

Les raccords

Que produit le passage d'un plan à un autre sur le spectateur, et de quelles façons ce passage peut-il être négocié ?

Consacré à cette composante fondamentale du montage cinématographique que sont les raccords, ce parcours pédagogique est a priori destiné à des enfants âgés de six à neuf ans.

Auteur : David Ridet, coordinateur cinéma de l'académie d'Orléans-Tours. **Ciclic**, 2017.

Les raccords

Séance 1 : Qu'est-ce qu'un raccord ?

Matériel nécessaire

- . un ordinateur
- . un vidéoprojecteur
- . une paire d'enceintes
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des images.

Objectif de la séance

Au cours de cette première séance, il s'agit de poser quelques principes élémentaires de l'expression cinématographique.

Le **plan** constitue l'élément de base de cette expression : caractérisé par sa continuité spatiale et temporelle (ou par l'impression qu'il donne de cette continuité), le raccord se définit le plus souvent comme une prise de vues mise en forme (elle est plus ou moins coupée à son début et à sa fin) pour être insérée dans un montage cinématographique, constitué de différents plans.

Le **photogramme** constitue, pour sa part, la plus petite unité photographique du cinéma. À la vitesse standardisée de prise de vues, une seconde de film est constituée de vingt-quatre photogrammes successifs.

Le **raccord** peut être défini comme la manière dont s'effectue le passage de plan à plan, ou plus précisément : du dernier photogramme d'un plan au premier photogramme du plan suivant.

Le raccord constitue l'une des différences fondamentales entre le cinéma et la photographie : il permet de faire en sorte qu'un film ne soit pas constitué de blocs autonomes juxtaposés, en établissant une relation entre ceux-ci. Tout comme la composition du plan, par exemple, il est porteur de sens, de rythme et d'émotion, et peut être considéré comme un élément de mise en scène.

OBSERVONS ET DÉFINISSONS

Extrait 1 : *Porco Rosso* (1992) d'Hayao Miyazaki.

<https://vimeo.com/237126632>

Montrer l'extrait aux élèves, puis leur demander de dire ce qui s'y "passe".

Les élèves sont généralement habitués à regarder des images animées depuis leur petite enfance. Ils ont acquis une compréhension intuitive de la narration cinématographique.

Dans un premier temps, ils répondront sans doute ce qu'ils ont d'emblée compris à la vision de l'extrait, sans s'interroger quant à la forme cinématographique : on voit une femme qui regarde un avion dans le ciel.

Poser les questions suivantes, puis remonter l'extrait :

Combien y a-t-il d'"images" dans cet extrait ? (Pour simplifier, employons ce mot dans un premier temps.)
Que voit-on dans chacune de ces images, et comment passe-t-on de l'une à l'autre ?

Réponse : il y a deux images :

. image 1 : une femme regarde vers le haut.

. image 2 : il y a un avion rouge dans le ciel.

L'image 2 succède dans le temps à l'image 1 : elle semble "collée" à cette dernière.

Montrer de nouveau l'extrait, puis poser la question suivante :

Comment savez-vous que la femme regarde l'avion ?

Les élèves expliqueront sans doute cette façon de comprendre la scène par le fait que la femme lève les yeux vers le ciel, qu'elle suit quelque chose du regard (son visage pivote) et que, dans l'image suivante, la seule chose visible dans le ciel est l'avion. Il faut leur faire toucher du doigt la notion de "raccord regard", qui établit un lien logique entre ces deux images successives. C'est parce que nous voyons tout d'abord la femme qui lève les yeux vers le ciel et ensuite l'avion en train de voler que nous concluons que cette femme regarde cet avion. *Le regard que la femme porte sur l'avion ne se trouve ni dans l'image 1, ni dans l'image 2, mais est exprimé par le passage de l'une à l'autre.*

Il est alors temps d'employer le mot "plan", plutôt qu'"image". Chacune des deux images qu'on a repérées dans l'extrait sont en fait des plans. Tout plan a un début, une fin et une durée : on peut projeter une dernière fois l'extrait et demander aux élèves de chronométrer la durée de chacun des deux plans. Chaque passage d'un plan à un autre implique un raccord (quand bien même ce passage semble ne relever que de la simple juxtaposition).

Extrait 2 : *Porco Rosso* (1992) d'Hayao Miyazaki.

