare, ou les réunit. Dans le western, par contre, ce n'est pas tant les mouvements de caméra qui sont « standardisés » que les échelles de plan avec une prépondérance des plans très larges ou très serrés et un format d'image souvent arrêté sur du scope 1:2,39 comme dans Le bon, la Brute et le Truand de Sergio Leone (1966).

C'est ainsi que dans une certaine situation le spectateur s'attend à voir une certaine narration. Par exemple, dans le cinéma américain classique, le Code Hays imposait des règles de bienséance telle que l'interdiction de faire figurer des scènes d'amour. Toute « passion » y était prohibée car faisant « appel aux bas instinct »¹⁸. Les cinéastes ont alors construits des systèmes qui permettaient de détourner la censure en vigueur. L'interdiction de figurer les a poussé à suggérer : par exemple, afin d'évoquer au spectateur une scène d'amour entre deux amants, un travelling latéral passait des deux personnages en question à un objet de la pièce. Cet objet était prétexte et servait à détourner le regard du spectateur. Les amants passaient alors hors-champ mais le spectateur comprenait la nature de la scène occultée car cette utilisation du mouvement était une figure elliptique récurrente.

Bien que la censure soit levée depuis 1948, cet effet est encore utilisé partout dans le monde pour le sentiment de pudeur qui s'en dégage comme dans La fille coupée en deux de Claude Chabrol (2007) avec un panoramique sur un manuel de civilité. Il a même été parodié dans OSS 117 : Le Caire, nid d'espions de Michel Hazanavicius (2006), où Hubert, interprété par Jean Dujardin et une femme basculent sur un lit. La caméra effectue un panoramique sur un vase contenant un bouquet de fleurs. Le panoramique continue et tombe sur un miroir dans lequel se reflètent les deux amants en train de faire l'amour sauvagement. La caméra se stoppe alors puis panote à nouveau sur le pot de fleurs dans un mouvement brusque brisant le rythme instauré par le lent panoramique le précédant. Ce mouvement est détourné, le décalage entre la pudeur suggérée par l'utilisation acquise de ce mouvement par le spectateur et le côté grotesque du couple faisant l'amour dans le miroir provoque le rire du spectateur.

La persistance de ce procédé à l'écran plus de cinquante ans après la levée de la censure et dans des cinémas non-américains montre bien que les formes cinématographiques mises en place se sont imprimées dans l'esprit des spectateurs, et des réalisateurs, et sont tenaces. Le cache est en effet un motif qui

¹⁸ BORDAT, Francis, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°15, juillet-septembre 1987. Dossier : Quatre visages d'une modernisation française, p. 3-16.

reste très présent. Est-ce la marque de l'héritage d'une censure ancrée dans l'histoire ou la marque d'un retour au puritanisme ? Dans la Partie Pratique de ce Mémoire (PPM), le cache a été utilisé comme moyen de créer le désir chez le spectateur dans l'idée que le cache suscite l'envie de voir, permet d'instaurer une distance délicate avec le personnage, comme si le spectateur était témoin d'un équilibre instable qu'il ne fallait pas perturber. Wong Kar-wai use de ce procédé dans les photogrammes suivants de 2046 de (2004).

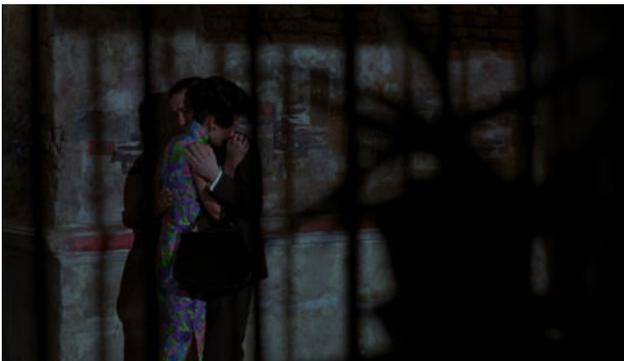


Fig 19a à 19c : Filmer le reflet d'un miroir, à travers des voilages ou baisser la lumière sont des moyens de masquer une partie de l'action.

Par ailleurs, des motifs cinématographiques ont été créés spontanément sans qu'il n'y ait de censure. Les mouvements d'envolées de caméra s'éloignant lentement des personnages suggérant le début d'un nouveau chapitre de leur vie et un « happy ever after » ont souvent été utilisés pour clore un film. À force d'utilisation, ce mouvement est devenu comme une formule. C'est peut-être à cet endroit que s'effectue la bascule entre code et cliché : le cliché émerge de la systématisation de l'usage d'un mouvement afin de susciter une émotion précise,

de son usage à outrance. Sidney Lumet témoigne de cette utilisation dans son livre Faire un film :

« Dans beaucoup de mes films, vers la fin, je me suis efforcé de ralentir le rythme pour donner au spectateur ainsi qu'au film le temps de respirer. C'est une méthode qui n'a rien de marginale. Le dernier plan classique des mélodrames romantiques, la caméra qui recule doucement et s'élève lentement dans les airs, est devenu un cliché. »¹⁹

Pour autant, dans Dirty Harry de Don Siegel (1971), le même mouvement d'élévation de caméra ne provoque pas le même sentiment. L'inspecteur Harry poursuit un tueur en série qui ne cesse de lui échapper faute de preuve. Il ne lui reste que quelques heures pour retrouver une victime que le tueur a enterrée vivante avant que celle-ci meure. Harry retrouve le tueur dans un stade la nuit et lui tire dessus pour l'arrêter. Alors que pour parvenir à ses fins il utilise à son tour la violence, la caméra effectue un mouvement d'élévation comparable à ceux cités précédemment. Néanmoins, ce mouvement est tout sauf un signe d'apaisement et de fin heureuse. Au contraire, en s'éloignant, la caméra dévoile une atmosphère totalement embrumée, sombre et trouble qui n'évoque pas l'harmonie retrouvée des mélodrames. Jean Mitry disait à ce propos²⁰ :

« Dans une certaine mesure, le cinéma apparaît comme une nouvelle forme de langage idéographique à cette très grande différence près que les symboles figés et conventionnels de celui-ci sont remplacés par des valeurs symboliques fugitives qui dépendent moins des objets ou des événements représentés que du contexte visuel au milieu duquel on les situe. Lequel contexte [...] charge ces objets ou ces événements d'une signification momentanée. »

¹⁹ LUMET, Sidney, Faire un film, Capricci éditions, La première collection, 2016.

²⁰ MITRY, Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001.

On ne peut donc pas dire qu'un mouvement de caméra soit cliché, aucune corrélation ne peut être établie entre un type de mouvement et une émotion car beaucoup de paramètres entrent en compte et leurs associations ont un effet « momentané ». Comme vu précédemment,²¹ les autres procédés cinématographiques tels que la musique ou la lumière peuvent orienter la perception d'un mouvement. De plus, au sein même d'un type de mouvement apparaissent de grandes variations : le rythme auquel il est réalisé, ses accélérations, décélérations, sa longueur et sa place dans le montage influencent les sentiments qui s'en dégagent.

La réception d'un mouvement dépend probablement de la culture visuelle du spectateur. Par exemple, à la suite de sa forte utilisation due à sa maniabilité (il permet de changer rapidement de focale et de se rapprocher des personnages sans bouger la caméra), le zoom a parfois été dénigré et considéré comme un outil complaisant. En effet, dans un article de l'AFC²², Alain Levent explique qu'au début, « le zoom était surtout employé pour sa facilité à se substituer à un travelling avant ou arrière. » Cet outil qui a été réduit à un ersatz de travelling a de nombreux détracteurs comme Jean-Luc Godard qui le considère comme « (l')ennemi n°1 du cinéma »²³. Certains opérateurs comme Richardo Araonovich en refusent l'utilisation :

« Dès le départ, je n'étais pas trop pour le zoom. Je n'avais pas d'expérience, mais je sentais qu'il fallait utiliser les mouvements de zoom parcimonieusement. Sinon cela fait trop " effet ", comme dans *Mort à Venise* de Visconti. C'est un film génial, mais je l'ai revu récemment et je l'ai trouvé atroce, à la limite du supportable. J'aime la mise en scène bien faite, une histoire racontée. Si l'on jongle avec l'appareil sans raison, cela

²¹ Voir I – 2) Autres moyens d'exaltation des sentiments

²² MORISSEY, Priska, « S'appropriier le zoom, deux entretiens avec Alain Levent et Ricardo Aronovich », *Positif*, n°564, février 2008.

²³ GRANGER, Pierre-Marie, *I/O isuro : L'optique dans l'audiovisuel*, Paris, La Photo Librairie, 1981.

me distrair de l'histoire. [...] C'est un peu comme si on trahissait la grammaire du film. [...] Pour moi, c'est une parfaite définition du zoom : il doit être invisible et s'imbriquer au film, à ce que le film veut dire. »²⁴

Il est fort dommage de mettre un procédé au pilori, cela prive les cinéastes et opérateurs d'un outil comme si on privait un cuisinier d'un ustensile ; dans Un homme et une femme de Claude Lelouch (1966), l'utilisation de mouvements de zoom, bien que relativement importants, se marient très bien au style du film et modulent sans cesse la distance du spectateur à la scène lui donnant tantôt du recul, tantôt le plongeant aux côtés des personnages.

Souvent c'est une association de procédés cinématographiques dont les effets s'additionnent qui transmettent les sentiments au spectateur.

²⁴ MORISSEY, Priska, « S'approprier le zoom, deux entretiens avec Alain Levent et Ricardo Aronovich », *opcit.*

PARTIE II. LE MOUVEMENT DE CAMÉRA, VECTEUR DES SENTIMENTS DES PERSONNAGES

Chapitre 1.

Concordance mouvements de caméra et des personnages

Lorsque les émotions transmises par le mouvement coïncident avec les émotions ressenties par les personnages, c'est que le cinéaste a choisi d'embrasser le point de vue émotionnel des personnages. Comment le mouvement peut être mis au service de la transcription des émotions des personnages ?

Dans la scène de The Host de Bong Joon Ho (2006) où Hyun-seo se fait enlever par une bête mutante, Gang-du, son père, est dans un état de panique. La créature fonce sur eux, Gang-du tire sa fille par la main. Gang-du et Hyun-seo courent, le père tombe, lâche la main de sa fille puis la rattrape. Il se relève et se remet à courir. En se retournant vers sa fille, il se rend compte qu'il a pris la main d'une autre.

Toute cette action est filmée en un long travelling latéral qui les suit en train de courir. La caméra tombe avec le père et sa fille passe hors-champ. Gang-du se relève, la caméra panote alors sur la main du père qui reprend la main de celle qu'il croit être sa fille. Lorsque Gang-du se retourne, il a une expression horrifiée, la caméra panote et dévoile l'erreur du père.

Bien que ce long plan ne soit pas en caméra subjective, le spectateur a le même niveau de conscience que le père car le spectateur ne voit que ce que le père peut voir. En effet, lorsqu'il perd sa fille de vue, le mouvement de caméra la place hors-champ et le spectateur la perd aussi de vue. De même, lorsque le père récupère la main de la fille, son attention est uniquement dirigée sur la main, le mouvement de la caméra nous amène aux mains et élude le reste comme le père ne voit pas le reste de la fille. Lorsque le père se rend compte de son erreur en se retournant, le spectateur voit d'abord la réaction du père puis la cause : le mouvement déplace le champ vers la fille que Gang-du tire, c'est le contre-champ mais au sein du même plan. On découvre alors avec la même horreur que Gang-

du que la fille qu'il a ramassée n'est pas la sienne. Le mouvement de caméra permet d'occulter la permutation des filles, de découvrir l'erreur en même temps que Gang-du, et de partager son étonnement puis son choc émotionnel à la découverte de l'autre fille. Ces actions ont chacune un temps délimité et ne se chevauchent pas. Le mouvement découpe l'action, à la manière d'un montage, il la resserre sur certains éléments. Ce faisant, il offre au spectateur une vision morcelée de la scène qui correspond à la vision de Gang-du pris de terreur.

Le mouvement oriente notre jugement du personnage car si le mouvement n'avait pas suivi la main mais était remonté le long du bras ou si le cadre avait été plus large, le spectateur l'aurait vu se tromper de fille. Son niveau de conscience aurait été supérieur à celui de Gang-du. Si le spectateur avait vu, il aurait pensé que Gang-du avait été négligent et qu'il aurait dû s'en rendre compte.

Dans la Partie Pratique de ce mémoire, lors de la scène de retrouvailles du couple séparé, l'idée d'un champ contre-champ au sein d'un même plan a été reprise. Rachel voit des manifestants en sortant des toilettes, elle se plaque contre un mur. En ressortant elle se fige, la caméra panote dans la direction de son regard et on découvre Charlie désespéré de trouver sa femme dans le camp opposé au sien.

La caméra subjective : synonyme d'empathie ?

Lorsque l'on pense à la concordance entre les mouvements de la caméra et ceux des acteurs, on pense immédiatement à la caméra subjective qui paraît être, au premier abord, la quintessence de l'association des deux puisqu'elle propose une réelle fusion entre les mouvements d'un personnage et ceux de la caméra.

Dans la dernière séquence de Pulsions (1980), Brian De Palma a recours à la caméra subjective. Pendant que Liz Blake, interprétée par Nancy Allen, se douche, le Dr Elliott travesti en femme pénètre dans son appartement pour la tuer. Le rythme des mouvements de caméra est lent et les plans sont longs. La poignée de porte se tourne, la porte s'ouvre, les pieds du Dr Elliott portant les chaussons de l'infirmière qu'il.elle vient de tuer s'avancent un à un. Le fil des pensées de Liz est

lui aussi extrêmement détaillé. Elle tourne une première fois la tête, suspicieuse, puis une deuxième, puis éteint l'eau. Cette segmentation étire le temps. Toutes ces actions sont démesurément allongées pour faire monter le suspense et adhérer à son chemin de pensées. Dans cette séquence, où Liz est seule face au tueur et doit rester silencieuse pour être le plus discrète possible, faire comprendre au spectateur ce que Liz ressent et pense est un véritable enjeu. La séquence est donc divisée en plusieurs temps successifs, la clé est la lisibilité de l'ensemble des plans. Les plans ne comportent chaque fois qu'une idée forte pour garantir au spectateur de suivre son chemin de pensée pas à pas.

La menace se concrétise.

C'est lorsque Liz voit les chaussons blancs d'infirmière dépasser dans l'embrasement de la porte que ses soupçons se confirment : la menace est réelle. C'est à ce moment que la caméra embrasse le point de vue de Liz. Cette caméra subjective est montée en alternance avec des plans rapprochés sur elle, on a alternativement ce qu'elle voit et sa réaction à ce qu'elle voit. Cela provoque un plus fort sentiment d'identification à Liz.

À la recherche d'un moyen de défense.

Après avoir pris conscience du danger, Liz cherche un moyen de se défendre. Par réflexe, elle se saisit du pommeau de douche, seul objet disponible autour d'elle, le regarde puis le repose : il ne lui permet pas de se défendre. Son regard parcourt alors la salle de bain. On embrasse une nouvelle fois son point de vue, la caméra panote en imitant le mouvement de tête de Liz et balaie la salle de bain du regard, passant alternativement d'une ceinture, à des objets posés sur le lavabo, au miroir. Le mouvement est brusque et désordonné mais analytique, il passe d'un objet à l'autre, ne s'arrêtant que brièvement sur chacun d'eux. La caméra se fige alors sur le miroir qui a attiré l'attention de Liz.

À la quête de l'arme pour se défendre.

Une fois qu'elle a repéré l'arme pour se défendre, elle doit s'en saisir. Elle sort doucement de la baignoire, sans bruit en ne lâchant pas les chaussons des yeux. Débute alors un face à face, tels deux chats prêts à se battre, où chaque

mouvement peut entraîner une dégénération de la situation. Les chaussons étant la seule chose – avec le rasoir – que l'on a vue du tueur, notre attention est entièrement portée sur eux, ils matérialisent la présence du Dr Elliott : tant qu'on les voit, on sait localiser la menace. Liz fait attention à garder un bout des chaussons constamment dans son champ de vision mais ils disparaissent à moitié derrière la porte lorsqu'elle se déplace vers le miroir. On quitte alors la caméra subjective pour voir Liz ouvrir le placard et un rasoir briller à l'intérieur. On revient dans des plans en caméra subjective pour vérifier que les chaussons n'ont pas bougé et que donc, le tueur non plus.

Perte du combat et mort.

Liz ouvre le placard dévoilant le tueur dans le reflet du miroir. Dans ce plan, le point de vue est externe, le spectateur se désolidarise du point de vue de Liz. S'ensuit un gros plan sur les chaussons qu'un travelling arrière élargit jusqu'à dévoiler les chaussons vides. Ce changement de point de vue passant de interne à externe créé une bascule : le Dr Elliott prend le dessus. Dans le dernier plan de cette séquence, Liz, surprise, se fait égorger.

L'utilisation de la caméra subjective provoque ici une immersion dans le point de vue du personnage. Elle provoque un étirement du temps qui augmente le suspense et tend le spectateur autant que Liz est tendue. En plaçant les chaussons au centre du cadre, la caméra concentre l'attention du spectateur sur les chaussons. Ceux-ci deviennent son point de fixation comme ça l'est pour Liz. Aux sentiments de panique et de peur que ressent Liz, Brian De Palma impose un découpage implacable et méthodique comme le tueur. Dans Pulsions comme dans The Host, le spectateur est en empathie avec le personnage principal et le cadre élude une information capitale qui se déroule hors-champ. Néanmoins, dans The Host, le spectateur n'est pas physiquement dans le point de vue du père car la caméra n'est pas subjective, le recours à la caméra subjective pour épouser le point de vue émotionnel d'un personnage n'est donc pas indispensable.

Pour autant, est-ce que la fusion des mouvements de caméra et des mouvements d'un personnage par l'utilisation de la caméra subjective entraîne forcément une empathie du spectateur ? On est physiquement du point de vue du personnage puisqu'on est à sa place mais est-ce cependant dans cette position que le spectateur est le plus à même de se sentir à l'unisson avec le personnage ? En effet, lorsque l'on a recours à la caméra subjective, l'accès au visage du protagoniste est rendu impossible. Or, comme le disait le poète symboliste Georges Rodenbach « Les yeux sont les fenêtres de l'âme »²⁵, le visage est l'endroit privilégié de l'expression d'une personne, c'est par là que s'expriment le plus nos émotions. On remarque d'ailleurs que même si Brian de Palma a recours à l'utilisation de la caméra subjective embrassant le point de vue de Nancy Allen, la victime, dans la scène finale de Pulsions, il n'en reste pas moins que l'on a de nombreux plans sur elle, son visage, ses expressions, pour une identification plus forte encore.

Dans le début des Frissons de l'angoisse de Dario Argento (1975), une situation analogue à celle de Pulsions se déroule : Helga Ulmann, télépathe donnant une conférence à Rome est poursuivie par un tueur en série. Cependant, contrairement à Pulsions, la caméra subjective n'embrasse pas le point de vue de la victime mais du tueur.

La scène commence par un insert sur un panneau qui indique « Congrès de Parapsychologie ». Dès le deuxième plan, la caméra devient ostensiblement subjective. Elle se déplace dans le grand hall, tourne à droite, avance et entre dans la salle de théâtre où se déroule le Congrès. Le rideau s'ouvre alors tout seul – bien que l'on voit un bras traîner –. Cela entérine l'idée que la caméra n'est pas invisible mais qu'elle prend bien la place d'une personne physique. Son entrée dans la salle déclenche un travelling compensé suivi d'un zoom sur les trois intervenants du colloque. Maintenant que la présence de la caméra est devenue ostentatoire, tous les angles nous paraissent habités d'une présence comme le plan qui suit en plongée depuis le balcon de la salle. Ce point de vue n'est pas

²⁵ RODENBACH, Georges, Bruges-la-Morte, Paris, Garnier Flammarion, 1998

celui du tueur puisqu'il n'a pas pu se téléporter aux balcons mais donne tout de même un effet voyeuriste. La caméra retourne dans le poulailler et effectue un travelling latéral doublé d'un panoramique horizontal qui permet de garder Helga Ulmann au centre du cadre dans un plan de nouveau subjectif : le tueur ne détache pas son regard de sa victime. On a de nouveau une impression d'urgence et de danger avec un plan des trois intervenants de dos dans lequel un zoom vient resserrer l'attention sur la nuque d'Helga, endroit vulnérable. Un autre plan sur la nuque d'un auditeur cette fois en point de vue subjectif du tueur, fait le parallèle entre ces deux plans. Une fois qu'Helga Ulmann a identifié la présence du tueur et l'a, d'une certaine manière, démasqué, le tueur quitte la salle dans un mouvement toujours en caméra subjective. Le plan où le tueur s'en va est construit en miroir par rapport au plan d'entrée dans la salle, le tueur quitte la salle par un travelling arrière et le rideau retombe. Le fait de ne jamais voir le corps du tueur nous rend incapable de placer le danger dans l'espace, on le ressent donc partout.

Ici, même si elle nous place dans sa peau, la caméra subjective ne provoque pas pour autant d'empathie pour les sentiments du tueur. Au contraire, le spectateur est dans la même situation que la télépathe, c'est-à-dire qu'il sent la présence du tueur par le mouvement de caméra mais ne le voit pas, tout comme Helga sent la présence d'une âme meurtrière sans savoir l'attacher à une personne réelle. De plus, une fois ce système instauré, tous les mouvements de caméra qui suivent nous paraissent suspects et angoissants même s'ils ne sont pas subjectifs du tueur. En effet, dans la séquence suivante, alors qu'Helga est seule chez elle, un travelling latéral nous la donne à voir de plus en plus proche. Le spectateur, influencé par l'angoisse ressentie quelques minutes plus tôt, identifie la caméra au tueur et s'en méfie.