<https://vimeo.com/237126646>

Demander aux élèves de compter les plans qui composent cet extrait, de décrire brièvement ce qui est visible dans chaque plan et de résumer l'action en quelques mots.

Une fois ce travail accompli, amener les élèves à se poser la question de la raison de ces changements de plans. Pourquoi y en a-t-il plusieurs ?

Plutôt que d'envisager d'emblée l'intérêt dynamique de cette succession de plans, les élèves aborderont sans doute cette scène en termes de réalisme et de clarté des actions. Par exemple, on montre l'intérieur de l'avion au moment où Porco met les gaz pour faire comprendre au spectateur que l'avion accélère de façon spectaculaire.

Attirer l'attention des élèves sur la continuité visuelle dans l'enchaînement des plans. L'avion quitte le quai, tourne vers la droite pour emprunter le tunnel et sortir de l'île puis s'envole : on assiste à l'intégralité de la manœuvre de décollage.

Extrait 3 : Décollage d'Ariane 5, 29 août 2013.

<https://vimeo.com/237125171>

On retrouve des caractéristiques du précédent extrait de *Porco Rosso* dans ce troisième extrait qui montre un décollage de la fusée Ariane.

Demander aux élèves d'essayer de compter les plans qui composent cet extrait. La vidéo dure un peu plus d'une minute, demander aux élèves de dire où est la fusée à la fin de la vidéo.

Comparer ensuite cette vidéo avec l'extrait suivant du *Voyage dans la Lune*.

Extrait 4 : Le Voyage dans la Lune (1902) de Georges Méliès.

<https://vimeo.com/237125986>

Montrer que le raccord, par l'entremise de l'ellipse, abolit la distance et surtout la durée, TRANSFORME le temps « chronologique » en temps « cinématographique ».

Puisque nous comparons deux extraits montrant des fusées qui décollent, posons les questions suivantes :

	<u>Ariane 5</u>	<u>Le Voyage dans la Lune</u>
Quelle est la durée du décollage ?	une minute	trois secondes
À l'image, où arrive la fusée ?	nulle part	sur la Lune

Dans la vidéo du CNES, nous ne pouvons voir le point d'arrivée de la fusée puisque la caméra est restée sur la terre : la caméra filme ce qu'elle peut capter du "réel". Chez Méliès, la caméra peut se déplacer à l'envie, et la fusée être montrée arrivant sur la Lune.

Chronométrer avec les élèves la durée entre le décollage de la fusée de Méliès et le moment où elle atteint l'œil de la Lune : vingt secondes. Comparer cette durée avec le temps mis par la fusée Ariane pour atteindre 12 km d'altitude : environ une minute, dit le commentateur. Si l'on met en rapport cette information avec la distance entre la terre et la Lune (plus de 380 000 kilomètres), on amène les élèves à se rendre compte que la mise en scène de Méliès n'est pas du tout "réaliste". Et si l'on se demande comment il a pu réaliser ce prodige à l'écran, on en vient au rôle des coupures et des raccords entre les plans.

Au passage, on peut évoquer la nature différente des deux extraits : l'un relève du reportage et du document filmé, d'une captation du "réel", tandis que l'autre est une fiction délibérément fantaisiste.

Avec des élèves plus âgés, on peut déjà évoquer à ce point la notion d'**ellipse**, laquelle permet en l'occurrence de ne pas montrer une partie non négligeable du voyage de la fusée. Une partie du trajet de la fusée est escamotée pour des raisons de rythme narratif, entre autres choses. Le temps chronologique devient, grâce à l'ellipse, un temps compressé, cinématographique.

UN CAS PARTICULIER : LE PLAN-SÉQUENCE

Extrait 5 : *Elephant* (2003) de Gus van Sant.

Pour finir la séance, on peut proposer aux élèves des photogrammes tirés d'un plan-séquence du film *Elephant*.



Demander aux élèves de décrire brièvement ce qu'ils voient dans ces photogrammes, et comprennent grâce à ces derniers de la scène dont ils sont extraits : un garçon marche à travers des couloirs, il croise des jeunes filles puis rejoint de sa copine qu'il embrasse. Les deux jeunes gens repartent ensemble, ils s'appellent Nathan et Carrie.

Montrer ensuite l'extrait correspondant à ces photogrammes.