Ainsi, il faut distinguer le point de vue physique depuis lequel le spectateur assiste à la scène du point de vue qu'il perçoit émotionnellement. Épouser le point de vue physique d'un personnage n'engendre pas forcément pour autant l'empathie du spectateur pour les raisons vues précédemment. Il semblerait qu'il faille embrasser le point de vue émotionnel d'un personnage pour provoquer l'identification et exalter les émotions du spectateur.

Chapitre 2.

Révéler les sentiments d'un personnage immobile / inexpressif

Lorsque ce qu'ils ressentent les foudroient sur place, les personnages ne sont pas en capacité physique d'exprimer leurs émotions. Le mouvement de la caméra peut alors permettre de rendre compte des états intérieurs des personnages, de retranscrire ce qu'ils ressentent intérieurement et ainsi prendre le relais sur les corps.

Dans Only lovers Left Alive de Jim Jarmush (2013), deux vampires, Eve et Adam, s'ennuient après avoir vécu plusieurs siècles sur Terre. La scène d'ouverture nous montre successivement un tourne disque, Eve allongée dans son divan et Adam torse nu avec sa guitare, allongé dans un canapé. Dès le premier plan, la platine se met à tourner. La caméra, mimétique du tourne disque, amorce un mouvement circulaire sur Eve puis Adam en travelling zénithal et circulaire. Dans cette séquence, tout obéit à ce symbole du cercle, même le canapé d'Adam est en forme de demi-lune. Le mouvement circulaire lent et répétitif est la figure de l'éternité. En reproduisant cette éternité du temps par un mouvement au motif lui-même infini, le mouvement créé un vertige spatio-temporel. Ce mouvement ininterrompu relié par des fondus enchaînés permet de transcender l'ennui, hypnotise le spectateur et le plonge dans une sorte de transe.

Le mouvement installe le spectateur dans un temps dilaté, en boucle, qui correspond à l'état émotionnel qu'ont atteint les deux vampires Adam et Eve après plusieurs siècles d'existence. On a ici un mouvement qui suit rigoureusement un motif comme les autres éléments de la mise en scène (musique, décors etc). Il participe donc à la création d'une ambiance qui traduit les sentiments des vampires et était initié par le générique d'ouverture qui suivait un ciel étoilé tourbillonnant. Tous les éléments de la mise en scène – dont le mouvement qui nous intéresse – vont dans ce sens, ils prennent le relais dans l'expression des sentiments, les personnages n'arrivant plus à les exprimer.

De la même manière, lors de la première rencontre entre Brian Slade et Curt Wild dans Velvet Goldmine de Todd Haynes (1998), le mouvement de la caméra est utilisé pour souligner le coup de foudre du premier pour le second.

Le film raconte l'histoire fictionnelle d'une popstar, de son ascension à sa chute. À travers ce personnage grandement inspiré de David Bowie, Todd Haynes retrace l'histoire fulgurante du glam rock. Avant de devenir une star, Brian Slade subit le rejet du public lors de ses concerts. Il rencontre ensuite Curt Wild, chanteur déchaîné qui devient une inspiration pour lui. Le spectateur assiste aux côtés de Brian à la création du mythe de Curt Wild.

Alors que Brian Slade sort énervé de sa tente après avoir essuyé un fiasco en festival, la caméra le suit en panoramique. Curt Wild monte sur scène et hurle dans le micro hors-champ. Un mouvement de zoom sur Brian vient souligner l'impact du cri de Curt et accompagne l'arrêt soudain de Brian, captivé. On a ensuite une série de zooms et dézooms incisifs ; un dézoom sur Curt Wild qui crie dans son micro, un zoom sur un Brian Slade fasciné, un autre sur le visage de son ancien manager et un ultime zoom sur Arthur Stuart, le journaliste. Lorsque le manager prononce le nom de Curt Wild, un regard caméra accompagne le zoom sur son visage. Se faisant, il brise le « quatrième mur », ce qui consiste pour un acteur à s'adresser directement au spectateur. Le spectateur est pris à partie dans la création de la légende.

Ces mouvements optiques traduisent l'attraction qui touche chacun des personnages lorsqu'ils voient Curt Wild pour la première fois. Il est magnétique et provoque des zooms en cascades, métaphore de l'aimant attiré par son pôle opposé. Brian, son manager et Arthur sont immobiles, comme frappés par la foudre : Curt Wild force l'admiration. En cinq plans, Curt Wild est devenu mythique.

L'immobilité de Brian Slade est soulignée par un très léger zoom avant sur son visage. L'impression de fascination qu'il éprouve est accentuée par le contraste du contre-champ sur Wild qui est constamment en mouvement. Aux zooms précis et

nets succèdent une série de plans sur la performance de Curt Wild où les mouvements sont plus saccadés. La caméra chemine le long de son corps et effectue des décadres. La caméra zoome sur une zone floue. Ces mouvements impulsifs de la caméra retranscrivent le côté sauvage et indomptable du personnage ; la métaphore est même affichée puisqu'un plan flou au ralenti d'un loup dans la forêt vient clore ce portrait introductif.

La caméra, sa manière de se déplacer dans l'espace et le rythme de ses mouvements, retranscrivent le coup de foudre de Brian Slade pour Curt Wild. La caméra permet d'exprimer les émotions de ce dernier lorsqu'il en est incapable : Brian est fixe, c'est la caméra qui traduit le bouillonnement intérieur. En contraste de cela, montrer un Curt Wild déchaîné sur scène par des mouvements de caméra plus brusques, plus rapides, permet de décupler l'énergie qu'il dégage.

Les mouvements de caméra traduisent les mouvements intérieurs des personnages.

Chapitre 3.

Le changement d'échelle, vecteur d'amplification des émotions

Cet extrait analysé de Velvet Goldmine, par l'utilisation de nombreux zooms, joue beaucoup sur le changement d'échelle au sein des plans. Un travelling ou zoom avant sur un personnage ont tendance à isoler ce dernier et resserrer ainsi l'attention sur lui. A contrario, un travelling ou zoom arrière partant d'un personnage connectent celui-ci à son environnement puisqu'on élargit le champ. Le changement d'échelle constitue-t-il un outil de dramatisation scénique ?

Dans les films d'action, le travelling avant est souvent utilisé pour concentrer la menace sur un personnage. Dans Jurassic Park (1993), la présence du tyrannosaure devient certaine lorsqu'une patte, seul reste de la chèvre présente dans l'enclos, atterrit sur le toit de la voiture. La caméra effectue alors un travelling avant sur le visage du petit garçon qui retire ses lunettes : plus besoin de la vision nocturne pour voir le T-Rex, il est là. Ce mouvement cristallise la menace. Chez Spielberg, on retrouve souvent cette figure du travelling avant qui vient souligner une action dramatique ou marquer et appuyer un moment fatidique. Dans Indiana Jones et le Royaume du Crâne de cristal (2008), Indiana Jones et ses acolytes sont poursuivis par des Russes puis par des fourmis géantes. Lorsqu'un Russe se fait rattraper par les fourmis, un travelling avant resserre le cadre sur sa bouche hurlante dans laquelle des fourmis s'engouffrent, ce qui force le regard du spectateur. Celui-ci conscientise la menace que les fourmis représentent et s'en trouve d'autant plus tendu. À une menace succède un danger bien pire. Dans ces deux films, le travelling avant créé un climat anxiogène.

Néanmoins, ce n'est pas la seule utilisation possible de ce mouvement ; dans Un été avec Monika d'Ingmar Bergman (1953), il y a un regard caméra très célèbre où Monika fume une cigarette. La caméra avance très doucement vers Monika qui tourne la tête et regarde la caméra en expirant doucement de la fumée. La lumière de l'arrière-plan s'évanouit, il ne reste que le visage en gros plan de Monika. Le lent mouvement est langoureux et souligne la sensualité de Monika ainsi que l'intensité de son regard. De même, dans Dirty Dancing d'Emile Ardolino (1987), lorsque Baby regarde Johnny danser avec son amie Penny, un léger travelling avant sur son visage vient souligner le désir qui brille dans son regard. Le travelling avant fugace vient souligner l'intérêt que Baby porte à Johnny.

Bien qu'un travelling arrière replace un personnage dans son environnement, cela ne veut pas dire qu'il y soit connecté et qu'il s'y sente inclus. En effet, un travelling arrière peut susciter un sentiment d'exclusion et mettre en exergue soit la solitude que veut souligner le réalisateur, soit celle que ressent le personnage, soit les deux. Par exemple, filmer un personnage immobile au sein d'une foule va plutôt souligner son isolement, par contraste. Dans Brazil de Terry Gilliam (1985), Sam Lowry, soupçonné de trahison, se retrouve menotté à une chaise pour être interrogé. Lorsqu'on lui enlève sa cagoule, un rapide travelling arrière passe de Sam en plan serré à un plan en valeur très large qui dévoile l'immensité de la salle dans laquelle il a été emmené donnant l'impression d'être au sein d'un refroidisseur nucléaire.

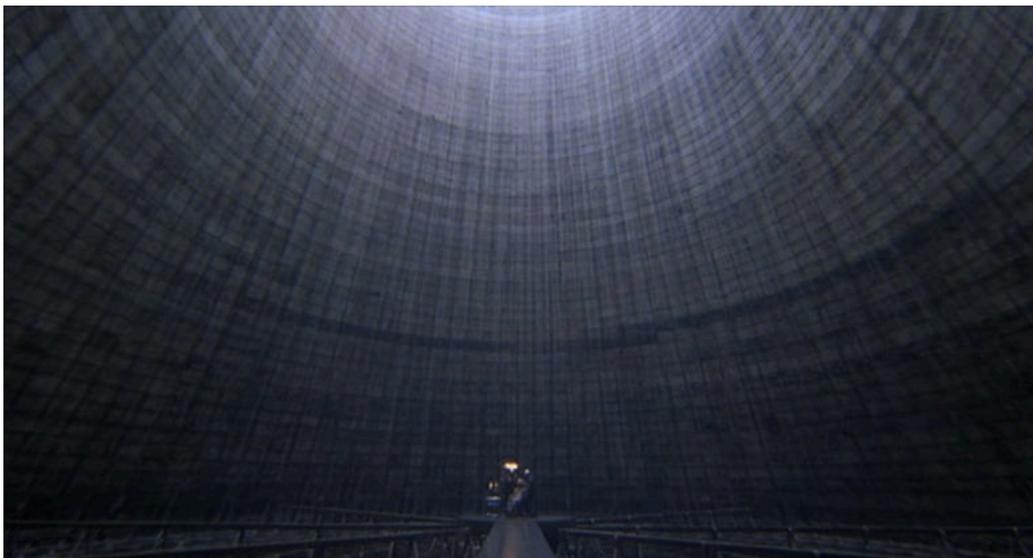


Fig. 20a à 20c : Dans Brazil de Terry Gilliam, le travelling arrière exacerbe la froideur de l'architecture marque la solitude de Sam.

Dans Hair de Milos Forman (1979), le mouvement – notamment de zoom – permet de passer de l'individu à la foule et vice-versa, en particulier dans la scène finale où les Américains mobilisés sont envoyés au Vietnam. Suite à l'avancement impromptu du départ, George Berger, qui avait pris la place de Claude pour que celui-ci puisse revoir la femme qu'il aime, se retrouve envoyé au Vietnam. Dans la dernière chanson de cette comédie musicale, Berger monte à bord de l'avion.

La séquence s'ouvre sur les bottes des soldats qui se suivent en file indienne. Dès le deuxième plan, un homme commence à chanter. Plusieurs plans où les hommes avancent se succèdent. Bien que les soldats ne soient pas filmés comme une foule anonyme (un visage est toujours mis en valeur par le point), il demeure que les soldats sont interchangeables car plusieurs hommes se succèdent au chant, remplaçant chacun le chanteur précédent. On a ensuite le contre champ où l'on voit les hommes monter dans l'avion et disparaître à l'intérieur comme engloutis par sa masse sombre. Le mouvement d'avancée des soldats sur tous les plans est constant, il rend la tragédie inéluctable, les soldats montent dans l'avion tels des moutons à l'abattoir.

Se produit alors un passage de la foule à l'individu avec un plan large sur la rangée de soldats dans lequel un zoom vient resserrer l'attention sur Berger. Néanmoins, on retrouve les mêmes cadres et mouvements que les plans précédents avec les soldats qui chantaient, Berger est traité comme n'importe lequel de ces soldats. Il a la même place que les autres, il fait partie de la masse. Berger s'avance ensuite vers la caméra et le mouvement de cette dernière l'accompagne en panoramique jusqu'à ce qu'il disparaisse dans l'ombre comme englouti par les ténèbres. Ce plan signe son arrêt de mort. Claude impuissant regarde l'avion s'envoler puis disparaître.

Il y a ensuite une ellipse temporelle mais la musique se poursuit, tous les amis de Berger sont rassemblés, un travelling vertical dévoile un cimetière militaire. À ce travelling se combine ensuite un mouvement de zoom arrière. Ces mouvements associés élargissent le champ à une vitesse vertigineuse faisant entrer toujours plus de sépultures. Le cadre chasse méticuleusement le ciel pour ne montrer que des tombes blanches bien alignées à perte de vue. Un gros plan sur une des stèles

dévoile le nom de Berger. La musique assurant une continuité, le spectateur ne s'attendait pas à voir les amis de Berger au cimetière si rapidement. Cela rend d'autant plus soudaine et violente la mort de Berger. Une fatalité s'installe : à partir du moment où un soldat part au Vietnam, il est déjà mort. Le sort de Berger n'est pas unique mais il est bien commun à des milliers de soldats et le zoom arrière fait disparaître la tombe de Berger dans la multitude de tombes identiques de soldats morts au combat, la sienne se fondant parmi les autres.

La puissance de la scène repose sur la manière dont, avec le mouvement de caméra, on passe de l'individu à la foule. On part de l'histoire d'une personne perdue au Vietnam, puis le mouvement donne de l'universalité à son histoire.

Ainsi, les mouvements de caméra et optiques utilisés pour effectuer un changement d'échelle sur un personnage sont souvent marquants car ostensibles. En effet, quand le mouvement de caméra est motivé par le mouvement d'un personnage et épouse son déplacement, il fait fonction d'accompagnement comme une seconde ligne mélodique qui viendrait corroborer la première.

PARTIE II. AFFRANCHISSEMENT DU MOUVEMENT DE CAMÉRA

Chapitre 1.

Le mouvement affranchi des émotions des personnages

Nous avons parlé jusqu'ici du mouvement au service des émotions des personnages et comme moyen d'exalter leurs sentiments. Mais les mouvements de la caméra peuvent aussi apporter un autre point de vue émotionnel. Au-delà de traduire simplement l'état émotionnel des personnages, le cinéaste peut aussi apporter son propre point de vue sur la scène. Ce faisant, il peut suggérer une émotion différente ou une émotion supplémentaire à celle ressentie par les personnages.

Dans la dernière séquence de Velvet Goldmine de Todd Haynes (1998), Jack Fairy monte sur scène pour déclarer « The Death of Glitter »²⁶ lors d'un concert marquant la fin du glam-rock. Dans un premier temps, le mouvement contribue à l'impression d'assister à un moment historique prenant la forme d'hommage. Toute la séquence est en mouvement, elle ne contient pas un seul plan fixe, on a d'abord un léger travelling avant sur Mandy puis un travelling latéral qui balaye la foule pour finir sur Arthur Stuart. Tout le monde est immobile et aborde une mine triste. La mobilité de la caméra amplifie, par contraste, l'immobilité des personnages. Derrière Jack Fairy, le rideau tombe, métaphore de la fin du « show ». S'affichent dessus, tour à tour, les visages des personnalités qui ont fait le glam-rock. Au son, le bruit d'une foule nous suggère que beaucoup de gens assistent au concert.

On quitte ensuite la salle de concert mais la continuité de la séquence est assurée par la musique et le mouvement de la caméra. Le rythme de ce dernier est similaire sur chaque plan. Le mouvement nous emmène, par un flashback, sur les toits anglais dans le souvenir commun de Curt Wild et d'Arthur Stuart. Un

²⁶ « La mort des paillettes »

travelling vertical nous élève plus haut sur la ville, métaphore de l'ascension des morts montant au ciel. S'ensuivent des plans zénithaux qui survolent les enfants et adolescents du début du film ; tous sont immobiles dans la cour de récréation et regardent le ciel comme si un ange y passait. On est désormais dans les années 1950 comme en témoignent leurs uniformes. Avec ce plan, l'hommage à Brian Slade et, plus largement, au glam rock devient transgénérationnel. Les travellings successifs transportent le spectateur auprès de différents personnages mais aussi à travers différentes époques dans un mouvement continu qui apparaît alors comme fédérateur.

Bien que la pulsation demeure constante jusqu'au dernier plan, un basculement s'effectue dans l'avant dernier. On a de nouveau un travelling arrière zénithal sur des passants mais on retombe dans la banalité d'un jour pluvieux de 1984 que l'on reconnaît à son image bleutée et les visages sont cachés par des parapluies. Le mouvement est le même, la musique continue mais l'attention qui leur est portée n'est plus la même. La rumeur des conversations apparaît en arrière-plan. Le dernier plan se passe dans un bar, commence sur des clients jouant aux cartes puis remonte en travelling latéral le long du comptoir pour s'arrêter sur un poste de radio. Les protagonistes n'arrêtent plus leur activité au passage de la caméra, le chant de Jack Fairy devient une musique intra-diégétique par un fondu sonore au cours du plan, et semble alors sortir du poste de radio. La succession de travellings traverse les époques et les personnages pour venir s'échouer sur le poste de radio. Ce long mouvement, ininterrompu malgré les coupes, nous montre le destin du glam rock qui tomba rapidement dans l'oubli. Le poste de radio est une synecdoque, elle contient toute l'histoire du glam rock.

Le message est littéral : le glam-rock est mort et vient s'échouer sur le poste de radio. Tant qu'il y a du mouvement, il y a de la vie. Là où le mouvement de caméra s'arrête, le glam-rock aussi. Le mouvement de caméra permet ici de dépasser le niveau des personnages et apporter une perspective temporelle au

spectateur. Si, pour les personnages, le moment est historique, la caméra montre que, dix ans plus tard, plus personne n'y prête attention et que le moment n'était pas universellement historique. Cela ne va pas à l'encontre des émotions ressenties par Arthur Stuart et Mandy Slade lors de ce concert, mais dévoiler l'oubli du glam-rock au spectateur ajoute une dimension tragique.

Cet affranchissement du mouvement peut alors constituer un dépassement de la seule fonction de traducteur diégétique. Dans Mommy (2014), Xavier Dolan oriente le regard que l'on porte sur les personnages. Lorsque la voisine muette vient dîner chez Die et Steve, ce dernier insère un CD dans le lecteur, lance On ne change pas de Céline Dion et danse. La caméra est placée au centre du trio qu'ils forment donnant ainsi au spectateur l'impression « d'être de la party ». Un travelling arrière vient clore la scène. Ce mouvement de recul désolidarise le spectateur des personnages desquels il était jusqu'à présent proche. Le travelling arrière non seulement éloigne le spectateur des personnages, mais découvre aussi la pénombre qui les entoure et montre au spectateur l'équilibre fragile du moment. Xavier Dolan fait ainsi planer sur la tête des personnages une épée de Damoclès qui rend d'autant plus fragile cette parenthèse musicale. Entourés de pénombre, celle-ci finira bien par les rattraper. Ce qui est au début un moment de libération nous est ensuite montré d'une manière beaucoup plus sombre. Le mouvement constitue alors un contrepoint à l'euphorie ambiante.

Chapitre 2.

Le mouvement pour perturber l'espace

La caméra est l'un des intermédiaires entre l'action et le spectateur, son mouvement contribue à restituer l'espace afin de donner des points de repère au spectateur. Par exemple, beaucoup de séquences de films commencent par un plan large dont la traduction anglaise establishing shot, littéralement « plan d'établissement », témoigne de son utilité narrative. Si le mouvement s'affranchit de la contrainte de restituer fidèlement l'espace, il peut perturber la perception du spectateur.

Dans La Cicatrice intérieure de Philippe Garrel (1972), Philippe Garrel joue aux côtés de Nico. Ils sont tous les deux dans le désert. Nico est assise par terre et crie. Philippe Garrel s'éloigne d'elle. Il marche inlassablement dans un long plan où l'on voit les montagnes défilier derrière lui. Il finit par retomber sur Nico, l'enjambe et continue à marcher. Le spectateur se rend compte qu'il tournait en rond lorsqu'il croise Nico à nouveau. Ce que l'on croyait être un mouvement rectiligne est en réalité un mouvement circulaire, en effet, le travelling circulaire effectué est suffisamment large pour qu'on le croit rectiligne. Le cinéaste, par l'utilisation du mouvement, trompe notre perception. Ainsi, comme le personnage, on a l'impression d'avancer alors qu'en réalité, on tourne en rond.

De la même manière, dans Gerry de Gus Van Sant (2002), l'absence de perspective intermédiaire entre les personnages et les montagnes en arrière-plan facilite la perte du spectateur. L'horizon étant lointain et plat, sa variation au sein du cadre est trop faible pour pouvoir constituer un quelconque repère. Dans ce film, Gerry et Gerry sont perdus dans le désert de Californie, ils marchent inlassablement dans le but d'en sortir. Le Soleil à peine levé les dessine en ombres chinoises ; on ne voit pas s'ils sont de dos ou de face mais on a l'impression qu'ils avancent vers la caméra. Pendant le plan, le soleil se lève, on s'aperçoit alors qu'ils nous tournent le dos et qu'ils avancent. Ce soudain changement d'appréciation de l'espace perturbe le spectateur qui ne sait plus vraiment dans quel sens les

personnages marchent. De plus, la caméra, les suivant en travelling avant, les garde au même endroit dans le cadre. Le mouvement de caméra compense ainsi leur avancée et, comme leur valeur dans le cadre reste inchangée, le spectateur a l'impression qu'ils font du sur place. On peut alors dire que le mouvement de caméra annule le mouvement des personnages, il rend leur effort caduque, le spectateur est alors plongé dans la perception des personnages. L'impression de ne pas avancer malgré le fait de marcher, parce que tout se ressemble, induit une perte de repère appuyée par la longueur du plan.

La manière dont les objets bouge les uns par rapport aux autres constituent un élément essentiel de la restitution de la perspective. Dans ces deux exemples, privé de cette dernière, le spectateur n'est plus à même de déceler la nature du mouvement de caméra et se fait duper.

Rainer Werner Fassbinder module aussi la restitution de l'espace dans une scène de Martha (1974) où la protagoniste éponyme sort d'un taxi. Elle est d'un côté d'une cour intérieure ; de l'autre côté, un homme interpelle le taxi. La caméra les suit alors qu'ils marchent l'un vers l'autre, se rencontrent puis se dépassent en un plan unique. La caméra effectue un travelling avant de suivi, puis lorsqu'ils arrivent au même niveau et que la distance entre eux est minimale, les personnages s'arrêtent et tournent une fois sur eux-mêmes. La caméra effectue un travelling à 720° autour d'eux dans le sens contraire de la rotation des acteurs. Ces mouvements couplés des personnages et de la caméra forment un tourbillon où l'arrière-plan défile. Le cadre étant relativement serré et la caméra tournant rapidement autour des acteurs, il est difficile de déceler que les personnages tournent sur eux-mêmes, seule en résulte une impression de vélocité soudaine. L'espace est perturbé et les repères du spectateur brouillés. À l'issue de ce mouvement, l'homme et la femme repartent chacun de leur côté et continuent leur chemin contribuant à l'impression d'avoir assisté à une parenthèse mystique.

Duel ? Coup de foudre ? Bien que l'on ne sache pas complètement la nature de cette rencontre, le mouvement de caméra jumelé à celui des acteurs donne au spectateur une sensation de vertige qui reproduit le trouble de Martha.

Les changements de cadre, de perception des perspectives et de points de vue découlant du mouvement sont alors utilisés pour tromper la perception du spectateur. Dans le Premier Contact de Denis Villeneuve (2016), lorsque Louise se rend pour la première fois auprès des heptapodes, elle entre dans leur vaisseau appelé « coque ».



Fig. 21 : Dans la coque, les humains subissent un champ gravitationnel perpendiculaire au champ terrestre. En effet, au premier plan, le personnage se tient debout alors que les soldats au sol nous apparaissent du dessus.

L'espace y est perturbé, les personnages ne retrouvent pas leurs sensations terrestres. Afin de donner la même sensation de vertige que celle expérimentée par Louise, le cinéaste bouscule les repères du spectateur. On a d'abord un plan de Louise qui s'approche des heptapodes. S'ensuit un panoramique vertical partant de la paroi de la coque pour remonter sur les personnages. Comme le plan précédent est à l'endroit et que, par convention cinématographique, le haut de l'image se trouve habituellement en haut de l'écran, le spectateur pense que ce qui se trouve en bas de l'écran est le sol. Or, le mouvement de caméra fait apparaître les personnages en silhouette la tête en bas. Il réalise alors que le plan est à l'envers et que le mouvement de caméra part du plafond pour descendre sur les personnages. Il ne s'agit donc pas d'un mouvement ascendant mais descendant. Cette modification de l'appréhension de l'espace impressionne d'autant plus que la musique aux accents épiques démarre à cet instant. Le

cinéaste se joue des conventions de sens de lecture des images et des mouvements de caméra pour créer une confusion momentanée, ce qui fait écho au bouleversement spatial auquel Louise est confrontée.



Fig. 22a à 22d : Reconstitution de la séquence de découverte des heptapodes. Tout comme dans Gerry, le spectateur ne peut se fier au décor, celui-ci étant uniforme.

Le cinéaste se joue de retournements tout au long du film. Le film s'ouvre sur des images de Louise et sa fille, Hannah. Les images retraçant le fil de la vie d'Hannah, de sa naissance à sa mort prématurée d'un cancer, nous sont présentées comme des flashbacks. En effet, Bradford Young, le chef opérateur, installe une progression colorée : le début de la vie d'Hannah est empli de teintes chaudes évoquant la joie puis, lorsque la maladie prend le dessus et qu'elle meurt, les images prennent une dominante bleutée figurant la tristesse. Les images de Louise chez elle regardant la télévision lors de « l'arrivée » étant bleutées, le spectateur les situe automatiquement après la mort d'Hannah. Ce n'est que lorsque Louise, de plus en plus en proie à ces flashes d'images dit « Who's that girl? » (« Qui est cette fille ? ») que l'on comprend qu'il ne s'agit pas de flashbacks mais de flashforwards et que ces images viennent de son futur et non de son passé, créant un nouveau bouleversement auprès du spectateur, cette fois, temporel.

Chapitre 3.

De l'accélération au ralenti : le mouvement dans son rapport au temps

Bien souvent le mouvement est rendu à vitesse « normale », c'est-à-dire que le temps de restitution du mouvement est identique à celui de la prise de vue. Néanmoins, la grande majorité des films ont une action qui s'étale sur une durée supérieure au temps du film lui-même, parfois même de façon radicale comme dans Au delà des montagnes de Jia Zhangke (2015) où on suit Tao entre 1999 et 2025 permettant de faire état de l'évolution de la société chinoise alors qu'elle s'adonne au capitalisme ; ou encore comme dans L'étrange histoire de Benjamin Button de David Fincher (2006) qui relate l'entièreté de la vie – à l'envers – de Benjamin Button en 2h46. Il a fallu chaque fois trouver comment condenser le temps de la narration dans la durée du film.

Même si la coupe est plus courante, le mouvement de caméra peut également suggérer l'ellipse. Cette utilisation du mouvement peut paraître paradoxale car elle utilise la continuité pour figurer un récit elliptique. Dans Coup de foudre à Notting Hill de Roger Mitchell (1999), William Thacker (Hugh Grant) maintenant séparé d'Anna Scott (Julia Roberts) ne trouve plus de sens à sa vie. Un travelling latéral l'accompagne alors qu'il traverse les saisons de manière monotone en marchant au rythme du Ain't no sunshine de Bill Withers. La fluidité du mouvement berce le spectateur à l'image de William qui se laisse porter par la mélancolie. Le temps est condensé, les saisons se succèdent dans un mouvement unique. Bien que le mouvement condense plusieurs mois de la vie de William Thacker, la restitution du mouvement correspond à celle de la prise de vue, le passage du temps étant figuré par les décors, les costumes et la lumière.

Gel de l'image, ralenti simple ou progressif, accélération : il est également possible de moduler le mouvement même dans le temps. En jouant sur les paramètres de captation, notamment la cadence – c'est-à-dire le nombre d'images impressionnées par seconde – l'opérateur modifie son temps de

restitution. Le mouvement n'est plus « fidèle » dès qu'il n'est pas restitué sur la même durée que la prise de vue. Ainsi un mouvement capturé avec une cadence supérieure à $24^i/s$ ²⁷ restituée à $24^i/s$ se trouvera ralenti, et un mouvement capturé à une cadence inférieure à $24^i/s$ restituée à $24^i/s$ sera saccadée. Permettant d'allonger un instant pour le faire durer ou, au contraire, réduire une action en l'accélération, les modifications temporelles altèrent le mouvement et, par conséquence la manière dont il est perçu par le spectateur.

L'effet d'accélération est utilisé dans le plan initial du Bûcher des Vanités de Brian de Palma (1990), où la caméra, positionnée en haut d'une cathédrale, surplombe la ville. Le plan comprime en 1mn11, deux nuits et une journée. Une amorce de gargouille occupe la moitié gauche du cadre ; sur la partie droite, en contre bas, défilent des voitures et les lumières de la ville. Cette statue de pierre immuable donne l'impression qu'un regard imperturbable surplombe la ville. L'accélération montre un monde à deux vitesses : au sol, la vie grouille alors qu'en hauteur, seule la lumière glisse sur la pierre. Dans My Own Private Idaho de Gus Van Sant (1991), un plan de paysage sur la plaine et le ciel est accéléré, permettant au spectateur de voir les nuages bouger car, à vitesse réelle, le mouvement des nuages est trop lent pour être remarquable. En créant l'illusion qu'il n'est plus soumis à son écoulement seconde par seconde, il procure aussi une sensation de liberté comme si le spectateur glissait sur le temps.

A contrario, dans Sparrow de Johnnie To (2008), le vol à l'arrachée dépasse l'acuité visuelle, le ralenti est nécessaire pour rendre visible ce qui se passe trop subrepticement pour être vu. L'un des vols se déroule la nuit sous la pluie à un passage piéton, le temps d'une traversée. La concentration des voleurs est maximale. Tous les plans sont ralentis, les gouttes de pluie semblent suspendues sous la lumière des réverbères, puis les parapluies se croisent. Le vol en lui-même est effectué sur 3 plans en l'espace d'une seconde. Ce moment est appuyé par quelques notes de musique sans lesquelles il serait possible que le spectateur passe à côté du vol tellement ce dernier est rapide. Les tissus se mélangent, le geste est imperceptible. La chorégraphie des plans dans Sparrow donne

²⁷ i/s est l'abréviation d'images par seconde

l'impression que le vol relève de l'orfèvrerie, provoquant l'émerveillement. Les plans précédant le vol sont ralentis pour préparer le spectateur à la vitesse soudaine.

À l'inverse, dans Ocean's eleven de Steven Soderbergh (2001), un arrêt sur image – forme extrême du ralenti – vient geler l'instant précis où Matt Damon, très bon pickpocket, vole un homme dans le métro. Les plans sont saccadés – témoins d'une cadence de prise de vue inférieure à 24i/s restituée à 24i/s, ce qui accentue les mouvements de la caméra épauée. Matt Damon profite d'une secousse du métro pour s'appuyer sur un homme et lui subtiliser son portefeuille. La caméra effectue un léger panoramique mimant le mouvement de déstabilisation que provoque le métro. Deux arrêts sur image viennent alors souligner les moments clés du vol : celui où il glisse sa main dans la poche de l'homme et celui où il retire sa main de la veste. Ces deux effets couplés concentrent l'attention du spectateur sur les moments clés du vol en les suspendant.

C'est aussi cette impression de temps en suspension qui est suscitée dans Matrix des sœurs Wachowski (1999) mais les mouvements y sont obtenus par l'effet « bullet time », également appelé « effet Matrix » car il apparaît pour la première fois aux yeux du grand public dans cette dystopie. Le mouvement y est capturé par des dizaines d'appareils photographiques qui se déclenchent simultanément, ou presque. Le mouvement est ensuite reconstitué en post-production tel un film en stop motion. La prise de vue s'effectuant sur un temps d'acquisition bref, l'instant retranscrit est très court voire figé. Le cadre, quant à lui, bouge à vitesse normale autour d'un phénomène ralenti à l'extrême. On assiste à un autre niveau d'affranchissement où le temps du mouvement se dissocie du temps de l'histoire et de celui des personnages. Ainsi, lorsque Morpheus apprend à Neo qu'il est dans la matrice, il découvre les lois qui la régissent, réapprend à se mouvoir et découvre de nombreuses possibilités de mouvements qui défient la gravité telle qu'on la connaît. L'effet matrix est de l'ordre du spectaculaire, il reproduit auprès du spectateur ce qu'expérimente Neo en lui donnant l'impression qu'il peut se déplacer autour d'un instant figé créant ainsi un sentiment de toute puissance.

Cette utilisation du ralenti dans Ocean's Eleven et Matrix est un peu paradoxale puisque le cinéaste ralentit l'action pour faire croire au spectateur que celle-ci est plus rapide. C'est une technique souvent utilisée lors de scènes de combat. En effet, lorsque l'action est très rapide, le ralenti permet au spectateur de voir chaque coup asséné, suivant ainsi de près l'évolution du rapport de force entre les personnages. Certains combats, à vitesse réelle, ne seraient qu'un échange confus de coups sans que le spectateur puisse voir qui les assène à qui. Dans le court-métrage Le Gardien de Camille Aubriot (2019) sur lequel je cadrais, un homme garde une porte pour empêcher les esprits d'entrer. Une fontaine à bascule japonaise rythme le temps. Un esprit arrive et provoque le gardien en duel. Par un ralenti progressif, le mouvement de la fontaine semble alors se suspendre. Le gardien et l'esprit commencent à se battre et, lorsque le gardien assène le coup final qui achève l'esprit, la caméra effectue un mouvement de débullage qui épouse la trajectoire de la lame. Le mouvement durait à peine une seconde, c'est pourquoi, afin d'apprécier tout l'art du combat, les plans ont été tournés au ralenti. Grâce à la Phantom HD Gold nous avons pu monter jusqu'à 1000i/s, ralentissant 40 fois l'image. À l'issue du combat, la fontaine à bascule japonaise jusqu'alors suspendue, reprend sa vitesse initiale et finit son mouvement de bec. Cela donne l'impression que le combat s'est déroulé dans le laps de temps très court d'une remontée de bec, et d'assister à une parenthèse hors du temps.

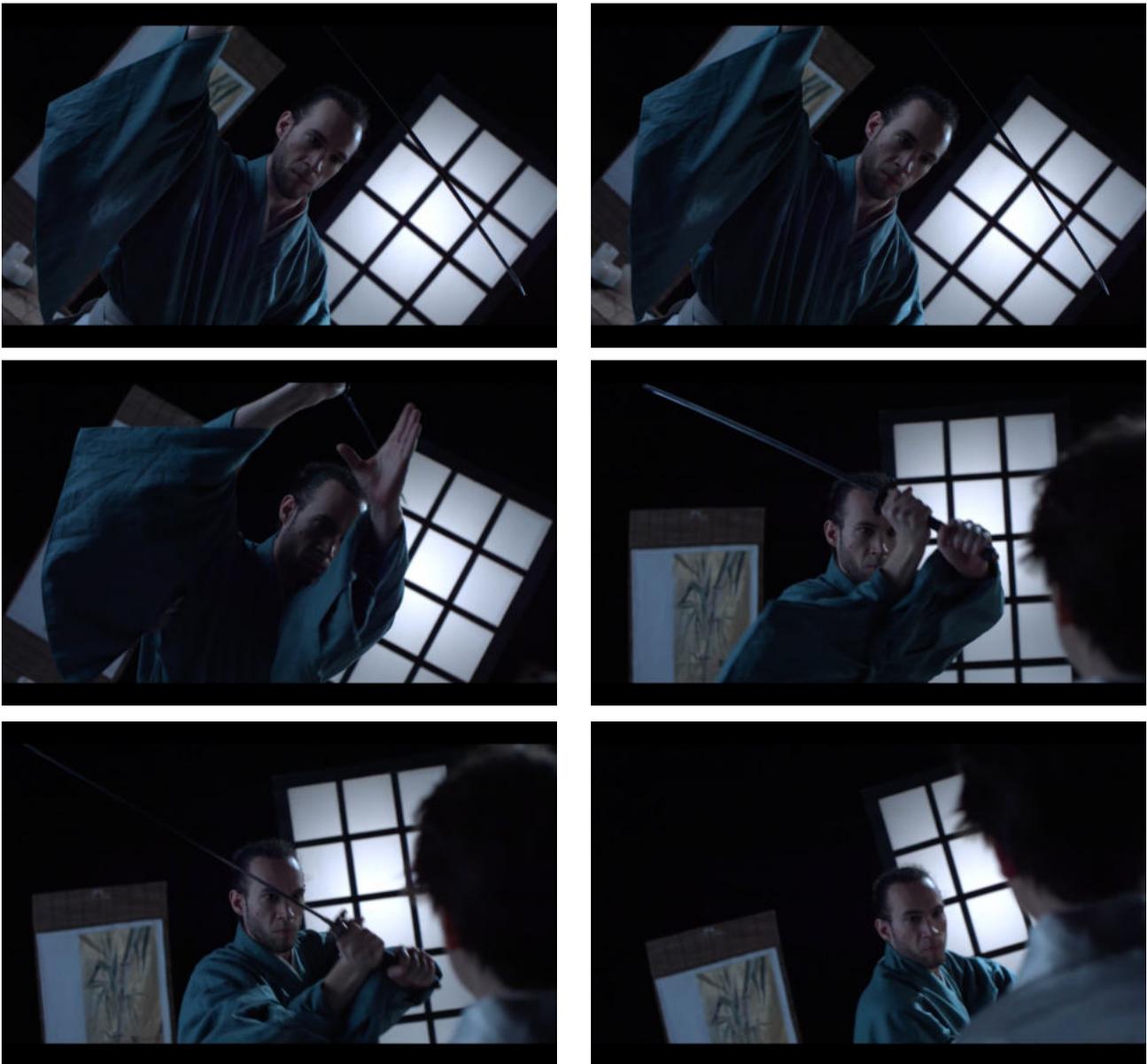


Fig. 23a à 23f : Mouvement de débouillage dans Le Gardien de Camille Aubriot (2019)

Les Choses de la vie de Claude Sautet (1970) est l'exemple parfait de cette utilisation du ralenti pour amplifier la vitesse d'un événement, ici l'accident de voiture de Pierre Bérard incarné par Michel Piccoli qui effectue une sortie de route parce qu'un camion a calé au milieu de la chaussée et qu'un autre arrive en face. Si les ralentis et arrêts sur image donnent une vision fragmentée de la scène qui correspond à l'état désorienté de Pierre, ils permettent aussi de décrire les différentes étapes de l'accident : freinage brutal, percussion du camion, sortie de route, tonneaux, éjection de Pierre de la voiture et arrêt de la voiture sur un arbre. L'accident est décortiqué et décrit en voix off par le chauffeur du camion qui a

calé. L'accident est ensuite passé à vitesse réelle, le spectateur est abasourdi par la brutalité de la scène qui ne dure pas plus de 6 secondes.

Le ralenti, dans sa capacité à montrer des événements normalement invisibles, procure l'impression de puissance vue par exemple dans Matrix en plaçant le spectateur en position de démiurge, mais peut aussi être utilisé pour conférer aux plans un aspect mystique. Dans Le Dernier Loup de Jean-Jacques Annaud (2015), avec les plans ralentis, les mouvements de caméra et de zoom s'étirent dans le temps. Alors que Chen Zhen, jeune étudiant pékinois tout juste arrivé de la ville, est seul dans la steppe de Mongolie intérieure avec son cheval, il se retrouve encerclé par une meute de loups. L'instant est critique car tout peut basculer, le moindre mouvement pouvant déclencher l'attaque des loups. L'ondulation du pelage des loups et du blé est allongée. Par l'utilisation du ralenti, on assiste à la rencontre spirituelle entre Chen Zhen et les loups dont il deviendra ensuite le défenseur.

Dans les films de Wong Kar-wai, la suspension du temps a aussi quelque chose d'un peu irréel. Les effets de ralenti filé y sont réalisés grâce à l'ouverture du shutter qui détermine le temps d'acquisition, c'est-à-dire le temps de prise de vue. Plus il est ouvert, plus le temps d'acquisition est long et plus l'image enregistrée est floue. Ce flou est nécessaire pour que la recomposition du mouvement soit fluide néanmoins, lorsqu'il est très important, l'image comprend l'empreinte des mouvements de l'acteur, et les contours des objets en mouvement deviennent flous. 2046 de Wong Kar-wai (2004) suit les perpétuelles modulations de la relation entre un homme et une femme, voisins de chambre dans un hôtel. À l'image de leur relation, les personnages sont rendus insaisissables par l'effet de shutter sur les gros plans. Leur présence est comme estompée sur ses bords et évoque la nostalgie. Sans vraiment ralentir l'action, cet effet suspend le temps en donnant au spectateur l'impression que les personnages flottent, car il lisse les mouvements de caméra en amortissant ses chocs. Ce détachement du temps est semblable à celui qu'expérimentent les personnages qui oscillent en permanence entre souvenirs, fantasmes et réalité, où le temps n'a jamais la même valeur.

La fixité pour amplifier le mouvement

Le gel d'image est une forme de ralenti poussé à l'extrême jusqu'à l'absence de mouvement. À la fin des 400 Coups de François Truffaut (1959), Antoine Doisnel erre sur la plage. Tandis qu'il tourne la tête vers la caméra dans un ultime regard caméra, un mouvement de zoom sur son visage est amorcé. Ce mouvement est interrompu par un gel d'image final qui fige le regard d'Antoine Doisnel. De la même manière, dans The Breakfast Club de John Hughes (1985), un arrêt sur image gèle le dernier geste de John Bender, qui lève le poing en signe de victoire. Dans ces deux exemples, à la fois entravé et éternisé par le gel d'image, le geste gagne en puissance.

De même, dans la séquence introductive de Trainspotting de Danny Boyle (1996), des arrêts sur image présentent tour à tour les personnages alors qu'ils jouent au football. Dans ce film, les personnages et leur psyché sont mouvants, l'arrêt sur image est l'unique moyen d'arrêter leurs mouvements. Danny Boyle réemploiera ce procédé au début du générique de Slumdog Millionnaire (2008) pour arrêter l'image quelques instants sur le tee-shirt d'un enfant sur lequel est inscrit le titre du film. Seule pause dans cette séquence introductive extrêmement rythmée par le montage, Danny Boyle profite du geste de l'enfant qui jette le ballon pour faire cet arrêt sur image, geste déjà mis en valeur par une contre plongée. Avec un arrêt sur image, le processus de recomposition du mouvement qui fait défiler 24 images par seconde est arrêté sur une image en particulier, lui conférant instantanément plus d'importance ; en arrêtant une image, le cinéaste l'extrait du temps et l'éternise.

Exception faite dudit arrêt sur image, un plan n'est jamais vraiment fixe car il comporte toujours du mouvement. Par exemple, dans la scène sur les soldats endormis de Cemetery of Splendour d'Apichatpong Weerasethakul (2015), l'imperceptible respiration des hommes, le lent changement de couleur des néons éclairant la pièce, les draps ondulants légèrement sous l'effet du vent, ou encore les pales tournantes des ventilateurs, témoignent du fait que l'on regarde de l'image animée et non une image figée pendant deux minutes. Néanmoins, on

nomme « plan fixe » un plan où la caméra ne se déplace pas dans l'espace et où il n'y a pas de mouvement optique.