<https://vimeo.com/237125339>

Demander aux élèves de compter les plans : les plus attentifs remarqueront que l'extrait ne comporte qu'un seul plan, qui "contient" tous les plans différents que les photogrammes semblaient représenter. Il s'agit d'un **plan-séquence**.

Comment réalise-t-on un plan-séquence ? En suivant un personnage, par exemple : ici, la caméra portée accompagne le déplacement de Nathan. Soit elle le suit (dans l'escalier, dans les couloirs, derrière sa copine et lui), soit elle le précède (quand Nathan croise les filles, quand il rejoint sa petite amie).

Les raccords

Séance 2 : L'effet Koulechov

Matériel nécessaire

- . un ordinateur
- . un vidéoprojecteur
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des images
- . un appareil photo numérique.

Objectif de la séance

Il s'agit d'attirer l'attention des élèves sur ce qui, a priori, n'est pas pris en compte par les spectateurs : ce qui se passe "entre" les plans. La plupart des gens n'accordent que peu d'importance à ce qu'ils ne voient pas, ce qui est très compréhensible. Mais si le tournage est déjà une interprétation du scénario, lors du montage on peut "réécrire" complètement un film. L'agencement des plans les uns par rapport aux autres est vecteur de sens : c'est ce que vise à montrer cette séance.

UNE EXPÉRIENCE LÉGENDAIRE

C'est au cinéaste et théoricien soviétique Lev Koulechov qu'on attribue la paternité d'une expérience devenue célèbre. Il faudrait plutôt parler d'un mythe cinématographique, car il n'y a aucune certitude quant à la réalité historique de cette expérience.

Au début des années 1920, Koulechov enseigne à l'Institut supérieur cinématographique d'État de Moscou. Le cinéma n'a qu'un quart de siècle : même s'il a déjà beaucoup évolué, ses codes et sa grammaire sont encore en devenir.

Selon la légende, Koulechov, devant un public de comédiens en formation, aurait montré à trois reprises le même plan d'un visage d'homme d'apparence en lui-même impassible, précédant à chaque fois un plan différent : une assiette de soupe, un enfant gisant dans un cercueil et une femme allongée lascivement sur un canapé. (Le contenu de ces trois plans varie selon les versions de la légende.) Bien que son visage fût dénué d'expression particulière, les étudiants auraient conclu de ces trois montages que l'homme y exprimait successivement la faim, la tristesse et le désir.

Voici une tentative de reconstitution de cette expérience, trouvée sur Internet.

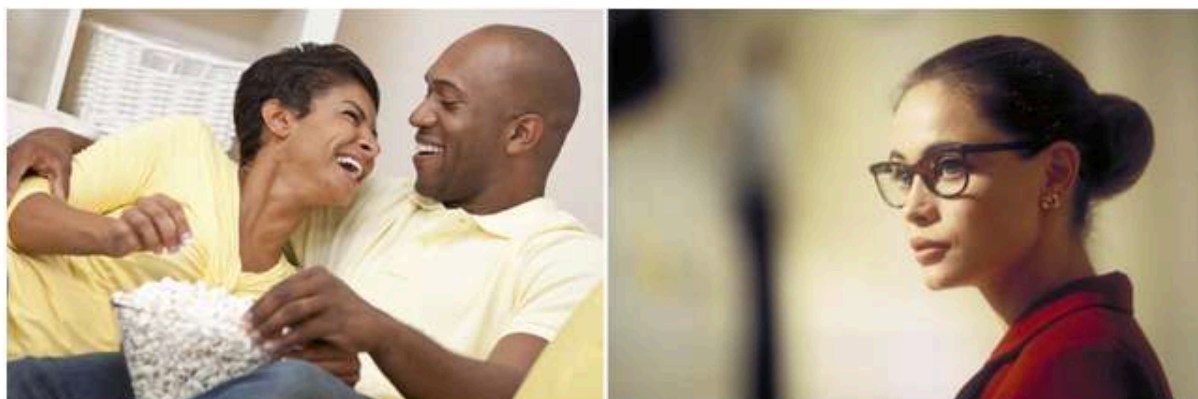
<https://vimeo.com/237249978>

Comme l'écrit Vincent Pinel dans le *Dictionnaire technique du cinéma* (Armand Colin, 2012), ce mythe cinématographique est censé illustrer l'idée selon laquelle « *le simple*