Il va de soi que les plans en mouvements ne sont pas les seuls déclencheurs d'émotion. Lors d'un entretien, Benoît Chamillard me disait d'ailleurs que la plupart du temps les plans étaient fixes, et que le mouvement émanant du plan était souvent provoqué par l'acteur.

Néanmoins, la fixité d'un plan peut permettre de mettre en exergue les moindres mouvements. On change d'échelle, on passe au microscopique. Cela peut sembler paradoxal, mais on a une attention plus fine au mouvement lorsqu'il y en a peu car notre perception est logarithmique : proportionnellement, la réponse est plus forte lorsque le stimuli est faible. Par exemple, lorsque le tyrannosaure arrive dans Jurassic Park de Steven Spielberg (1993), la caméra, par sa fixité, concentre l'attention sur le tremblement du rétroviseur intérieur de la Jeep qui témoigne de l'arrivée du T.Rex, car c'est la seule chose qui bouge. Cette vibration brouille l'image que l'on a de Donald Gennaro dans le rétroviseur. Status quo, la caméra adopte le comportement des acteurs, le spectateur est dans une tension similaire à celle des personnages qui, attentifs aux moindres bruits et mouvements, craignent l'arrivée du T.Rex.

La fixité peut également constituer un apport au sein d'une séquence en mouvement. Les plans fixes peuvent permettre, par contraste, de donner plus de force aux plans en mouvement. Par exemple, lors de la scène finale où Tony Montana se fait tuer dans Scarface de Brian de Palma (1983), Tony, anesthésié par la cocaïne, résiste alors qu'il se fait cribler de balles en disant « Je peux les encaisser vos putains balles ». À ce moment il s'est perdu dans sa démesure, il se prend pour un dieu et il se croit invincible car il ne ressent plus la douleur. Il y a un champ contre-champ fixe entre les mafieux qui tirent et Tony Montana qui reste debout. Au son, seuls demeurent les bruits de balles et les cris de Tony. La fixité de la caméra apporte un regard froid et implacable sur la scène, la caméra tient le plan pour laisser court à sa folie et voir jusqu'où Tony va tenir. Finalement, un homme de main de Sosa lui assène le coup fatal en lui tirant dans le dos et il tombe dans un petit bassin intérieur en contre-bas. C'est une chute

physique mais qui symbolise la chute de l'empire basé sur la drogue qu'il a construit.

On a ensuite un travelling vertical ascendant couplé d'un panoramique bas-haut qui passe du corps flottant de Tony à la statue qui surplombe le bassin, et sur laquelle est inscrit en néon rouge : « The World is yours »²⁸ qui se révèle on ne peut plus ironique. Le travelling vertical se poursuit et arrive sur l'homme de main de Sosa en contre-plongée, qui se tient là où se tenait Tony quelques secondes auparavant. Accompagné par des coups d'archers de violons qui martèlent les temps, ce mouvement d'ascension a d'autant plus de puissance qu'il suit une série de champ contre-champ fixes. Toute la tension accumulée dans le champ contre-champ le précédant se relâche dans ce mouvement.

²⁸ « The world is yours » se traduit par « Le monde est à toi » en français.

CONCLUSION

Si nous avons pu voir un éventail extrêmement large d'exaltation des sentiments par des mouvements de caméra, nous avons vu qu'il est quasi impossible de les extraire de leur contexte. On ne peut faire l'analyse d'un mouvement de caméra seul car de nombreux paramètres en influencent la perception. C'est pourquoi, même s'il y a des poncifs d'utilisation d'un mouvement de caméra afin d'exalter une émotion spécifique, il est impossible, et serait absurde, de dresser un tableau de correspondance entre mouvement de caméra et sentiment exalté, plusieurs sentiments différents pouvant émaner d'un même mouvement.

C'est bien parce qu'il n'existe pas de recette que la question d'émouvoir le spectateur continue, et continuera, de préoccuper nombre de cinéastes. Ainsi, exalter les sentiments relève d'un équilibre minutieux entre tous les éléments de la mise en scène et des outils cinématographiques que le réalisateur a à sa disposition, dont le mouvement fait partie au même titre que les autres. Chaque film a son équilibre propre et il convient au réalisateur de le trouver. Cette question concerne même les plus grands ; en effet, on pense à la scène finale de Domino de Brian De Palma (2019), où la mise en tension du spectateur face à l'attaque terroriste imminente dans le stade en Espagne vire au ridicule.

Tout n'est qu'une question de dosage, ce qui a pu être expérimenté dans la Partie Pratique de ce mémoire. En effet, le travelling avant rapide sur Charlie au moment où il se rend compte que sa femme pourrait être réfugiée dans un gymnase qui va être évacué par des CRS, détone. À la fois le jeu d'acteur et la lumière ne se prêtaient pas à la dramatisation, aussi le mouvement jure. Probablement qu'un éclairage plus en clair obscur et un jeu plus incarné auraient fourni une ambiance plus propice à ce travelling avant court, mais rapide ; alors que l'alchimie opère un peu plus dans le plan final de la PPM où Charlie et Rachel se retrouvent. Le mouvement de caméra, l'ambiance lumineuse, le bruitage et la musique participent à la création d'un moment de retrouvailles qui tourne à la séparation suspendu et hors du temps.

Après avoir fait un détour pour s'intéresser plus précisément à l'apport que pouvait constituer le plan-séquence au sein d'un film, nous avons étudié l'exaltation des sentiments lorsqu'il y a concordance des mouvements ; c'est-à-dire, lorsque les émotions ressenties par le personnage coïncident avec celles suscitées par les mouvements. Après analyse, les exemples des Frissons de l'angoisse de Dario Argento et de Pulsions de Brian De Palma nous révèlent que la caméra subjective n'est pas forcément synonyme d'empathie pour le personnage dont on embrasse le point de vue. On distingue donc le point de vue physique du point de vue émotionnel du spectateur. Le pouvoir évocateur du mouvement se révèle aussi dans sa capacité à exalter les émotions d'un personnage immobile ou inexpressif.

Nous avons ensuite vu que le mouvement pouvait s'affranchir des sentiments des personnages pour donner à voir et à exalter des sentiments autres. Participant à la restitution de l'espace et du temps de l'action figurée, le mouvement de caméra peut être utilisé pour modeler la perception du spectateur en en bousculant ses repères souvent construits inconsciemment à partir de conventions culturelles tacites.

Loin de dire qu'une utilisation du mouvement de caméra pour exalter un sentiment est meilleure qu'une autre, nous avons vu que le mouvement pouvait agir de différentes manières. De plus, le plus souvent, plusieurs types d'utilisation sont employés au sein d'un même film comme Velvet Goldmine de Todd Haynes, convoqué tout au long de ce mémoire.

Le mouvement de caméra, tel un caméléon, peut se fondre dans les déplacements des personnages et rendre son mouvement imperceptible. Il peut également être le moteur du mouvement des personnages comme dans la scène de Mauvais Sang de Leos Carax avec le Modern Love de David Bowie où le travelling latéral entraîne l'acteur. La caméra y impose son rythme, indifférente à l'essoufflement d'Alex incarné par Denis Lavant. Aussi, lorsqu'Alex fait un salto, il se fait distancer par la caméra. Il doit alors redoubler d'efforts et courir encore plus vite pour rattraper la

caméra et rester dans le cadre. La caméra devient alors actrice du film puisqu'elle a une interaction avec les personnages. Entre ces deux exemples opposés, il existe un éventail infini d'utilisations du mouvement de caméra et degrés de présence à l'écran.

Car, souvent dans les films, le mouvement est cantonné à sa seule fonction d'accompagnement, le but de ce mémoire était de rappeler tout le potentiel dramaturgique que possède le mouvement de caméra pour exalter les sentiments.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

CHATEAU, Dominique, La subjectivité au cinéma : Représentations filmiques du subjectif, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, Le Spectaculaire, 2012.

GRANGER, Pierre-Marie, I/O isuro : L'optique dans l'audiovisuel, Paris, La Photo Librairie, 1981.

KOULECHOV, Lev, L'Art du cinéma et autres écrits, 1917-1934, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994.

LUMET, Sidney, Faire un film, Capricci éditions, La première collection, 2016.

MITRY, Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001.

RODENBACH, Georges, Bruges-la-Morte, Paris, Garnier Flammarion, 1998.

ARTICLES

BORDAT, Francis, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°15, juillet-septembre 1987. Dossier : Quatre visages d'une modernisation française, p. 3-16.

DOUCHET, Jean, MAGNY, Joël, SIMSOLO, Noël, « Buster Keaton, Le Cameraman », Dossier du CNC, n° 131, 2003, p. 1-24.

LUMIÈRE, Auguste, LUMIÈRE, Louis, « Catalogue Général des Vues Cinématographiques Positives de la Collection Lumière », 1901. <https://doi.org/doi:10.7282/T3MW2HJS>

MARTIN, Pascal, « Entretien avec M. Roger CUVILLIER », Le Photographe, n° 1593, février 2002, p. 70-71.

ARTICLES EN LIGNE

CHAMPETIER, Caroline, BEAUVIALA, Julien, « Jean-Pierre Beauviala (1937-2019) », La Cinémathèque Française, 9 avril 2019. <https://www.cinematheque.fr/article/1396.html>

CUTTING, James E., DELONG, Jordan E. and NOTHELPER, Christine E., « Attention and the Evolution of Hollywood Film », Psychological Science published online 5 February, 2010. <http://pss.sagepub.com/content/early/2010/02/04/0956797610361679>

GUILLEMETTE, Lucie, LÉVESQUE, Cynthia, « La narratologie », in Louis Hébert (dir.), Signo, Rimouski (Québec), 2016. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.

MORISSEY, Priska, « S'appropriier le zoom, deux entretiens avec Alain Levent et Ricardo Aronovich », Positif, n°564, février 2008.

<https://www.afcinema.com/S-appropriier-le-zoom-deux-entretiens-avec-Alain-Levent-et-Ricardo-Aronovich.html>

VAN OOSTRUM, Kees, « Les neuf vies de chat de Jean-Pierre Beauviala », La Lettre AFC, n°292, 30 novembre 2018.

<https://www.afcinema.com/Les-neuf-vies-de-chat-de-Jean-Pierre-Beauviala.html>

VIDÉO

LYNCH, David, Conférence avec David Stratton, enregistrée samedi 14 mars 2015 à Brisbane à l'occasion de l'exposition 'David Lynch: Between Two Worlds' / 14 March – 8 June 2015 / Gallery of Modern Art (GOMA).

<https://youtu.be/jGd6lnYTTY8>

HITCHCOCK, Alfred, explique l'effet Koulechov (1964).

<https://youtu.be/1qWlIYKeqPc>

DREUJOU, Jean-Marie, GUICHARD, Éric, « Rencontres confinées : Le chef opérateur et la fiction animalière », organisé par l'ENS Louis-Lumière, 11 juin 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=shGmTvxIYrQ&feature=youtu.be>

FILMOGRAPHIE

1ÈRE PARTIE

- GILLIAM, Terry, Tideland, Canada, 2005, 2h, couleur.
- DE PALMA, Brian, Blow Out, États-Unis, 1981, 1h47, couleur.
- BOYLE, Danny, Petits meurtres entre amis (Shallow Grave), États-Unis, 1994, 1h33, couleur.
- CAVALIER, Alain, Le Filmeur, France, 2005, 1h37, couleur.
- HONORÉ, Christophe, Chambre 212, France, 2019, 1h26, couleur.
- ANDERSON, Wes, Moonrise Kingdom, États-Unis, 2012, 1h34, couleur.
- DE PALMA, Brian, Snake Eyes, États-Unis, 1998, 1h38, couleur.
- BOYLE, Danny, La Plage (The Beach), États-Unis, 2000, 1h55, couleur.
- DOLAN, Xavier, Laurence Anyways, Québec, 2012, 2h48, couleur.
- ANTONIONI, Michelangelo, Profession : Reporter (Professione: reporter), Italie, 1975, 2h06, couleur.
- VISCONTI, Luchino, Mort à Venise (Morte a Venezia), Italie, 1971, 2h10, couleur.
- KUBRICK, Stanley, Barry Lyndon, Royaume-Uni, États-Unis, 1975, 2h57, couleur.
- HAYNES, Todd, Le Musée des merveilles (Wonderstuck), États-Unis, 2017, 2h, couleur.
- YATES, Peter, Breaking Away, États-Unis, 1979, 1h41, couleur.
- TRUFFAUT, François, La nuit américaine, France, 1973, 1h52, couleur.
- HITCHCOCK, Alfred, Sueurs Froides (Vertigo), États-Unis, 1958, 2h08, couleur.
- SPIELBERG, Steven, Les Dents de la mer, (Jaws), États-Unis, 1975, 2h04, couleur.
- SCORSESE, Martin, Les Affranchis (Goodfellas), États-Unis, 1990, 2h26, couleur.
- Opérateur Lumière, Arrivée des gondoles à Venise, France, 189, 1mn, noir et blanc.
- KEATON, Buster, L'Opérateur (The cameraman), États-Unis, 1928, 1h15, noir et blanc.
- CHAZELLE, Damien, La La Land, États-Unis, 2016, 2h08, couleur.
- KUBRICK, Stanley, Shining (The Shining), États-Unis, 1980, 1h59, couleur.
- GODARD, Jean-Luc, À bout de souffle, France, 1960, 1h29, noir et blanc.

SCHLESINGER, John, Marathon Man, États-Unis, 1976, 2h05, couleur.

DUPONTEL, Albert, Au revoir là-haut, France, 2017, 1h55, couleur.

ANNAUD, Jean-Jacques, Le Dernier Loup, Chine, France, 2015, 1h55, couleur.

KALATOZOV, Mikhaïl, Soy Cuba, URSS, Cuba, 1964, 2h23, noir et blanc.

HITCHCOCK, Alfred, La Corde (Rope), États-Unis, 1948, 1h20, noir et blanc.

ALMODÓVAR, Pedro, Femmes au bord de la crise de nerfs (Mujeres al borde de un ataque de nervios), Espagne, 1988, 1h28, couleur.

CASSAVETES, John, Une femme sous influence (A Woman Under the Influence), États-Unis, 1974, 2h35, couleur.

PHILLIPS, Todd, Joker, États-Unis, 2019, 2h02, couleur.

DENIS, Claire, Beau Travail, France, 2000, 1h32, couleur.

WINDING REFN, Nicolas, Drive, États-Unis, 2011, 1h40, couleur.

MELVILLE, Jean-Pierre, Le Samouraï, France, 1967, 1h45, couleur.

SHARMAN, Jim, The Rocky Horror Picture Show, États-Unis, 1975, 1h36, couleur.

CARAX, Leos, Mauvais Sang, France, 1986, 1h56, couleur.

IÑÁRRITU, Alejandro González Birdman, États-Unis, 2014, 1h59, couleur.

MENDES, Sam, 1917, États-Unis, 2019, 1h59, couleur.

TARR, Béla, Les Harmonies Werckmeister (Werckmeister harmóniák), Hongrie, 2000, 2h25, noir et blanc.

ANDERSON, Paul Thomas, Boogies Nights, États-Unis, 1997, 2h36, couleur.

DE PALMA, Brian, Le Bûcher des vanités (The Bondfire of vanities), États-Unis, 1990, 2h05, couleur.

DE PALMA, Brian, L'Esprit de Caïn (Raising Cain), États-Unis, 1992, 1h31, couleur.

SCHNABEL, Julian, At Eternity's Gate, Royaume-Uni, France, États-Unis, 2018, 1h50, couleur.

ROSS, Gary, The Hunger Games, États-Unis, 2012, 2h22, couleur.

RUSSELL, David O., Happiness Therapy (Silver Linings Playbook), États-Unis, 2012, 2h02, couleur.

WELLES, Orson, La Soif du mal (Touch of Evil), États-Unis, 1958, 1h51 (director's cut), noir et blanc.

VAN SANT, Gus, Elephant, États-Unis, 2003, 1h21, couleur.

WILDER, Billy, Boulevard du crépuscule (Sunset Boulevard), États-Unis, 1950, 1h50, noir et blanc.

MINELLI, Vincente, Un américain à Paris (An american in Paris), États-Unis, 1951, 1h57, couleur.

SIRK, Douglas, Tout ce que le ciel permet, (All that heaven allows), États-Unis, 1955, 1h29, couleur.

HAYNES, Todd, Loin du Paradis (Far from Heaven), États-Unis, 2002, 1h47.

LEONE, Sergio, Le bon, la Brute et le Truand, (The Good, the Bad and the Ugly), Italie, 1966, 2h41, couleur.

CHABROL, Claude, La fille coupée en deux, France, 2007, 1h55, couleur.

HAZANAVICIUS, Michel, OSS 117 : Le Caire, nid d'espions, France, 2006, 1h33, couleur.

WONG, Kar-wai, 2046, Hong-Kong, 2004, 2h09, couleur.

SIEGEL, Don, L'inspecteur Harry (Dirty Harry), États-Unis, 1971, 1h38, couleur.

LELOUCH, Claude, Un homme et une femme, France, 1966, 1h42, noir et blanc et couleur.

2E PARTIE

BONG, Joon-ho, The Host (괴물), Corée du Sud, 2006, 1h59, couleur.

DE PALMA, Brian, Pulsions (Dressed to Kill) États-Unis, 1980, 1h45, couleur.

ARGENTO, Dario, Les Frissons de l'angoisse (Profondo rosso) Italie, 1975, 2h06, couleur.

JARMUSH, Jim, Only Lovers Left Alive, États-Unis, 2013, 2h03, couleur.

HAYNES, Todd, Velvet Goldmine, Royaume-Uni, États-Unis, 1998, 1h58, couleur.

SPIELBERG, Steven, Jurassic Park, États-Unis, 1993, 2h07, couleur.

SPIELBERG, Steven, Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal, (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull), États-Unis, 2008, 2h03, couleur.

BERGMAN, Ingmar, Un été avec Monika (Sommaren med Monika), Suède, 1953, 1h32, noir et blanc.

ARDOLINO, Emile, Dirty Dancing, États-Unis, 1987, 1h45, couleur.

GILLIAM, Terry, Brazil, États-Unis, 1985, 2h22, couleur.

FORMAN, Miloš, Hair, États-Unis, 1979, 2h01, couleur.

3E PARTIE

- DOLAN, Xavier, Mommy, Canada, 2014, 2h10, couleur.
- GARREL, Philippe, La Cicatrice intérieure, France, 1972, 57mn, couleur.
- VAN SANT, Gus, Gerry, États-Unis, 2002, 1h43, couleur.
- FASSBINDER, Rainer Werner, Martha, Allemagne, 1974, 1h56, couleur.
- VILLENEUVE, Denis, Premier Contact (Arrival), États-Unis, 2016, 1h51, couleur.
- JIA, Zhangke, Au-delà des montagnes (山河故人), Chine, 2015, 2h06, couleur.
- FINCHER, David, L'Étrange Histoire de Benjamin Button (The Curious Case of Benjamin Button), États-Unis, 2008, 2h46, couleur.
- MICHELL, Roger, Coup de foudre à Notting Hill (Notting Hill), Royaume-Uni, 1999, 2h04, couleur.
- VAN SANT, Gus, My Own Private Idaho, États-Unis, 1991, 1h41, couleur.
- TO, Johnnie, Sparrow (文雀), Hong Kong, 2008, 1h27, couleur.
- SODERBERGH, Steven, Ocean's eleven, États-Unis, 2001, 1h56, couleur.
- WACHOWSKI, The, Matrix, (The Matrix), États-Unis, 1999, 2h10, couleur.
- SAUTET, Claude, Les choses de la vie, France, 1970, 1h29, couleur.
- TRUFFAUT, François, Les 400 Coups, France, 1959, 1h39, noir et blanc.
- HUGHES, John, The Breakfast Club, États-Unis, 1985, 1h37, couleur.
- BOYLE, Danny, Trainspotting, États-Unis, 1996, 1h34, couleur.
- BOYLE, Danny, Slumdog Millionnaire, États-Unis, 2008, 2h, couleur.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong, Cemetery of Splendour (รักที่ขอนแก่น), Thaïlande, 2015, 2h02, couleur.
- DE PALMA, Brian, Scarface, États-Unis, 1983, 2h50, couleur.

CONCLUSION

- DE PALMA, Brian, Domino, Danemark, France, 2019, 1h29, couleur.

TABLES DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1a et 1b : Tideland de Terry Gilliam (2005) : capture d'écran
- Fig. 2 : Petits meurtres entre amis de Danny Boyle (1994) : capture d'écran
- Fig. 3 : Le Filmeur d'Alain Cavalier (2005) : capture d'écran
- Fig. 4a à 4f : Chambre 212 de Christophe Honoré (2019) : capture d'écran
- Fig. 5a à 5c : Laurence Anyways de Xavier Dolan (2012) : capture d'écran
- Fig. 6a et 6b : Velvet Goldmine de Todd Haynes (1998) : capture d'écran
- Fig. 7a à 7c : Barry Lyndon de Stanley Kubrick (1975) : capture d'écran
- Fig. 8 : Breaking Away de Peter Yates (1979) : capture d'écran
- Fig. 9a et 9b : Wonderstuck de Todd Haynes (2017) : capture d'écran
- Fig. 10a et 10b : La Nuit Américaine de François Truffaut (1973) : capture d'écran
- Fig. 11 : Cinématographe des Frères Lumière de 1896
<https://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/camera-reversible-film-35-mmap-11-2724.html>
- Fig. 12 : Blimp pour caméra Mitchell BNCR de 1935
<https://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/camera-film-35-mm-accessoire-de-ap-95-1812.html>
- Fig. 13 : Le Cameraman d'Edward Sedgwick (1928) : capture d'écran
- Fig. 14 : La Nuit Américaine de François Truffaut (1973) : capture d'écran
- Fig. 15a à 15c : La La Land de Damien Chazelle (2016) : capture d'écran
- Fig. 16a à 16f : Colonne de gauche Un Américain à Paris de Vincente Minelli (1951), colonne de droite La La Land de Damien Chazelle (2016) : capture d'écran
- Fig. 17 : Tout ce que le ciel permet de Douglas Sirk (1955) : capture d'écran
- Fig. 18 : Loin du Paradis de Todd Haynes (2002) : capture d'écran
- Fig. 19a à 19c : 2046 de Wong Kar-Wai (2004) : capture d'écran
- Fig. 20a à 20c : Brazil de Terry Gilliam (1985) : capture d'écran
- Fig. 21 et Fig. 22a à 22d : Premier Contact de Denis Villeneuve (2016) : capture d'écran
- Fig. 23a à 23f : Le Gardien de Camille Aubriot (2019) : capture d'écran
<https://www.youtube.com/watch?v=hsbhmnCQtjQ>

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de Master-2

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020

Soutenance de juin 2020

À CONTRE-COURANT.

Ariane VALLIN

Cette partie pratique accompagne le mémoire intitulé : L'exaltation des sentiments par le mouvement de la caméra.

Directeur de mémoire : Michel MARX (enseignant, scénariste)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

SOMMAIRE

CV	91
Note d'intention de la PPM	92
Synopsis	94
Scénario	95
Découpage technique	105
Storyboard et Plans au sol	109
Synthèse des résultats	124
Listes de matériel	128
Liste de matériel caméra	128
Liste de matériel machinerie	131
Liste de matériel lumière	132
Plan de travail du tournage	135
Plan de travail de la Post-Production	136
Études techniques et économique	137

VALLIN Ariane
27 rue Charles Schmidt
93 400 SAINT-OUEN
Née le 10/01/1998 à Lille

06 45 53 87 54
ariane.vallin@gmail.com



Permis B - Habilitation électrique BR

LANGUES anglais (courant), espagnol (bonnes notions)

COMPÉTENCES

Développement et tirage pellicule photo N&B et développement pellicule Super 8 inversible N&B

Logiciels maîtrisés : DaVinci Resolve, Avid, Adobe Premiere Pro, Lightroom, Photoshop

LOISIRS photographie, voyages, équitation, escalade, ski

FORMATION

2017 à 2020
ENS Louis-Lumière, Master Cinéma (Saint-Denis)

2015 à 2017
Prépa Ciné-Sup, Lycée Guist'hau (Nantes)

2015
Baccalauréat Scientifique spécialité physique mention Très Bien, options anglais section européenne, DNL histoire et cinéma-audiovisuel
First Certificate in English en 2014 (niveau B2)

STAGE

Ciné-Lumière de Paris, juillet 2016, 1 mois

EXPÉRIENCES

DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE

À contre-courant (CM) de Ariane Vallin - Prod. ENS Louis-Lumière - Alexa Mini, Zeiss Standard, Canon 30-300mm

Arlequin, mon gars sûr (CM) de Nicolas Gallardo et Martin Baillon - Prod. ENS Louis-Lumière - Varicam LT, Zeiss Standard, Canon 30-300mm

Saisons (CM) de Marianne Barthélémy et Pierre Lavalette - Prod. ENS Louis-Lumière - Alexa Standard, Cooke Mini S4, plan séquence à 360°

Jardin d'hiver (clip) Prod. Light for Art

Du sable dans les chaussures (CM) de Clémence Touzet - Prod. Nuit Noire - Sony alpha7s, Zeiss CP3

Alix in Westland (CM) de Loïc Lemoine - Prod. Ragondin's

Les Avions de papier (CM) de Clémence Touzet - Prod. Ciné-Sup

Vous m'oublierez (CM) de Loïc Lemoine - Prod. Ciné-Sup 2016 - Super 8

CADRE

Le Gardien (CM) de Camille Aubriot, Prod. ENS Louis-Lumière

Les Lignes Courbes (CM) de Corentin Courage - Prod. ENS Louis-Lumière

Pêches et saucisses (CM) d'Olivier Ludot - Prod. ENS Louis-Lumière

Les Portes Ouvertes (CM) de Mathilda Nowak - Prod. Ciné-Sup

ÉTALONNAGE

Living in the Past (Clip) de Lesa Lemon, réalisé par Antoine Legrand

Du sable dans les chaussures (CM) de Clémence Touzet - Prod. Nuit Noire

1ÈRE ASSISTANTE CAMÉRA

À bras, les corps (CM) d'Aleksandra Yermak, Autoproduct - Alexa Mini, Zeiss Supreme

La Fatigue (CM) de Louise Giboulot - Prod. ENS Louis-Lumière - Alexa Studio, Zeiss Master Anamorphic

Sale Temps (CM) de Naomi Amarger - Prod. ENS Louis-Lumière - Alexa Studio, Zeiss Master Anamorphic

Morphée de aplusetdims (clip) - Prod. SOIF Records - Alexa Mini, Ronin 2, Leica Summilux

Derrière la table vide (CM) de Vincent Farasse - Prod. G.R.E.C, soutien du CNC - remplaçante 1 jour - Alexa Mini, steadycam, Leica-R Summicron

Pique-Nique (CM) de Grégoire Bélien - Prod. ENS Louis-Lumière - Alexa Studio, Zoom Angénieux 30-72mm

Yitzhak Rabin : Chronique d'un assassinat (captation pièce de théâtre) d'Amos Gitai, représentation à la Philharmonie de Paris en octobre 2018 - Prod. Agav - Cadreurs : Éric Gauthier, Fabienne Octobre et Yann Seweryn - 3 Alexa Plus et zoom Optimo 17-80mm, 45-120mm, 28-340mm

Elie s'en va (CM) de Zoé Williamson - Prod. Université de Paris 8 - Blackmagic Ursa Mini, Leica-R Summicron

RÉALISATION

À contre-courant (CM) - Prod. ENS Louis-Lumière

Un combat pour la profondeur de champ (CM) - Prod. ENS Louis-Lumière

Bernie (CM) - Prod. ENS Louis-Lumière

AUTRE EXPÉRIENCE

Test de l'Alexa Mini LF et des Signature Prime pour ARRI présenté au Microsalon de l'AFC 2020

NOTE D'INTENTION DE LA PPM

Dans le cadre de cette PPM, j'aimerais explorer les interactions entre mouvements du corps, mouvements de l'esprit et mouvements de la caméra. Dans ce film, j'aimerais exalter les émois intérieurs des personnages en traduisant chaque élan du cœur par un mouvement de caméra. Il m'a semblé important de réaliser en plus d'assurer la direction de la photographie pour ne pas perdre la main sur le découpage et la mise en scène. Pour me soulager dans l'exécution de ces deux postes, j'ai décidé d'engager un cadreur afin de m'épauler.

Dès le générique – où l'on voit Charlie et Rachel se rendre au travail chacun de leur côté –, les personnages ont des mouvements divergents qui laissent présager leurs prises de positions respectives. On a d'une part le mouvement d'ascension de Charlie qui gravit La Butte et de l'autre le mouvement latéral de Rachel qui s'éloigne dans la plaine. D'un côté le mouvement est uniquement vertical et de l'autre il est entièrement horizontal. Les plans seront montés en alternance afin de les mettre en confrontation. Ces plans seront filmés en longue focale dans la rue. La faible profondeur de champ de la longue focale permet de faire des plans larges tout en concentrant l'attention du spectateur sur les personnages de Rachel et de Charlie. Nous poserons ainsi la situation initiale ; celle d'un matin gris de semaine en ville où les gens vont travailler, tel que le fait Michael Mann lors de la séquence d'ouverture de Collateral où Tom Cruise évolue dans la foule au milieu d'un aéroport.

C'est d'un matin banal que nous passons à une journée de basculement qui laisse penser que rien ne sera jamais plus pareil. Le but est d'essayer de retranscrire le moment de prise de conscience que le signal d'alarme de la ville retentissant n'est pas un entraînement. Ces moments successifs de prise de conscience de Charlie et de Claude, sa collègue de travail, seront accompagnés de travellings très rapides qui brisent le rythme de la séquence afin de marquer le changement intérieur.

Charlie se retrouve séparé de Rachel. Alors que le couple alimentait une pensée commune, Charlie est désormais seul à bâtir la sienne. La première nuit suivant la séparation, Charlie ne parvient pas à trouver le sommeil. Il se tourne vers la radio en quête de nouvelles, d'éléments qui lui permettraient de savoir de quoi sera constitué demain. Déçu du manque d'informations fournies par la radio officielle, c'est vers une radio pirate qu'il se tourne. On recule alors lentement en travelling arrière pour le laisser seul avec son engagement politique naissant et faire planer l'idée que cette scène se prolonge et que la prise de conscience politique se produit petit à petit, en « off ».

L'entrée de Reno brise le tempo régulier du plan qui s'annonçait comme un panoramique à 360° d'"establishment" sur la communauté paisible. Ce mouvement est avorté par l'arrivée tonitruante de Reno la mettant ainsi en valeur. Il nous apprend que le gouvernement veut récupérer un gymnase où sont réfugiées de nombreuses personnes à la suite de la catastrophe écologique. S'amorce alors un autre plan à 360° avec des panoramiques filés qui relient les plans sur les différents personnages qui se donnent la parole successivement. Ce plan se termine par un dernier panoramique filé sur Charlie qui, à son tour, rejoint la lutte.

Si le film ne suit pas le parcours de Rachel c'est pour que le spectateur ait la même surprise que Charlie en voyant Rachel parmi les rangs adverses. En effet, lors de la rencontre finale, Rachel et Charlie se retrouvent face à face dans une position d'adversaires. Ce moment sera accompagné d'un travelling circulaire inspiré de celui de Martha de Fassbinder. Tout bouge, les personnages tournent sur eux-mêmes, la caméra tourne autour d'eux dans un tourbillon qui distord l'espace si rapidement que le spectateur n'est plus à même de comprendre ce qu'il se passe mais éprouve le bouleversement qui s'effectue dans la tête des personnages ; leur engagement respectif est remis en cause et l'espace qui les entoure est chamboulé. Rachel et Charlie se retrouvent tour à tour face à face puis dos à dos, passant d'une possible réconciliation à une séparation manifeste. On est du point de vue de Charlie donc c'est par lui que l'on éprouve le tiraillement qui l'habite : faut-il choisir ce que l'on aime ou ce que l'on pense ?

SYNOPSIS

Charlie et Rachel sont ensemble depuis une petite dizaine d'années, ils sont très complices. Le matin, leurs chemins se séparent, Rachel se rend à la banque où elle travaille située dans le quartier des affaires tandis que Charlie monte vers La Butte pour aller travailler à la menuiserie. À 17h, un peu avant la fin du travail, le courant se coupe et un message d'alarme retentit dans toute la ville sommant la population de se diriger vers les hauteurs et d'abandonner toute activité en cours. Charlie essaie désespérément de joindre Rachel mais elle ne répond pas.

Comme l'appartement de Charlie fait partie des bas quartiers, Claude, sa collègue de travail, propose de l'héberger. Elle habite dans un appartement communautaire, berceau de revendications sociales. Situé au dernier étage d'un immeuble, y vivent André, un homme de soixante ans, Anne, sa femme, à l'origine de la maison communautaire, Alice, étudiante en philo, Reno, jeune homme au chômage et Claude, la collègue de Charlie. À l'intérieur, pancartes militantes, plantes vertes et patchouli. Au dîner, l'ambiance est pesante, la radio répète les mêmes informations en boucle. André, grande gueule, essaie de détendre l'atmosphère mais Charlie se crispe quand celui-ci compare les banquiers aux flics et dit que c'est pas grave s'ils meurent. Charlie sort de table brusquement et s'isole sur le toit. Claude le rejoint. Ils contemplent la ville désertée.

Charlie est allongé dans le canapé converti en lit pour l'occasion. Il a les yeux grand ouverts et ne trouve pas le sommeil. Il zieute la radio du coin de l'œil, il se lève et s'en approche. Il l'allume, la radio est toujours sur la fréquence officielle. Des interférences viennent compliquer la compréhension de la radio. Charlie tourne le bouton des fréquences et tombe sur une radio pirate. D'abord surpris, il s'assoie ensuite pour écouter.

Les jours passent, le calme et la détente revient au sein de la maison communautaire. Reno rentre énervé un après-midi car le gouvernement veut donner un gymnase de La Butte où beaucoup de gens avaient trouvé refuge à des investisseurs privés. Les habitants de l'appartement communautaire apprenant cela, s'accordent à dire qu'il est scandaleux que l'on veuille expulser des gens pour préserver l'économie. André reprend contact avec des anciens copains de manif et avec les habitants de la maison communautaire, ils prévoient une action au gymnase pour empêcher les réfugiés de se faire expulser. Charlie se joint à eux mais se retrouve nez à nez avec Rachel, qui se trouve dans le rang adverse, du côté de la banque.

SCÉNARIO

SÉQUENCE 1 - INT. NUIT - CHAMBRE (23h)

Charlie et Rachel, un couple d'une trentaine d'années, sont allongés dans un lit.

RACHEL

Perdu ton téléphone ? Mais comment tu peux avoir perdu ton téléphone ?

CHARLIE

Je sais pas, je l'avais en partant ce matin et en arrivant, je l'avais plus. T'as essayé de m'appeler ?

RACHEL

Évidemment que j'ai essayé de t'appeler.

Rachel prend le pied de Charlie, le porte à son oreille comme un combiné.

RACHEL

« Bonjour, vous êtes bien sur la messagerie du 06 07 »

Elle fait mine de raccrocher. Il rit.

CHARLIE

(petit mouvement de tête)

Il est bien ce téléphone.

RACHEL

Et en plus tu ne peux pas le perdre celui-là.

Rachel lui fait un bisou sur la plante de pied.

CHARLIE

Tout à l'heure, y'a deux personnes qui parlaient ensemble au boulot, ils disaient que ce qui se passait en ce moment c'est la nature qui reprenait le pouvoir et que notre système va à sa perte.

RACHEL

(sans s'interrompre)

Ouais je sais, j'en ai entendu ça dans le tram aussi mais enfin ça fait combien d'années qu'on nous rabâche ça ? C'est des allumés.

CHARLIE

Tu penses pas que c'est grave ce qui se passe ?

RACHEL

(elle se lève)

C'est la presse fait paniquer tout le monde. Mais ça crée beaucoup de paranoïa et ça, ça a un réel impact. À la banque, ils deviennent tous parano, ils sont à cran. Et les gens sont de plus en plus à venir vider leurs comptes.

Charlie reste interdit. Il fait la moue. (Idée : il est visiblement pas totalement d'accord mais pas non plus disposé à entrer dans le débat.) Rachel va dans la pièce d'à côté.

CHARLIE

Tu fais quoi ?

RACHEL

Faut que je finisse mon dossier pour demain. Ils m'ont envoyé les documents au dernier moment.

CHARLIE

(se redressant)

T'as qu'à pas le faire. C'est leur problème.

RACHEL

J'ai pas vraiment le choix.

Charlie ne répond pas.

RACHEL

Enfin bon c'est une question de principes. J'ai les documents, je fais mon travail. C'est du professionnalisme.

CHARLIE

(se couche)

Te couche pas trop tard quand même.

Rachel vient lui faire un bisou sur la joue et éteint la lumière.

SÉQUENCE 2 - EXT. MATIN - RUE (8h30)

On est quelque part entre l'automne et l'hiver. La foule se presse sur le trottoir. Les gens marchent d'un pas pressé. Parmi eux, on aperçoit Charlie. Sur un autre plan, on aperçoit Rachel qui traverse la route. Charlie monte des volées de marches.

Montage alterné entre les deux, mouvements divergents (Charlie -> mouvement vertical, Rachel -> mouvement horizontal). Générique.

SÉQUENCE 3 - INT. MATIN - ATELIER (11h)

Des scies en action. De la sciure de bois. Des ouvriers clouent, vernissent et se déplacent avec des grandes planches. Charlie a un casque avec visière. Claude, sa collègue de 45 ans, est en face de lui. Claude est taiseuse mais affirmée. Elle et Charlie scient chacun une planche. Charlie lève la tête, fait signe à Claude qui se tourne, attrape une lime et la tend à Charlie. Tout d'un coup, le courant se coupe, toutes les machines s'arrêtent. Charlie appuie sur le bouton « on », sans succès. Après quelques instants, le signal d'alarme de la ville se déclenche. Le son est lointain mais tout de même assez puissant. Claude relève son casque, se tourne vers la source du bruit puis de nouveau vers Charlie. Les autres menuisiers s'affolent. Charlie est confus.

HAUT-PARLEUR

Évacuez, laissez toutes vos affaires, n'emportez rien avec vous, évacuez vers les hauteurs.

CHARLIE

C'est pas un entraînement ?

CLAUDE

Non, c'était pas au planning.

Claude enlève ses protections et enfile sa veste. Charlie tâte ses poches, elles sont vides. Il relève la tête.

CHARLIE

Donne moi ton téléphone.

CLAUDE

Y'a pas le temps, faut partir là.

Plan large, l'atelier est vide. Charlie a le regard dans le vide.

CLAUDE

Viens avec moi, tu peux pas rentrer chez toi.

Claude sort en traînant Charlie par la manche. Sortie de champ.

**SÉQUENCE 4 - INT. FIN DE JOURNÉE - CHEZ CLAUDE, MAISON COMMUNAUTAIRE
(19h)**

Disposition : une grande table, Charlie est à une extrémité mais sans présider. Il est filmé à part, légèrement caché par les autres personnages à table. Mouvement : séquence figée. À table : André et Anne (les doyens), Claude, Alice, Reno, Charlie, le rescapé. André a la soixantaine, une moustache et l'habitude de battre le pavé. Anne, sa femme, a également la soixantaine. Elle a toujours été militante socialiste. Elle est ouverte, accueillante et bienveillante envers ceux qui ont besoin d'aide mais peut se montrer très froide envers ceux qu'elle n'aime pas. C'est elle qui est à l'origine de la maison communautaire. Alice, la petite vingtaine, est jeune et dynamique. Elle a emménagé dans la maison communautaire quand elle a changé de ville pour ses études de philo deux ans auparavant. Reno, la vingtaine plus avancé vivote après avoir arrêté ses études. Il a le sang chaud. Tous ont des pulls. Dans le salon : pancartes militantes, plantes vertes et patchouli. Des livres partout.

La radio crachote. La table est remplie de produits décongelés. Charlie est debout dans un coin, il raccroche. Il s'assied à sa place, son assiette demeure intouchée. Il rend son téléphone à Claude.

RADIO

(en fond sonore)

Les quartiers bas sont toujours interdits d'accès. La zone s'étend désormais à la rue des Chaumettes.

CLAUDE

(à Charlie)

Alors ?

André amène un plat contenant un gros poulet rôti.

ALICE

(à Reno)

Quand je pense qu'on va manquer de nourriture, ça me dégoûte.

ANDRÉ

Oui mais bon maintenant que c'est décongelé ça va pas tenir longtemps alors faut tout manger. *(en prenant tout le monde à partie)* Hé, heureusement qu'on a une cheminée ! Anne voulait qu'on mette un poêle électrique à la place, on aurait eu l'air malin !

Anne lève les yeux au ciel.

RADIO

...de grosses émeutes dans plusieurs banques de la capitale. On compte actuellement 17 morts.

Charlie blêmit. Claude voit Charlie blêmir.

CLAUDE

Bon ça suffit cette radio là, j'en peux plus.

Elle tend le bras et éteint la radio.

ANDRÉ

Qu'est-ce qui t'arrive ma petite Claude ?

ANNE

(à Claude)

Merci.

ANDRÉ

(à Anne)

Nan mais tu vas pas t'y mettre toi aussi. *(à tout le monde)* C'est bon, les banquiers c'est comme les flics, on va pas se plaindre si y'en a 2-3 en moins.

Charlie se lève, sa chaise racle sur le sol. Il sort. Claude lance un regard noir à André et sort à son tour.

SÉQUENCE 5 - EXT. FIN DE JOURNÉE - TOIT (19h30)

Charlie est énervé, il va et vient sur le toit. Claude rejoint Charlie.

CHARLIE

Je t'aime bien Claude, mais je vais pas rester chez toi.

CLAUDE

Faut pas t'arrêter à ce que dit André, il pouvait pas savoir.

CHARLIE

C'est même pas ça, c'est juste qu'il faut que j'aille la chercher.

CLAUDE

T'as une idée d'où elle aurait pu aller ?

Charlie regarde la ville déserte puis Claude. Il a le regard fuyant.

CLAUDE

Nan mais tu dérailles, c'est de la folie.

CHARLIE

Tu veux dire que tu vas rester là toi ?

CLAUDE

C'est trop tard, fallait partir avant, on peut plus quitter la ville.

CHARLIE

Mais je peux pas rester ici sans rien faire.

CLAUDE

T'en fais pas, elle est débrouillarde. Et puis le prends pas mal, elle a pas besoin d'un chevalier pour la secourir.

Charlie accuse le coup, son ego en prend un coup. Charlie s'assied. Claude s'assoit à côté de lui.

CHARLIE

(silence puis du bout des lèvres)

Ouais t'as peut-être raison.

Le regard de Claude passe de Charlie à l'horizon.

CLAUDE

Le monde est pas si différent vu d'ici. Dans les films c'est toujours grandiose, impressionnant.

CHARLIE

Qui aurait cru que l'apocalypse serait si banale ?

CLAUDE

Oui, la ville a même l'air paisible. C'est peut-être pour ça que Dieu nous aide pas, de là-haut il doit penser que tout va bien.

CHARLIE

(hausse les sourcils surpris/moqueur)

Tiens tu crois en Dieu toi ?