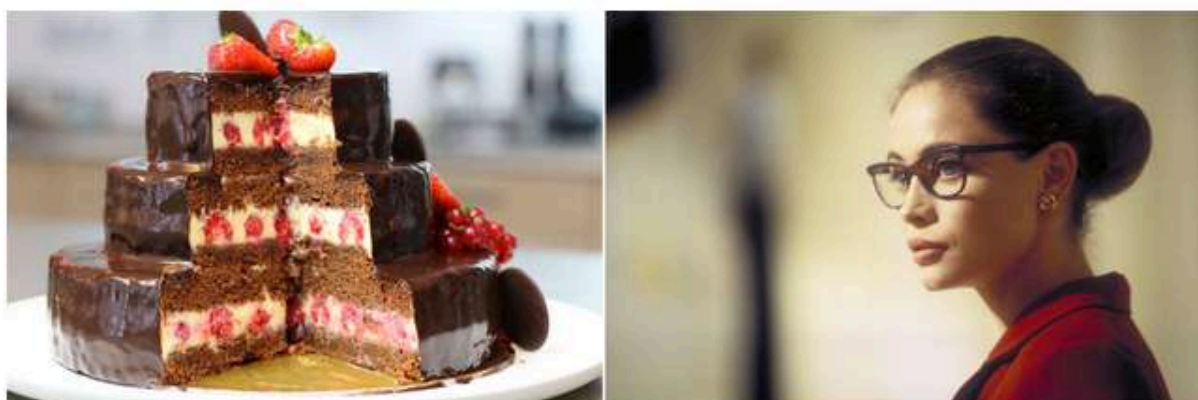
collage de deux images permet le surgissement d'un lien ou d'un sens, absents des images élémentaires ».

OBSERVATION D'IMAGES FIXES

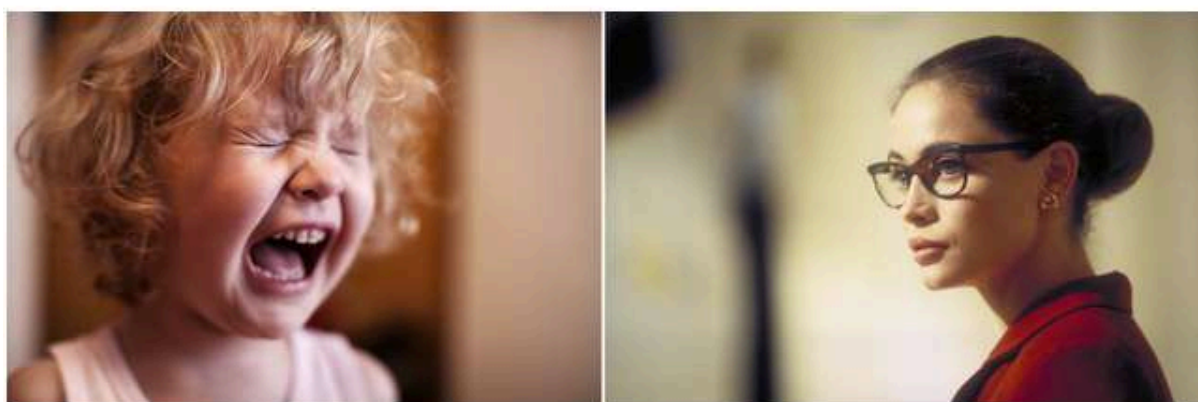
On montre aux élèves un ensemble d'images photographiques fixes les unes à la suite des autres, dans l'ordre présenté ci-dessous et sans pause marquée entre chacune d'elles



1a. / 1b.



2a. / 2b.



3a. / 3b.

Dans un premier temps, on demande aux élèves de décrire succinctement ce qu'ils ont vu dans chaque image.

On montre ensuite de nouveau les images mais cette fois par paires, telles qu'elles sont appariées ci-dessus. Marquer un temps d'arrêt après chaque occurrence de la photographie d'Emmanuelle Béart, pour permettre aux élèves de réagir aux questions suivantes : pourquoi ces deux images se suivent-elles ? À quoi semble penser la jeune femme ?

Une fois les trois paires d'images ainsi envisagées, ne pas hésiter à rappeler ce qui relève de l'évidence, mais d'une évidence que ces trois montages a pu remettre plus ou moins en question : le fait que 1b, 2b et 3b sont une seule et même image, qui en elle-même n'est d'ailleurs pas dénuée d'expressivité — car il est sans doute impossible qu'un visage humain n'exprime *rien*. On peut d'ailleurs demander aux élèves ce qu'ils perçoivent dans ce visage, observé séparément.