Claude hausse les épaules et fait la moue l'air de dire « peut-être bien ».

SÉQUENCE 6 - INT. NUIT - MAISON COMMUNAUTAIRE (4h)

Charlie est allongé dans le canapé aménagé en lit pour l'occasion. Il a les yeux ouverts, il n'arrive pas à dormir. Son regard est rivé sur le plafond puis passe sur la radio à l'autre bout de la pièce. Il se lève, se dirige vers la radio. Il la prend et l'allume. Le son est fort. Précipitamment il baisse le volume puis colle la radio à son oreille et son front contre la fenêtre.

RADIO

...prenons toutes les mesures nécessaires pour garantir la sécurité de tous les citoyens. Il faut néanmoins que ... shrrrh... respecte les mesures prises par l'état ... shrrrh...

La radio crachote un peu. Charlie regarde la radio et tourne le bouton des fréquences. Il tombe sur une radio pirate. Il écoute avec intérêt.

RADIO PIRATE

...nous rabâche en permanence les mêmes infos. On a l'impression de savoir ce qu'il se passe alors qu'en réalité le gouvernement nous ment ! On nous ment en permanence ! On a la preuve qu'ils savaient que les centrales ne tiendraient pas le coup et ils ont littéralement fermé les yeux alors qu'ils savaient alors permettez-moi d'avoir des doutes sur leurs soit-disant « mesures de sécurité ».

Plan large : travelling arrière sur Charlie, seul.

SÉQUENCE 7 - INT. FIN DE JOURNÉE - CHEZ CLAUDE, MAISON COMMUNAUTAIRE (21h)

Mouvement : plan séquence, le début de la séquence est calme puis on passe d'un personnage à l'autre dans des plans filés. Mouvement plus virevoltant, moins découpé, la caméra est au centre de la pièce, les gens l'entourent.

Claude, Anne, André et Charlie sont assis et forment un cercle autour de la table basse. Charlie est assis sur le canapé, il n'est plus à l'écart. Anne est assise dans un fauteuil et lit un livre avec ses lunettes. André bricole sur ses genoux. Reno ouvre la porte d'entrée d'un coup et entre en trombe suivi d'Alice. Reno jette son manteau sur le porte manteau sans un mot.

ANNE

(en posant son livre et en enlevant ses lunettes)

Qu'est-ce qu'il a lui ?

ALICE

(à Anne)

Le gouvernement veut récupérer le gymnase de la rue Maltaise.

RENO

(avec violence)

Et les 1200 personnes qui étaient réfugiées dedans vont être expulsées.

Quelle bande de connards.

ALICE

Et puis comme les gens veulent pas partir, ils vont en envoyer des CRS.

ANNE

(à Alice)

Mais pourquoi ils veulent les expulser ?

RENO

On sait pas trop mais, des investisseurs privés encore.

Claude se tourne vers Charlie.

CLAUDE

(à Charlie)

C'est pas près de chez toi ça ?

CHARLIE

(à Claude)

Imagine que Rachel soit là-bas.

CLAUDE

(se tournant vers Anne)

On peut faire quelque chose ?

ANNE

(à André)

On devrait pouvoir rassembler les habitués.

ANDRÉ

(à Anne puis Alice)

C'est pas si simple, y'a plus de téléphone ni rien, communiquer c'est coton. Ils font ça quand ?

ALICE

(à André)

Après demain à l'aube.

CHARLIE

Comment je peux vous aider ?

Fin de la séquence : le mouvement du plan fini par un travelling avant sur Charlie.

SÉQUENCE 8 - INT. AUBE - DANS UN COULOIR SOUTERRAIN (6h)

André, Charlie, Alice, Reno, Anne font partie d'un groupe d'une petite vingtaine de personnes. Ils avancent les uns derrière les autres, franchissent une porte et entrent dans un long couloir sombre. Charlie est le dernier de la file, Anne et Alice sont juste devant lui. La porte se referme derrière eux. Ils allument leur lampe torche et frontale. Le lieu est silencieux.

ALICE

C'est bizarre, y'a pas un bruit.

Des vêtements sont éparpillés sur le sol.

ANNE

Je le sens pas.

La lumière se rallume d'un coup.

CHARLIE

Ils ont un générateur ?

ANNE

(à Charlie)

Non, ils sont déjà là.

Au son : agitation. La file accélère le pas.

Sur la gauche, une porte s'ouvre. Ce sont les toilettes. Rachel, en tailleur et chaussures à talons, en sort. Elle porte un badge au cou. Elle tombe nez à nez avec la file de manifestants qui s'arrête. Rachel sursaute et se plaque contre le mur. La file redémarre et Rachel les regarde passer terrifiée.

Charlie arrive au niveau de Rachel. Ses yeux s'écarquillent quand elle le reconnaît. Charlie ralentit. Ils se contournent, yeux dans les yeux. Charlie dépasse Rachel et au dernier moment il se retourne et part en courant. Il court et rejoint le groupe. On reste un moment sur son visage. Cut au noir. Fin du film.

Idée du mouvement : suspension du temps lorsque Rachel et Charlie se revoient. Perturbation de l'espace avec un travelling circulaire autour des personnages. référence : plan de *Martha* de Fassbinder.

DÉCOUPAGE TECHNIQUE

SÉQUENCE 1 : APPARTEMENT CHARLIE ET RACHEL

N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
1	Des biblos, des photos sur les murs. Derrière un rideau de perle, Rachel et Charlie	TR Lat G→D lent	GP sur les objets, taille sur les acteurs	85mm	Remise de point
2 (C1)	Rachel se redresse « évidemment que j'ai essayé de t'appeler ». Blague du pied.	Fixe	GP	85mm	
3 (CC1)	Charlie « il est bien ce téléphone ». Réplique Rachel off.	Fixe	GP	85mm	
4 (C2)	Rachel fait un bisou au pied de Charlie. Rachel dit que ce sont des allumés. Réplique sur le presse. Elle se lève. Elle ramasse ses affaires pour travailler.	Fixe puis pano de suivi quand elle se lève.	PRP (voir le pied). Plan plus latéral.	50mm	
5 (CC2)	Charlie se pose des questions. Il s'étonne que Rachel ne trouve pas ça grave.	Fixe	PRT	50mm	
Alternance 3 et 5 de « Tu fais quoi ? » à « Te couche pas trop tard quand même. »					
6	Charlie éteint, Rachel vient lui faire un bisou.	Fixe	Large	35mm	On filme R et C dans le reflet du miroir. Style Wong Kar-Wai.

SÉQUENCE 2 : RUES (+GÉNÉRIQUE)

N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
2A/1	Charlie marche dans la rue et monte des marches.	Pano G→D puis B→H	Plan moyen	200mm	Escaliers du 18e vers le Sacré-Cœur
2A/2	Charlie monte les escaliers.	Pano B→H	PRT	200mm	Passage Cottin
2A/3	Charlie monte les escaliers.	Pano B→H	Plan moyen	200mm	Escaliers funiculaire

N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
2B/4	Rachel marche dans la rue.	Fixe	Plan moyen	200mm	Elle avance vers la caméra.
2B/5	Rachel prend un coin de rue.	Pano G—>D	PRT	200mm	
2B/6	Rachel marche dans la rue.	Pano G—>D	Plan large	200mm	Trottoir d'en face

SÉQUENCE 3 : ATELIER

N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
3/1	Les mains de Charlie poncent. Il porte des lunettes de sécurité. Claude scie une planche.	Pano B—>H	Insert sur mains puis GP sur Charlie et PRT sur Claude		Bascule de point sur Claude.
3/2	Des ouvriers scient.	Fixe	Insert outils. Plan large figu		Plans de coupe (mode plus docu)
3/3	La lumière s'éteint. Charlie est confus. Haut-parleur en off. Réplique Charlie.	Fixe	GP - PRP		Extinction sur ce plan. Légère CP ?
3/4	Charlie appuie plusieurs fois sur le bouton on/off.	Fixe	TGP		
3/5	Le signal se déclenche. Les ouvriers enlèvent leur casque.	Fixe	Large	32mm	
3/6	Claude relève sa visière et se tourne vers la source du bruit. Elle enlève ses protections et met son manteau. Réplique « Y'a pas le temps faut partir ».	TR Av très rapide	Plan américain —> PRP		
3/7	Charlie tâte ses poches. Il relève la tête. « Donne moi ton téléphone »	TR Ar très rapide	PRP —> PRT		Suite du 3 mais mouvement. Le travelling s'arrête quand Charlie relève la tête.
3/8	Réplique Claude. Claude contourne le plan de travail et tire Charlie par la manche.	Pano G—>D	PRP		Sortie de champ

SÉQUENCE 5 : TOIT

N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
5/1	Charlie est énervé, il fait les cent pas. Claude escalade et rejoint Charlie.	Pano D—>G de suivi	PRT	40mm	Bascule de point sur Claude. Ça devient le champ sur Claude jusqu'à « elle a pas besoin d'un chevalier ».
5/2	Contre champ sur Charlie.	Fixe	PRT	40mm	Le plan court jusqu'à « Mais je peux pas rester ici sans rien faire ». Sortie de champ
5/3	Charlie regarde la ville déserte. Il a le regard fuyant.	Fixe	Large	24mm	
5/4	Charlie s'assied. Champ sur Charlie jusqu'à la fin de la séquence.	Fixe	PRP, 3/4 Dos, regard semi-masqué	50mm	
5/5	Claude s'assied à son tour. Contre-champ sur Claude jusqu'à la fin de la séquence.	Fixe	PRP, 3/4 Dos, regard semi-masqué	50mm	
5/6	Charlie et Claude regardent l'horizon.	Fixe	Large, CP	35mm	CP depuis la terrasse d'en dessous

SÉQUENCE 6 : MAISON COMMUNAUTAIRE – CHARLIE TOUT SEUL

N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
6/1	Charlie est allongé sur le canapé. Ses yeux sont ouverts. Il voit la radio HC, se lève et sort du cadre.	TR Av très lent	PRT	50mm	Sortie de champ.
6/2	Charlie allume la radio, sursaute car le son est fort, baisse le volume puis colle l'appareil à son oreille. La radio crachote. Charlie change de fréquence et tombe sur une radio pirate. Il s'assied à la fenêtre.	Fixe	PRP	50mm	Légère plongée ?
6/3	Charlie écoute la radio pirate avec intérêt	Lent TR Ar	Large	24mm	

SÉQUENCE 7 : MAISON COMMUNAUTAIRE – PRISE DE POSITION

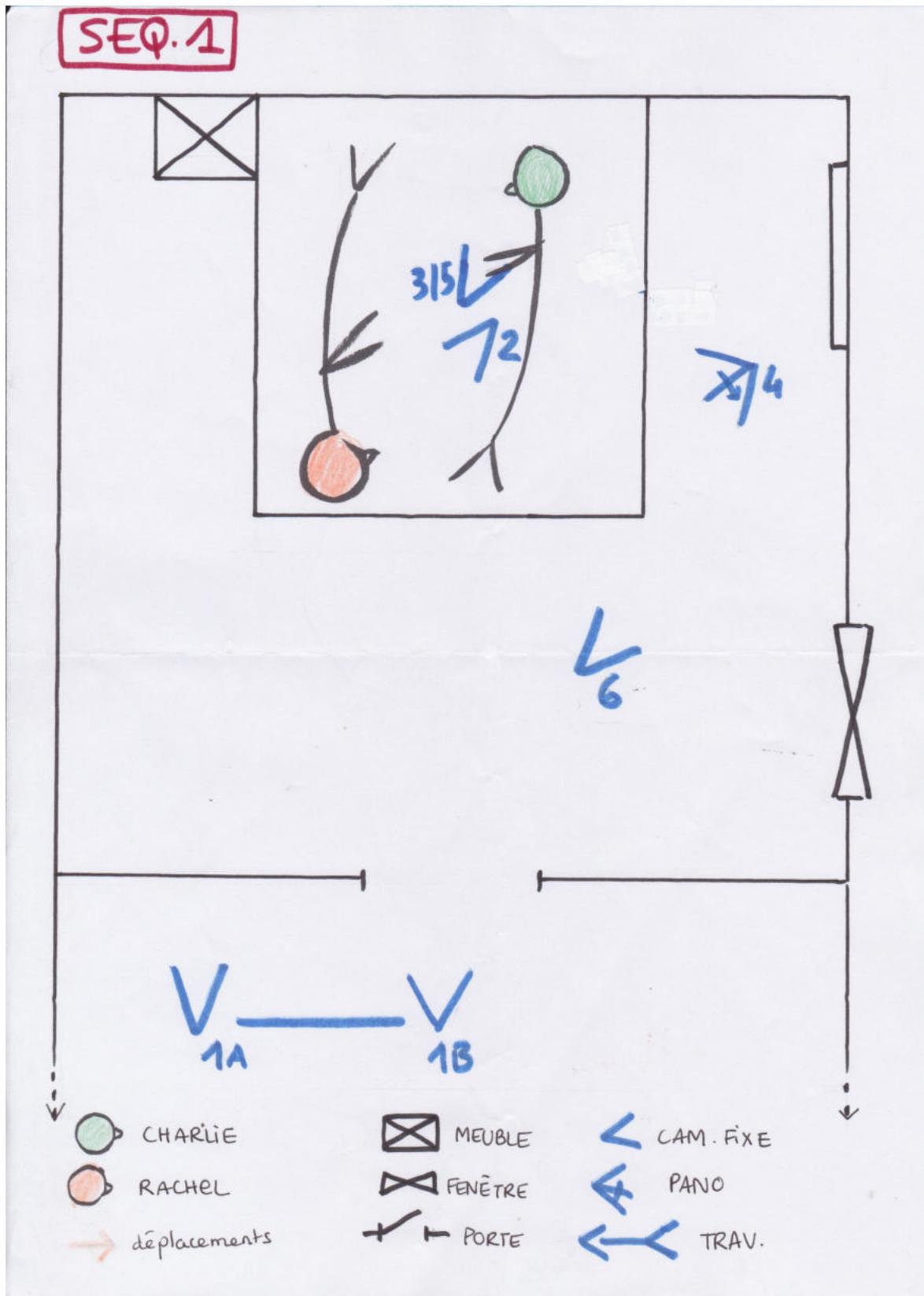
N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
7/1	De « Anne lit son journal » à « Imagine que Rachel soit là-bas ».	On suit en pano les acteurs. On passe de l'un à l'autre par des panos filés. On finit par un TR Av sur Charlie.	PRP sur Anne. Plan américain sur Reno et Alice.		Plan séquence. Hauteur d'œil Anne
7/2	On passe de Claude à Anne.	TR Av qui passe de Claude à Anne	PRT		Alice passe devant le cadre à la fin du plan. Volet qui permet le raccord.
7/3	Alice passe devant la caméra, on passe sur André, Alice pour finir sur Charlie « Je peux vous aider ? »	TR Av doublé d'un pano qui finit sur Charlie.	PRT sur André et Alice, PRP sur Charlie.		

SÉQUENCE 8 : SOUS-SOL

N° plan	Description du plan	Mouvement	Valeur cadre	Focale	Note
8/1	La file descend des escaliers et rentre dans un couloir assez long. Des lampes frontales s'allument.	TR Av	Épaule sur Charlie, large autrement	40mm	Amorce de Charlie
8/2	La porte se ferme. Charlie regarde la porte se fermer. Reprise de ce plan sur « Ils ont un générateur ? »	Fixe puis TR Ar	Large sur porte, point de vue subj de Charlie, GP sur Charlie	85mm	Possible CP. Bascule de point de la porte à Charlie.
8/3	Des vêtements sont sur le sol. Répliques Anne et Claude.	Pano B → H puis TR Av	Insert puis PRT sur Anne et Claude	40mm	Point de vue subj de Charlie
8/4	Les lumières se rallument.	Fixe	Large	24mm	Amorce de Charlie, demie bonnette
8/5	Rachel sort des toilettes, elle voit les manifestants HC. Surprise, elle se plaque contre le mur. La file passe devant elle	Fixe	Plan américain	40mm	Les manifestants passent dans le flou entre Rachel et la caméra.
8/6	Charlie s'avance vers Rachel. Ils se tournent autour, se font face, se tournent le dos puis repartent chacun de leur côté. On suit Charlie	TR Av puis TR Circulaire à 440°	PRP		Voir plan au sol et storyboard car plan compliqué

STORYBOARD ET PLANS AU SOL

(par Garance Marie - Scripte)



SEQ. 1

1/2



1A/ TRAV. LAT G→D (LENT)
85 mm

1B/ → bascule de point

début ~ "T'as essayé de m'appeler?"



2/ GP / FIXE
85 mm

3/ GP / FIXE
(MASTER) 85 mm centre
champ

"Evidemment" ~ mine de raccrocher

"Il est bien ce tel." ~ fin



4A/ Fixe puis PANO
(MASTER) 50 mm

4B/

41 **SEQ.1**

2/2



5/ FIXE CF. AXE 3

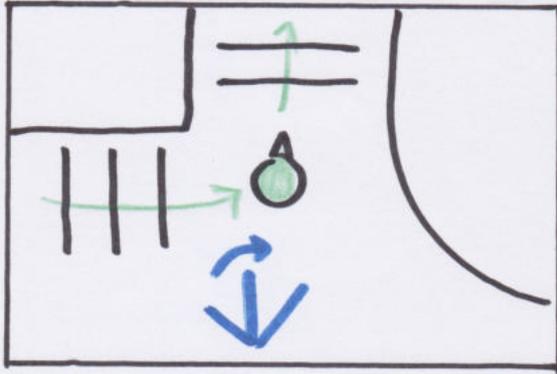


6/ FIXE action dans le reflet
35 mm

Charlie éteint ~ fin



A/1



PANO G → D + ZOOM (A/1B)
Escaliers MONTMARTRE

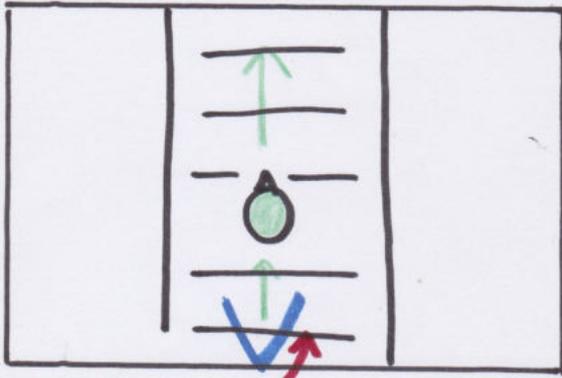
B/1

SEQ. 2



cf. plan Julianne Moore Wonderstruck
(point de mètete sur Rachel)

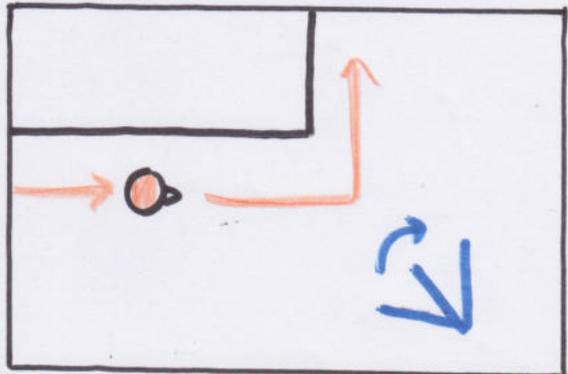
A/2



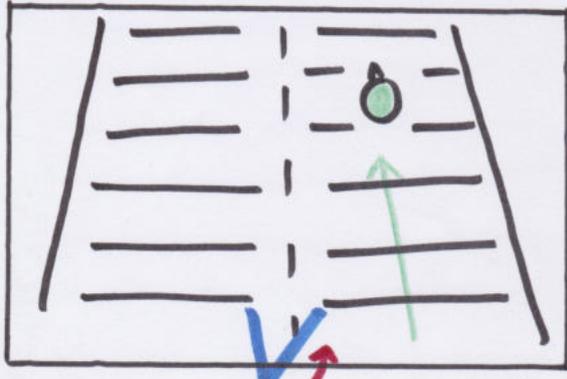
PASSAGE COTTIN

PANO B → H (+ possible)
CONTRE CHAMP

B/2

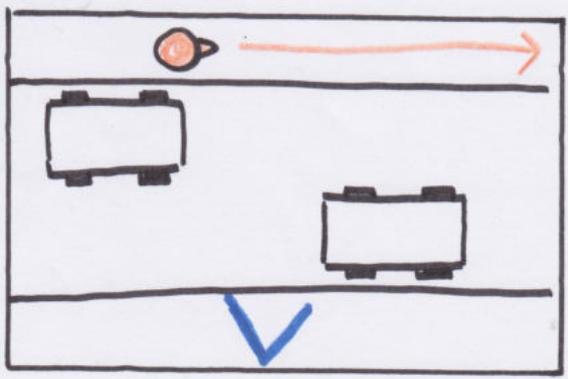


A/3

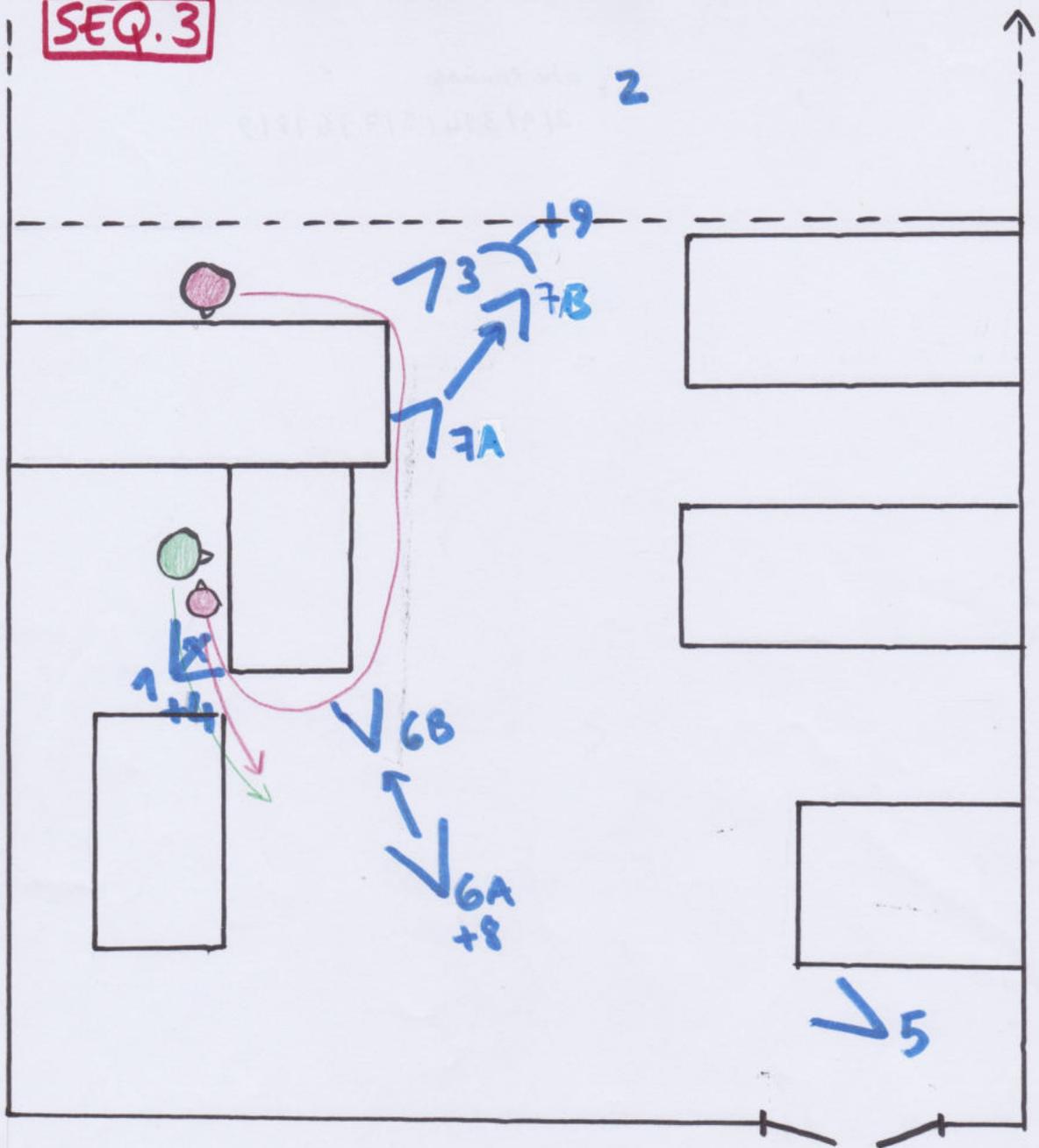


ESCALIERS FUNICULAIRE (+ possible)
C. CHAMP

B/3



SEQ.3



- CHARLIE
- DÉPLACEMENTS
- CLAUDE
- DÉPLACEMENTS

- RIDEAU
- ÉTABLI MEUBLE
- PORTE

- CAM. FIXE
- PANO
- TRAV.