Il s'agit de mettre en évidence le fait que lorsqu'on le montre à la suite d'une autre image, le visage de la jeune femme "entre en résonance" avec cette image antérieure, et que cette résonance génère un sens supplémentaire qui ne se trouvait pas dans l'image seule du visage.

On peut aussi tenter d'appliquer l'effet Koulechov (ou "effet-K") à la série suivante d'images issues de la peinture.



1a : Gustave Caillebotte, *Femme devant sa coiffeuse* (1873) / 1b : Gustave Caillebotte, *Autoportrait* (1889)



2a : Anne-Louis Girodet, *Atala au tombeau* (1808) / 2b : Gustave Caillebotte, *Autoportrait* (1889)



3a : Gustave Caillebotte, *Fruits sur un étalage* (1882) / 3b : Gustave Caillebotte, *Autoportrait* (1889)

Nota :

- . Dans certaines des principales versions de l'expérience de Koulechov, le visage est présenté non pas en second, mais en premier : le montage est alors censé produire un effet rétroactif. On pourra tenter l'expérience de cette façon avec les élèves.
- . On veillera à prendre en compte les éventuelles réactions d'élèves pour lesquels l'effet Koulechov, dans le cas des images proposées, ne fonctionnerait pas et resterait purement théorique. On se demandera pour quelles raisons l'expérience peut ne pas marcher : problème de direction des regards, de différences de décor, de lumière, etc. : bref, ce qu'on appelle au cinéma des "faux raccords".

MISE EN PRATIQUE

On demande aux élèves de constituer eux-mêmes une série d'images fixes qui permettront d'appliquer l'effet Koulechov.

Avec l'appareil photo numérique, ils doivent effectuer :

- . une photographie d'un(e) de leurs camarades, présentant un visage aussi impassible et inexpressif que possible ;
- . une série de photographies d'êtres, d'objets et de situations aptes à susciter, une fois mis en rapport avec l'image du visage impassible, l'évocation de sentiments, de désirs et d'émotions divers : faim, soif, joie, colère, peur, amusement, etc.

Les raccords

Séance 3 : Raccords dynamiques

Matériel nécessaire

- . un ordinateur avec enceintes
- . un vidéoprojecteur
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des image.

Objectif de la séance

Les séances 3 et 4 ont pour but de familiariser les élèves avec le vocabulaire du cinéma, du découpage des plans et du montage.

Les raccords étudiés dans la séance 3 concernent des plans "en mouvement", qui comportent ou impliquent des *mouvements* ou des *déplacements de caméra*.

MOUVEMENT ET DÉPLACEMENT DE CAMÉRA

Afin de partager un vocabulaire simple avec les élèves sans se perdre dans des termes techniques, on utilisera deux dénominations (qui ne sont pas exactement celles utilisées par les praticiens ni par les théoriciens du cinéma) pour désigner les "mouvements d'appareil" perceptibles dans les plans cinématographiques :

- . le **mouvement de caméra**, qui implique un pivotement (horizontal ou vertical) de l'axe vertical sur laquelle la caméra est fixée [terme technique : *panoramique*]
- . le **déplacement de caméra**, qui implique un changement de position de la caméra dans l'espace au cours de la prise de vues [terme technique : *travelling* — sauf cas particuliers comme par exemple celui de la caméra sur grue].

Nota :

- . Les termes techniques mentionnés ci-dessus entre crochets le sont à titre indicatif : mieux vaut ne pas risquer de perdre de jeunes enfants avec un vocabulaire spécialisé, qu'ils pourront découvrir quand ils seront plus âgés.
- . Il est possible d'effectuer des plans combinant mouvement et déplacement de caméra.

La première activité a pour but de s'assurer que les enfants font la différence entre *mouvement* et *déplacement* de la caméra, tels que nous les avons définis ci-dessus. On leur pose la question suivante : dans les trois extraits suivants, la caméra est-elle fixe, en mouvement ou en déplacement ?

Extrait 1 : *Panorama pendant l'ascension de la tour Eiffel (1898) - Vue Lumière*

<https://vimeo.com/237125296>

Ici, la caméra est « embarquée » dans la cabine d'un ascenseur qui monte à l'intérieur d'un des piliers de la Tour Eiffel. Il s'agit donc bien d'un *déplacement de caméra*, tel que nous l'avons défini ci-dessus.

Nota : sans doute vaut-il mieux ne pas citer le titre exact de ce film, car cela pourrait semer la confusion chez les élèves. En effet, le terme *panorama*, bien qu'il soit proche de *panoramique*, est en fait le nom qui était donné au *travelling* au début de l'histoire du cinéma.

Extrait 2 : La Croisière du Navigator (The Navigator, 1924) de Buster Keaton et Donald Crisp

<https://vimeo.com/237138220>

Il y a un petit piège : comme dans l'exemple précédent, la caméra est embarquée, ici sur le pont du bateau : il s'agit là aussi d'un *déplacement de caméra*, au fil de l'eau. Mais on remarque également un *mouvement de caméra* qui suit le trajet du personnage de gauche à droite.

Extrait 3 : Le Village de Namo (1900) - Vue Lumière

<https://vimeo.com/237125765>

Voici un autre *déplacement de caméra* : pour tourner cette vue, l'opérateur Gabriel Veyre s'est placé sur une chaise à porteur qui lui a permis de précéder les habitants du village en les filmant à reculons, tout en limitant les sautes d'images.

RACCORDS DYNAMIQUES

Les mouvements que l'on vient d'évoquer sont circonscrits dans les plans où ils sont perceptibles. Un raccord est dit "dynamique" lorsqu'il lie les mouvements présents dans deux plans distincts. (Dans le cas du raccord dans l'axe, comme nous le verrons, il s'agit plutôt d'évoquer un déplacement de caméra que l'on ne voit pas effectivement, mais qui est impliqué par la succession des plans.)

1. Le raccord de mouvement

Extrait 4 : Le Voyage dans la Lune (1902) de Georges Méliès - Extrait du film

<https://vimeo.com/237202555>

Dans cet extrait du *Voyage dans la lune*, on assiste à un double alunissage : un plan montre la fusée qui vient percuter l'œil de la Lune, et le suivant la montre de nouveau arrivant sur cette dernière. Dans le cinéma dit "des premiers temps", ce type de répétition (d'un mouvement, d'un geste, d'une action) d'un plan à un autre était fréquent : ce n'était pas un *faux raccord*, mais une façon de monter différente de celle qui s'est imposée par la suite.

Auteur : David Ridet, coordinateur cinéma de l'académie d'Orléans-Tours. **Ciclic**, 2017.

Extrait 5 : *Le Voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès - Extrait remonté

<https://vimeo.com/237414407>

L'extrait précédent du film de Méliès été remonté. On a supprimé la répétition de l'alunissage en coupant la fin du premier plan : cette fois, on a affaire à un *raccord de mouvement* tel qu'il se pratique encore couramment aujourd'hui. Le mouvement de la fusée vers la Lune, exprimé dans le premier plan par le *déplacement de caméra* en direction du "visage" de celle-ci, semble se continuer dans le second plan par la fin de la trajectoire de la fusée que l'on voit cette fois à l'écran.

Nota :

- . Pas de mouvement ni de déplacement de caméra dans le second plan de cet extrait : "juste" le mouvement d'un objet filmé.
- . Dans le premier plan, on a en fait une illusion de déplacement de la caméra, qui dans la réalité du tournage est restée fixe. Pour une explication précise de cet effet, voir la [frise d'Upopi](#) sur l'histoire des trucages et effets spéciaux cinématographiques, à l'entrée "1902. *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès)".

2. Le raccord dans l'axe

Extrait 6 : *Les Oiseaux* (*The Birds*, 1963) d'Alfred Hitchcock - Extrait du film