SEQ. 3

1/2



1A PANO H-Bas (Plongée)

Insert mains qui travaillent



1B → bascule de point (au mvt de tête de Charlie)

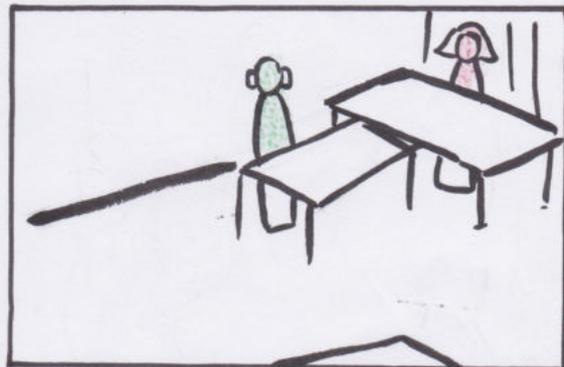
+2/



3 Fixe / PRP (Légère CONTRE-PLONG.)

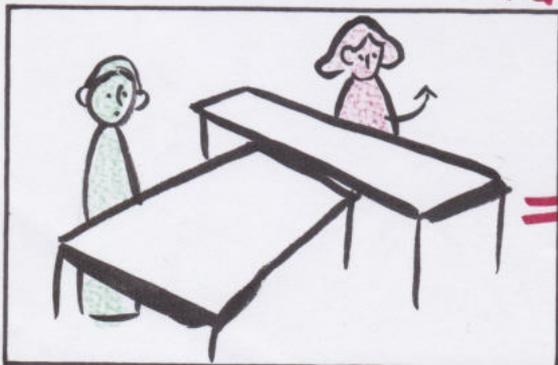
(MASTER)

La lumière s'éteint ~ "C'est un entraînement?"



5 Fixe / LARGE 32 mm

+4/



6A TRAV. AVANT (RAPIDE)

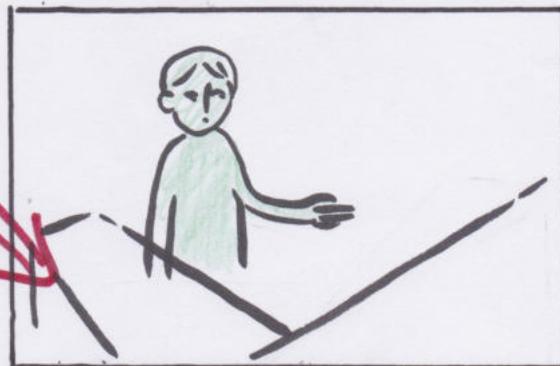
⚠ 30°



6B **(MASTER)**

SEQ. 3

2/2



7/ TRAV. ARR. (RAPIDE)
CF. AXE 3

7B/

"Donne moi ton tel"

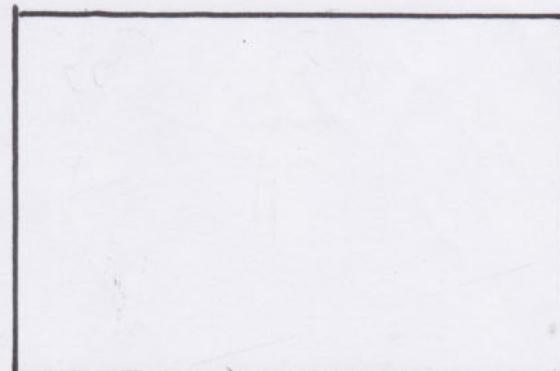
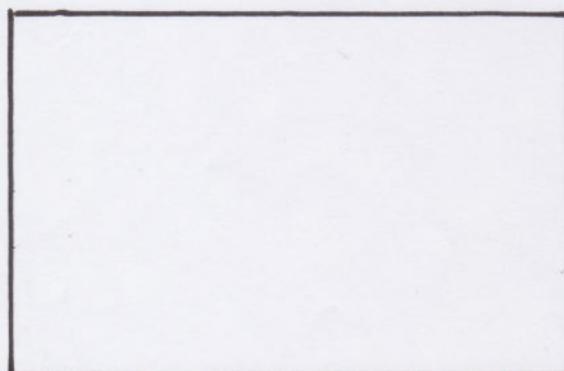


8/ CF. 6B / (MASTER)

9/ CF. 3 (MASTER)

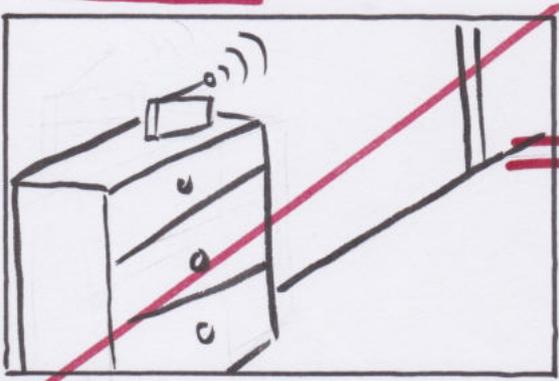
"Y a pas le tps" + sortie de champ.

"Viens avec moi" + sortie de champ.

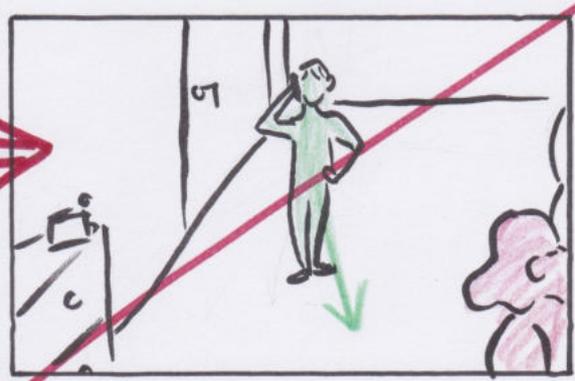


SEQ. 4

maison communautaire



1A PANO G → D
GP radio (légère contre-pl.)

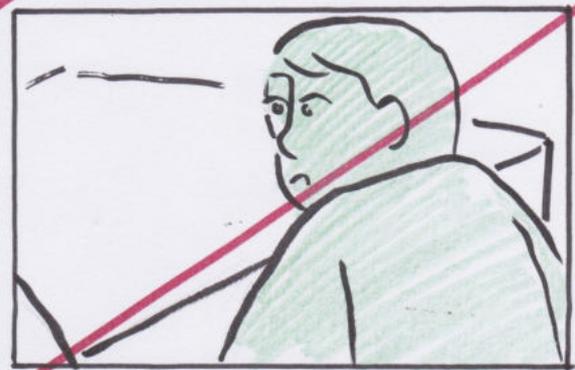


1B PANO G → D
bascule de point

Charlie tente d'appeler Rachel et commence à revenir à sa place



2A FIN PANO
Champ Claude
Charlie rend son tel à Cl. - "Alors?"



2B FIXE
Contre-champ.
Charlie fait non de la tête.
→ hors-champ : arrivée de André
[RAC] Charlie tourne la tête vers lui



2C FIXE CHAMP. 32mm (MASTER)
An. pose le poulet et s'assoie.



2D FIXE CONTRE-CHAMP.
Point sur Charlie (puis sur Claude!)



RETOURS 3/
et 4/
pour conversat°

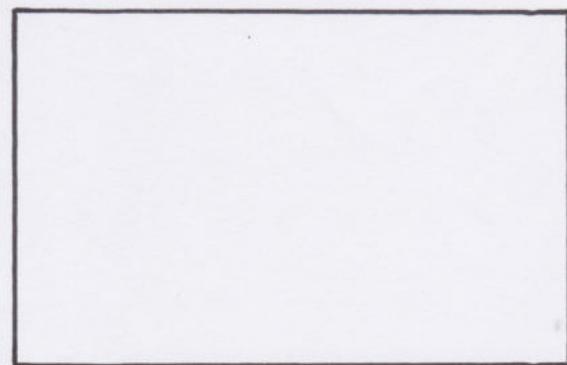
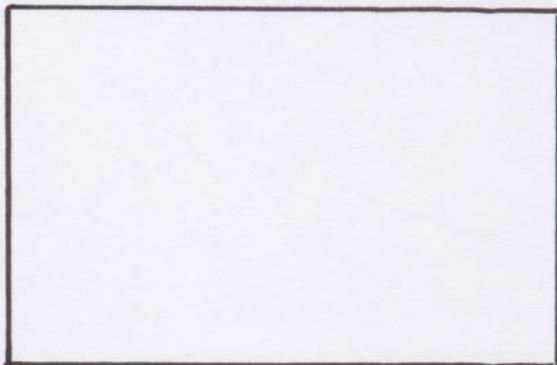
3/ FIXE. PRP Alice 50 mm



~~6/~~ FIXE. CF. AXE. 4.
Claude éteint la radio.

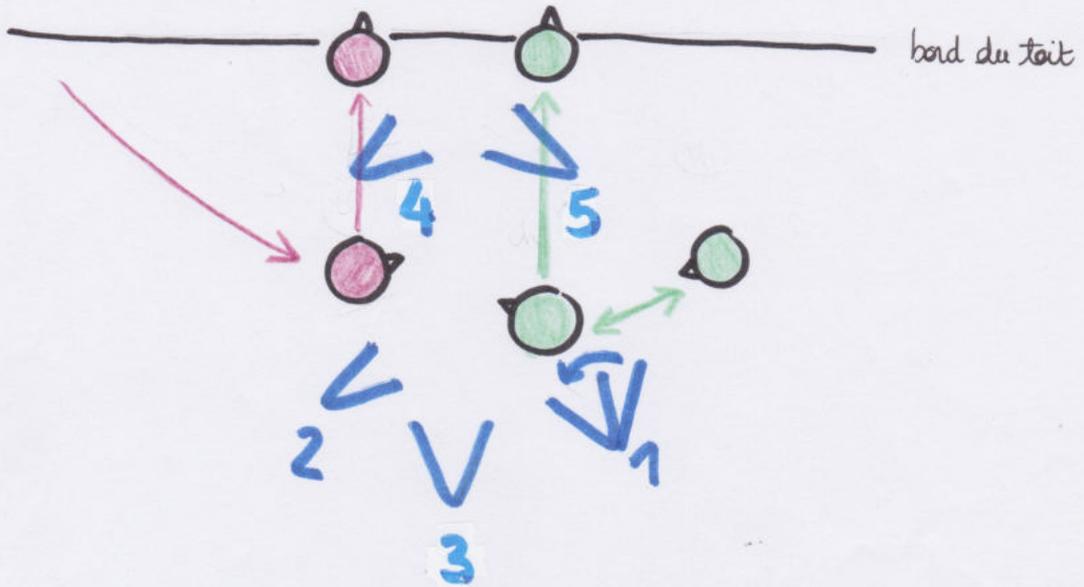
5/ FIXE - LARGE CF. axe 1
(entre Bet C?)
Charlie sort (G cadre), suivi de
Claude.

! placement
incertain



HAN
SEQ. 5

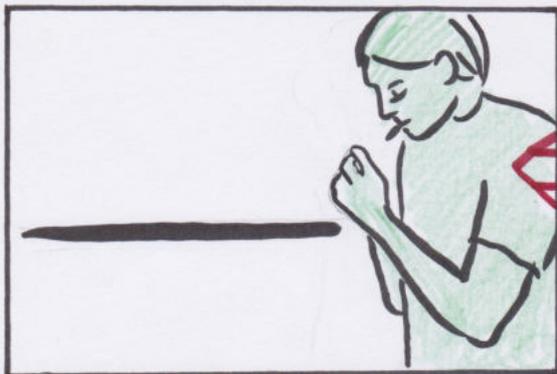
6
^



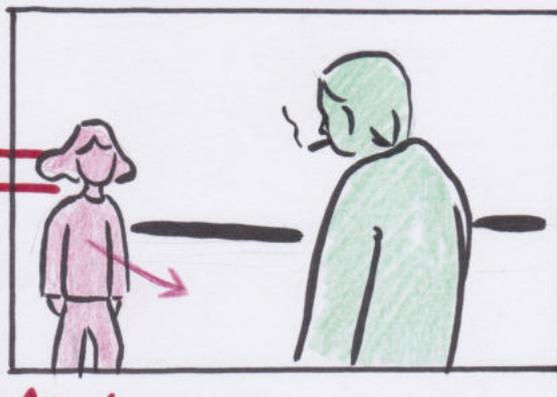
-  CHARLIE
-  déplacements
-  CLAUDE
-  déplacements

-  CAM.
-  PANO.

SEQ. 5



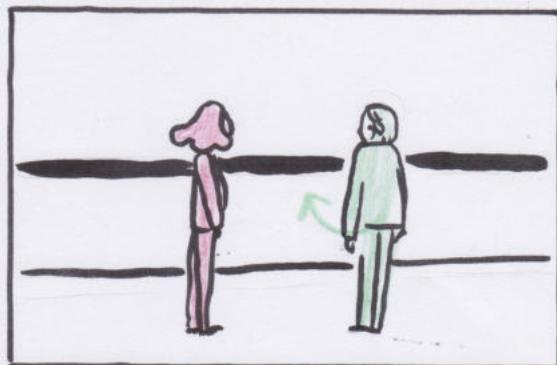
1A/ PANO $\emptyset \rightarrow G$ (suivi) 40 mm
Charlie fait les cent pas, énervé.
PRT



1B/ Claude escalade et rejoint Charlie.
Bascule de point sur Claude.
Champ. dialogue ~ "besoin d'un chevalier."



2/ FIXE. PRT. 40 mm
Contre champ sur Charlie.



3/ FIXE. Large. 24 mm.
Charlie regarde la ville déserte.

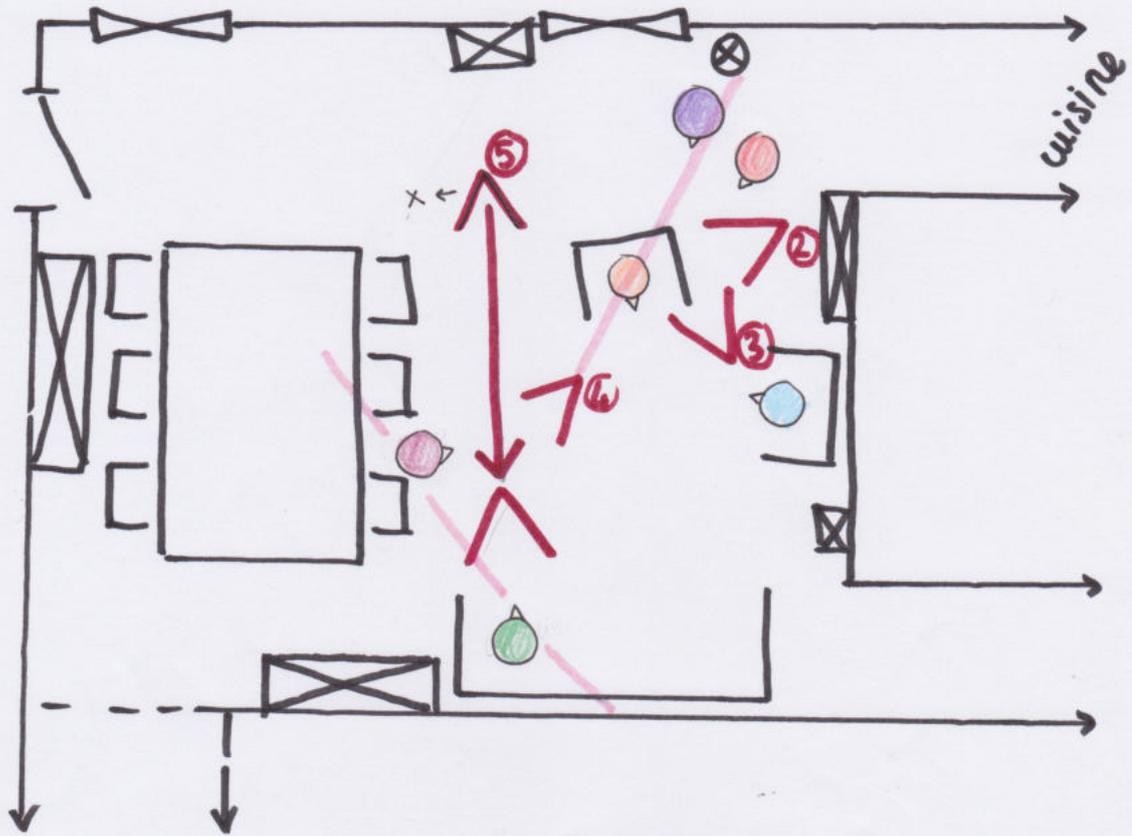


4/ FIXE. PRP. 3/4 dos 50 mm
Charlie s'assied. (MASTER)



5/ FIXE. PRP. 50 mm (MASTER)
Contre Champ sur Claude **+6**

SEQ. 7



2/ Champ Anne

3/ Contre champ sur Reno (+ Alice ?)

4/ Champ Claude

"C'est pas près de chez toi ça?"
- à Charlie

5/ Trav. avant. rapide
sur Charlie

"Imagine que Rachel soit
là-bas"
- à Claude

● Charlie < Cam. fixe

● Claude

● Reno

● Alice

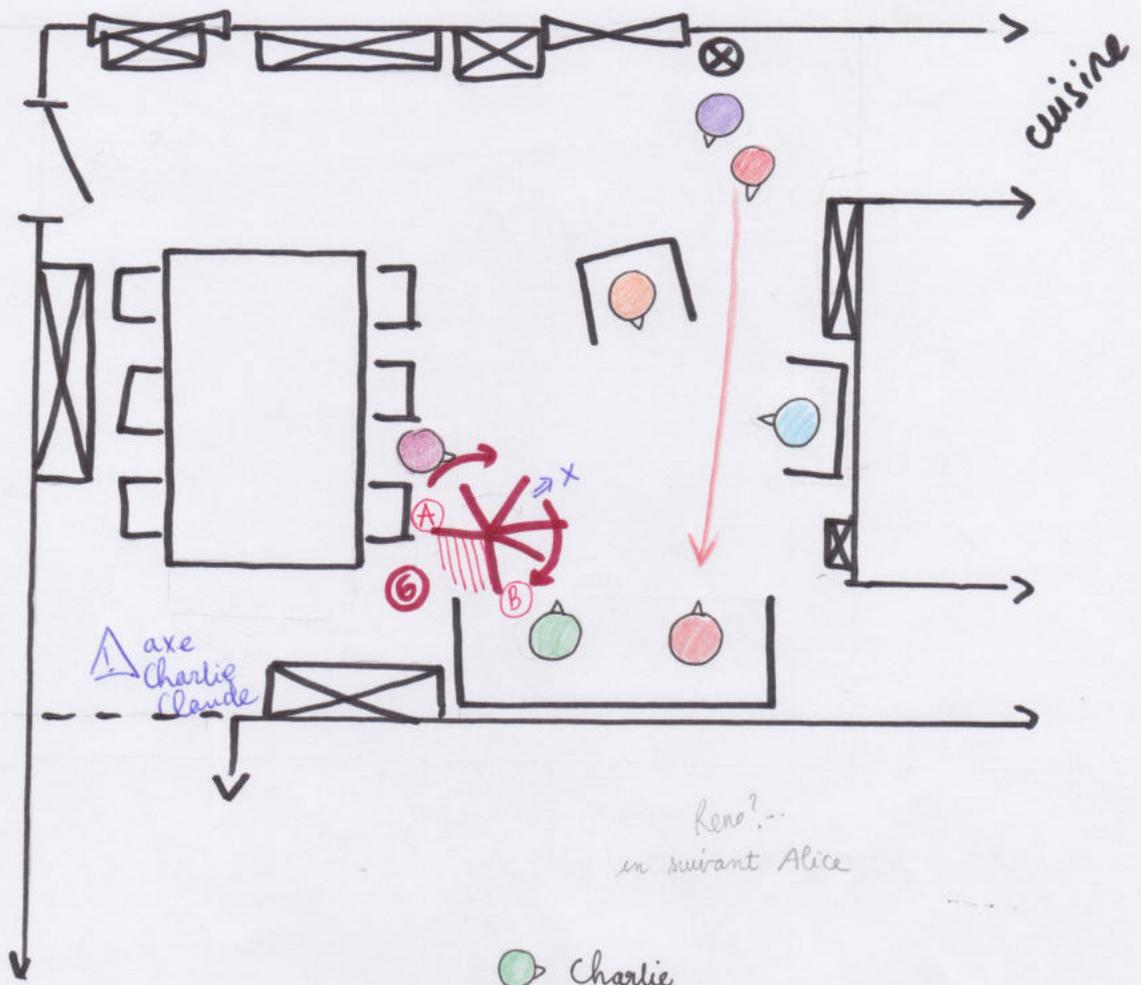
● Anne

● André

↔ Travelling

SEQ. 7

3



-  Charlie
-  Claude
-  Reno
-  Anne
-  André
-  Alice
- 

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

Au tournage

Au tournage de ma PPM, le début de la dernière séquence était censé être composé d'un long plan au steadycam entrecoupé de quelques plans rapprochés sur les réactions de Charlie. Finalement, aux répétitions, on a trouvé une chorégraphie qui intégrait ces moments où l'on voyait Charlie de face. Nous avons alors revu le découpage et avons tourné toute cette partie en un unique plan séquence au lieu des quatre plans initialement prévus car ils ne sont pas avérés nécessaires. Peut-être que sur ce plan séquence nous aurions pu nous approcher encore d'avantage du visage de Charlie pour une plus forte identification à son angoisse montante. Pour le reste, les plans séquence de la dernière séquence dans les sous-sols correspondent à ce que j'imaginai ; le mouvement, la lumière et la musique se rejoignent pour former une tension grandissante qui se relâche lorsque Charlie et Rachel se retrouvent. S'ensuit un mouvement qui semble irréal puisque les acteurs tournent en même temps que la caméra provoquant la perte de repères chez le spectateur. Je suis contente de ce mouvement car on ne sait pas vraiment ce qu'il se passe mais on lit bien les deux étapes successives : Rachel et Charlie sont face à face, puis dos à dos.

Sur le premier plan de cette séquence, j'aurais cependant aimé pouvoir faire une remise de diaph, ce qui nous aurait permis de voir les manifestants descendre sous terre. Comme le plan a été réalisé au steadycam, il aurait fallu motoriser le diaph pour pouvoir réaliser une bascule. La bague de diaph de l'objectif n'étant pas crantée au bon diamètre nous n'avons pu mettre un moteur dessus. Au montage, nous n'avons pu faire commencer le plan qu'en bas de l'escalier car tout le début du plan est surexposé.

J'ai choisi en pré-production d'engager un cadreur pour me soulager dans l'exécution de la réalisation et de la direction de la photographie, deux postes déjà conséquents. Néanmoins, étant la seule étudiante de l'équipe à être à Louis-Lumière vu que mon tournage avait lieu hors période de vacances scolaires,

engager un cadreur n'a pas été suffisant pour que je puisse mener à bien les postes de réalisatrice et cheffe opératrice, car j'ai dû aussi effectuer la production du film que je n'ai pas pu déléguer. L'ajout de cette tâche m'a beaucoup occupée en préparation, je n'ai donc pas pu aller au bout de mes essais concernant la lumière car j'ai été beaucoup sollicité par des questions d'organisation.

Ce que je souhaitais faire que je n'ai pas pu mener entièrement à bien était faire la balance des blancs à l'aide de filtres comme en argentique et non en réglant les paramètres de la caméra. En effet, excepté lorsque l'on tourne en RAW, l'ajustement de la température de couleur à la prise de vue provoque l'augmentation du gain d'un des canaux rouge ou bleu, ce qui augmente le niveau de bruit dans ce canal. En faisant la balance des blancs avec des filtres, on perd en lumière mais on a le choix sur la manière de compenser cette perte (ouverture de diaph, ajout de lumière, montée d'ISO...), là où changer la balance des blancs sur la caméra crée automatiquement l'augmentation du gain de l'un des canaux. Je voulais donc régler la température de couleur sur une valeur fixe tout au long du tournage, valeur pour laquelle le gain des canaux rouge et bleu est minimal. Cette température est autour de 4900K pour l'ARRI Alexa Mini. Matlab ne prenant pas en charge le nouveau format RAW d'ARRI je n'ai pas pu exploiter mes essais et déterminer cette température « d'équilibre »²⁹. J'ai donc pris la valeur de 4900K calculée précédemment par Alain Sarlat sur l'ARRI Alexa Standard. Il fallait ensuite rassembler les différents filtres de la gamme 80 et 81 pour ramener un éclairage tungstène ou un éclairage daylight à la température d'équilibre de la caméra. Toute la gamme était disponible au labo de sensitométrie mais en filtres Kodak 4x4 « souples » (ils ne sont pas en verre contrairement aux filtres actuellement utilisés en numérique) mais, le temps de préparation étant très court, je n'ai pas eu le temps d'aller les chercher et de trouver un système pour intégrer ces filtres dans la matebox que l'on avait pour le tournage. Je n'ai donc pas pu mener totalement à bien cette expérimentation.

²⁹ Ce n'est pas réellement une température d'équilibre car il n'y a aucune valeur de balance des blancs pour laquelle les trois courbes R,V,B se rejoignent.

Au montage

Dans l'avant-dernière séquence, lorsqu'Alice et Reno entrent en trombe dans la maison, Charlie décide de s'engager aux côtés des habitants de la maison communautaire. Au moment où il se rend compte que Rachel pourrait être réfugiée dans le gymnase qui va être évacué par la force, nous avons tourné un plan avec travelling avant sur lui mais le jeu de l'acteur était en décalage par rapport au mouvement de caméra. En effet, le mouvement était rapide, brutal et très court et on ne retrouvait pas cette nervosité dans le jeu de l'acteur, ce qui créait un décalage grotesque voire comique. De plus, le mouvement était assez brouillon car il fallait effectuer un panoramique haut-bas en plus du travelling avant, le matériel n'était pas totalement adapté pour faire ce mouvement, il nous aurait fallu une dolly capable d'effectuer des montées et descentes pendant le plan. La lumière très douce a aussi joué dans la restitution du mouvement, probablement qu'un clair obscur sur le visage de l'acteur aurait créé une atmosphère plus propice à la dramatisation provoquée par ce travelling avant. Ce dernier a donc été supprimé au montage. Il y a globalement dans cette séquence un ton hybride qui mélange histoire dramatique et mise en scène qui frôle le burlesque.

J'ai été aussi confronté au décalage entre le jeu de l'acteur et le mouvement de caméra lors de la panne générale d'électricité. Il y avait un travelling arrière sur Charlie pour reproduire le vertige qu'il éprouve lorsqu'il se rend compte que ce qu'il se passe est sérieux et que sa femme pourrait être en danger. Ce travelling devait souligner le moment où Charlie demande le téléphone de Claude pour contacter Rachel, mais probablement qu'au scénario cette réplique était un peu bancal car elle ne semblait pas naturelle au tournage. L'acteur ne comprenait pas la réaction de son personnage, il n'a donc pas su l'incarner. Le travelling a également été supprimé au montage.

Concordance entre les mouvements de la caméra et ceux des personnages lorsque Charlie et Rachel vont au travail chacun de leur côté, révélation des

sentiments d'un personnage immobile et inexpressif lorsque Charlie est tout seul la nuit face à la radio et son engagement naissant, plan-séquence lorsque les manifestants descendent dans les sous-sols traduisant la mise en risque des personnages, changement d'échelle comme vecteur d'amplification des sentiments lors du déclenchement de l'alarme dans la menuiserie, mouvement pour perturber l'espace avec le travelling circulaire final lors des retrouvailles entre Rachel et Charlie, j'ai mis en pratique de nombreux points mentionnés dans mon mémoire pour expérimenter les idées soulevées.

LISTES DE MATÉRIEL

Liste de matériel caméra

J'ai choisi l'ARRI Alexa Mini ainsi que les Zeiss Standard T2.1 pour leur légèreté car toute la dernière séquence du film est au steadycam, je désirais donc une config compacte et légère. Cependant, du fait de la vieillesse de la série d'optique, nous n'avons pas pu motoriser le diaphragme ce qui s'est avéré handicapant pour le plan séquence qui introduit la séquence de fin. Les filtres de correction colorimétriques ont servi à faire la balance des blancs par filtrage et non en réglant les paramètres caméra pour diminuer le gain des canaux R et B et réduire ainsi le bruit. Une longue focale a été utilisée pour les plans du générique pour pouvoir faire des plans de foule tout en n'ayant que les personnages principaux de nets. Le but était d'utiliser la faible profondeur de champ du 300mm pour poser les personnages dans leur environnement tout en recentrant l'attention du spectateur sur eux.

Emprunt à Arri du 06/03 au 16/06

- Arri Alexa Mini + EVF
- 3 cartes C-Fast
- 1 lecteur de carte
- 1 commande de point HF WCU-4

Du 07/03 au 13/03 (retour le 14/04 à 9h)

Support

- 1 tête Miller + queue d'arronde + 2 manches + 2 contre manches + chaîne d'accroche pour travelling
- 1 pied Miller + triangle

Caméra

- 1 voile caméra

- 2 tiges 15mm écartement 60mm

Optiques

- Série Zeiss Standard T2.1 : 24mm, 32mm, 40mm, 50mm, 85mm, 100mm
- Zoom Canon CN-E 30-300mm T2.95-3.7 L SP (1 jour)
- ND 3, 6, 9 IRND 9 en 4x4
- 1 filtre polarisant en 4x4
- 85, 81EF en 4x4

Accessoires

- 1 matebox 4x4

Moniteurs

- 1 moniteur 17' + chucco + 1 câble XLR4 - DTape
- 2 transvidéo + 2 spigots + 2 câbles d'alimentation + 2 chucco (1 en plus pour le chef machino)
- 2 tourets BNC
- 2 BNC 10m
- 2 BNC 5m
- 2 BNC 2m
- 2 BNC 0,5m
- 2 BNC 0,1 m

Back-up

- 1 ordinateur + 1 chargeur en 2 parties + housse
- 2 disques durs 2To n° (pour faire une double copie)
- OU 1 Tour Raid 5 ?

Alimentation

- 8 batteries Bebob + 2 chargeurs + 2 chucco (pour les Skypanels qui sont sur batterie)
- 2 Anton Bauer + 1 chargeur + 1 chucco + câble d'alimentation

Valise opérateur

- 1 thermocolorimètre
- 1 spotmètre
- 1 cellule incidente
- 1 verre de contraste

Régie

- 4 x Talkie-walkie + 8 batteries + 1 oreillette + 2 chargeurs doubles + 2 alims secteur
- + 4 adaptateurs chargeur pour batterie + 4 pochettes + manuel
- 4 x Casques talkie-walkie

Consommable

- 2 rouleaux de gaffer large noir (électro)
- 2 rouleaux de gaffer fins colorés (1 assistant, 1 machino)
- Papier bleu
- Dust-off

- 1 roulante bleue

Extérieur (du 07/03 au 09/03 puis le 12/03 et le 13/03)

Caméra

- Kit de demies bonnettes
- 1 housse de pluie

Le 12/03 et 13/03

- Transmission vidéo HF Titan HD

Liste de matériel machinerie

Mon mémoire étant sur l'exaltation des sentiments par le mouvement, il fallait des rails de travelling ainsi qu'un petit plateau – les espaces étant exigus – pour effectuer des mouvements de caméra. Souhaitant m'inspirer d'un plan du téléfilm Martha de Fassbinder, un steadycamer est venu le dernier jour de tournage avec son steadycam.

Du 07/03 au 13/03 (retour le 14/04 à 9h)

- 6m de rails : 2x3m, 2x2m et 2x1m
- 1 petit plateau de travelling
- 1 back de traverses
- 2 rampes de rail
- 4 boogies
- 1 queue de cochon
- 1 chaîne
- 1 niveau à bulles
- 1 caisse de cales (fines, bastaing, sifflets)
- 1 bouteille de talc
- 1 base bol 120

- échelle 7 marches
- 8 cubes de base 15x20x30
- Cubes de base : 2x5cm, 2x10cm, 1x20cm, 40cm
- 15 gueuses

Caisse de face machino : marteau, WD40, clap (GM et PM), niveau à bulle large, clous, agrafeuse, talc et bombe à mater, bouts

Extérieur (du 07/03 au 09/03 puis le 12/03 et le 13/03)

- 3 parapluies Caperlan
- 5 sangles
- 1 diable
- Steadycam (seulement le 13/03)

Studio (plateau 1, les 10/03 et 11/03)

- 2 échelles 3 pans

Liste de matériel lumière

Le premier jour nous tournions la scène de bascule dans le film où le courant d'arrête définitivement. Il nous fallait des consoles DMX pour simuler une extinction de lumière propre, les skypannels pouvant se brancher en série en DMX, ils semblaient appropriés à la situation. Pour les deux derniers jours, nous n'avions qu'un accès restreint à l'électricité, il était important d'avoir des projecteurs sur batteries.

LES 08/03 ET 09/03

Projecteurs

- 4 skypannels + loover
- 1 alpha 1600W + ballast + montée

Pieds

- 5 Wind-Up
- 5 pieds de 1000

Grip

- 1 bras de déport
- 4 colliers double
- 4 colliers simples embout 28 mâle
- 4 mains de singe
- 3 bras magiques
- 10 rotules
- 6 clamps
- 10 presses cyclones
- 20 élingues

Contrôle

- 2 console DMX 12 voies + 20 m de câbles DMX
- 1 grand jeu de mama (rouge, vert, jaune)
- 1 Floppy
- 2 cutters
- 2 drapeaux moyens

- 2 petits drapeaux
- 1 cadre de diff 216

Gélatines correction et effet

- Diff : 216, 250, 251, 252
- CTO : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- CTB : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- Plus Green : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- Minus Green : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- cinéfoil
- 20 pinces à linge

Alimentation

- 25 prolon 16A (dans un tonneau bleu)
- 1 multiprise

LE 10/03 ET 11/03 (STUDIO)

Projecteurs

- 4kW HMI + ballast + montée
- 2,5kW HMI + ballast + montée
- 4 SL1 Switch + loover
- 1 Jokerbug 400W + ballast + montée
- 1 Kinoflo 4 tubes 60 daylight + ballast + montée
- 2 Fresnels 1kW
- 2 Fresnels 500W

Pieds

- 2 Wind-Up
- 5 pieds de 1000
- 1 pied U126
- 2 pieds U126 baby
- 2 pieds 100 baby
- 1 matteboom + poids

Grip

- 1 bras de déport
- 4 mains de singe
- 3 bras magiques
- 10 rotules
- 6 clamps
- 10 presses cyclones
- 20 élingues

Contrôle

- 2 dimmers
- 1 grand jeu de mama (rouge, vert, jaune)
- 1 Floppy
- 2 cutters
- 2 drapeaux moyens

- 2 petits drapeaux
- 1 cadre de diff 216
- 2 plaques de dépron
- 6 grands polys 2x1m
- 1 grand borniol 2x2m

Gélatines correction et effet

- Diff : 216, 250, 251, 252
- CTO : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- CTB : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- Plus Green : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- Minus Green : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- Deep blue
- Light Amber
- Pale Gold
- cinéfoil
- 20 pinces à linge

Alimentation

- 6 prolons 32 A
- 3 boîtes M6
- 25 prolons 16A (dans un tonneau bleu)
- 1 multiprise

LES 12/03 ET 13/03 (RETOUR LE
14/03 À 9H)

Projecteurs

- 2 skypannels + loover
- 2 SL1 Switch + loover (à mettre sur batterie, les batteries seront avec la caméra)
- Minus Green : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- cinéfoil
- 20 pinces à linge

Pieds

- 5 U126 + spigots
- 2 matteboom
- 2 poids
- 4 barres autopoles

Alimentation

- 25 prolon 16A (dans un tonneau bleu)
- 1 multiprise

Grip

- 3 bras de déport
- 4 mains de singe
- 3 bras magiques
- 10 rotules
- 6 clamps
- 10 presses cyclones
- 20 élingues

Contrôle

- 1 grand jeu de mama (rouge, vert, jaune)
- 1 Floppy
- 2 cutters
- 2 drapeaux moyens
- 2 petits drapeaux

Gélatines correction et effet

- Diff : 216, 250, 251, 252
- CTO : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- CTB : 1/8, 1/4, 1/2, Full
- Plus Green : 1/8, 1/4, 1/2, Full

PLAN DE TRAVAIL DE LA POST-PRODUCTION

Étape	Dates	Qui	Lieux	Notes
Montage	22/06 au 04/07	Charles Chabert	Louis-Lumière	
Montage son	06/07 au 16/07	Thomas Debeugny	Chez lui	Fournir un aaf, un DnX36 de réf
Étalonnage	15/07 (confo) et du 20/07 au 23/07	Clément Raphin	Louis-Lumière	Fournir un aaf, les rushs natifs et un DnX36 de réf
Mixage son	17/07 au 23/07	Loryne Bonnefoy / Thomas Debeugny	Louis-Lumière	
Exports	24/07	Ariane Vallin	Louis-Lumière	Exports en DCP, DnX185X, H264
Rendu	24/07	Ariane Vallin	Louis-Lumière	/

NB : Le plan de travail de post-production a été revu suite à la pandémie de Covid-19.

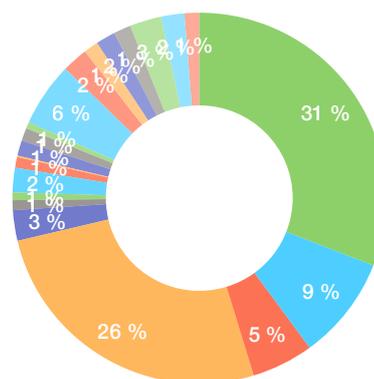
ÉTUDES TECHNIQUES ET ÉCONOMIQUE

Budget - PPM À contre-courant

BUDGET DU FILM	
Financement Louis-Lumière PPM	610 €
Prise en charge du camion	233 €
Apport personnel nécessaire car dépassement	65 €
REVENUS TOTAUX	908 €

DÉPENSES		Qui
Bon de commande - Carrefour	277 €	/
Bon de commande - Leroy Merlin	81 €	/
Zoom Canon 30-300mm Next Shot	48 €	/
Location camion	233 €	/
Courses supplémentaires régie Cléo	24 €	Cléo Gryspeere
Courses supplémentaires régie Maxime (quiche 3,50€ + baguettes 4,20€)	8 €	Maxime Pousset
Poulet	6 €	Giulia Richard
Achat rouleaux	19 €	Giulia Richard
Petits légumes	8 €	Ariane Vallin
Impression du badge Corporate de Rachel	1 €	Giulia Richard
Achat déco (perles + 2 pancartes)	12 €	Adèle Leroy
2 lampes frontales perdues au tournage	10 €	Adèle Leroy
Rideau de perles	5 €	Amaïlia Bordet
Défraiment steadycam	50 €	Cédric Autier
Essence Jean-Baptiste Laurent	20 €	Jean-Baptiste Laurent
Essence Catherine Raiser-Duchamp	11 €	Catherine Raiser-Duchamp
Tickets métro Lola Geslin (12 x 1,50€)	18 €	Lola Geslin
Tickets métro Julien Grange (13 x 1,90€ = 24,70€)	25 €	Julien Grange
Tickets métro Camille Bechon (7 x 1,90€ = 13,30€)	13 €	Camille Bechon
Tickets métro Catherine Pavet (8 x 1,90€ = 15,20€)	15 €	Catherine Pavet
Tickets métro Pauline Braz (6 x 1,90€ = 11,40€)	11 €	Pauline Braz
DÉPENSES TOTALES	908 €	

Dépenses PPM À contre-courant



- Bon de commande - Carrefour
- Bon de commande - Leroy Merlin
- Zoom Canon 30-300mm Next Shot
- Location camion
- Cours supplémentaires régie Cléo
- Cours supplémentaires régie Maxime
- Poulet
- Achat rouleaux
- Petits légumes
- Impression du badge Corporate de Rachel
- Achat déco (perles + 2 pancartes)
- 2 lampes frontales perdues au tournage
- Rideau de perles
- Défraiment steadycam
- Essence Jean-Baptiste Laurent
- Tickets métro Pauline Braz (6 x 1,90€ = 11,40€)
- Tickets métro Catherine Pavet (8 x 1,90€ = 15,20€)
- Tickets métro Camille Bechon (7 x 1,90€ = 13,30€)
- Tickets métro Julien Grange (13 x 1,90€ = 24,70€)
- Tickets métro Lola Geslin (12 x 1,50€)
- Essence Catherine Raiser-Duchamp

ÉQUILIBRE

Revenus après dépenses 0 €