<https://vimeo.com/237126113>

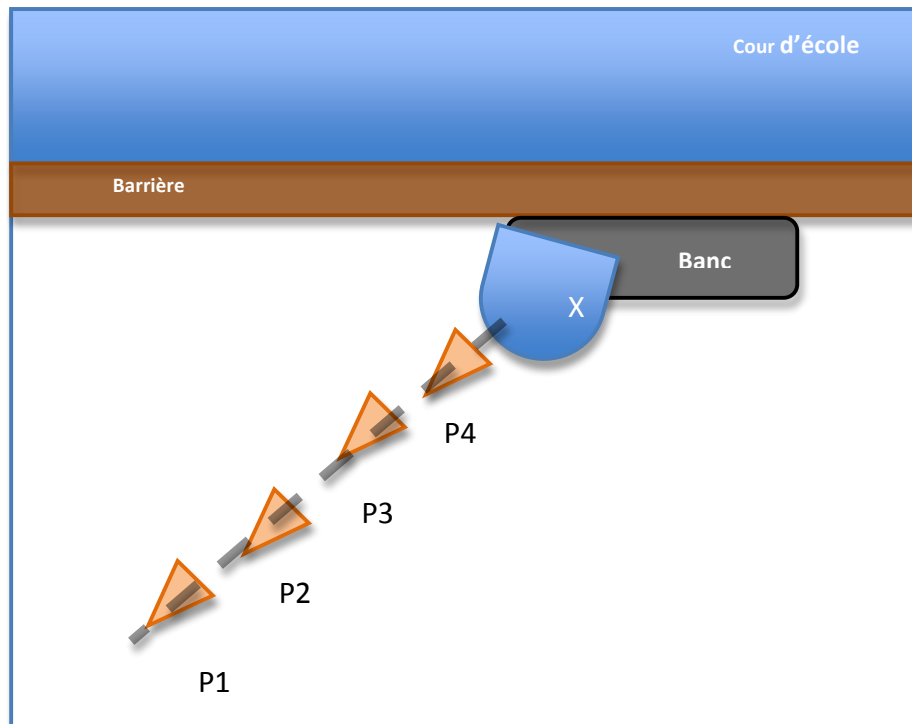
Dans cet extrait, une femme attend sur un banc à côté d'une école, en fumant une cigarette. Au fur et à mesure, la caméra resserre sur son visage dans une succession de raccords dits "dans l'axe". Chaque nouveau plan sur la comédienne est plus serré que le précédent, mais la caméra conserve toujours le même axe de prise de vues par rapport à la jeune femme. Entre chacun de ces plans, le déplacement de la caméra (tel que nous l'avons défini plus haut) est comme ellipsé, escamoté. Malgré les plans intermédiaires sur les oiseaux, le spectateur opère des raccords mentaux entre les quatre plans sur le personnage.

Extrait 7 : *Les Oiseaux* (*The Birds*, 1963) d'Alfred Hitchcock - Extrait remonté

<https://vimeo.com/237126194>

Pour clarifier les choses, ce remontage muet de la scène des *Oiseaux* ne conserve que les plans sur la jeune femme.

On peut modéliser l'extrait à l'aide d'un plan au sol :



P1, P2, P3 et P4 représentent les positions successives de la caméra par rapport au personnage, représenté par le "D" bleu.

Le raccords sur le personnage selon un axe invisible (en pointillés sur le plan au sol) s'opèrent ici par resserrements successifs, mais ils pourraient se faire au contraire par élargissements successifs, ou en alternant resserrements et élargissements : tout dépend de l'effet (dramatique, rythmique, plastique) que l'on veut susciter.

Au moyen des éléments joints à cette séance à imprimer et à découper, on peut demander aux élèves de faire eux-mêmes correspondre chacune des quatre positions de caméra successives avec un photogramme prélevé dans chacun des quatre plans successifs.

Les raccords

Séance 4 : Champ-contrechamp / Raccord de regard

Matériel nécessaire

- . un ordinateur
- . un vidéoprojecteur
- . une paire d'enceintes
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des images.

Objectif de la séance

La séance 4 a pour but d'aborder les raccords permettant d'exprimer les rapports entre personnages, ou entre des personnages et le monde environnant.

LE CHAMP-CONTRECHAMP

Le **champ** est, pour un plan donné, la portion d'espace filmée et délimitée par le cadre.

Le **contrechamp** est la portion d'espace opposée à ce champ, lorsqu'elle est donnée à voir.

Le **hors-champ** est, pour un plan donné, la portion d'espace qui n'est pas filmée et qui se situe au-delà des limites du cadre. À ce titre, on peut dire qu'un contrechamp est un hors-champ qui devient visible.

Le **champ-contrechamp** est la figure de montage qui consiste à faire alterner un champ donné et un champ spatialement opposé. Elle est souvent utilisée pour mettre en scène un dialogue.

Extrait 1 : *Peau d'Âne* (1970) de Jacques Demy.

<https://vimeo.com/237126362>

Grâce à la baguette magique que lui a donnée la fée sa marraine, la princesse interprétée par Catherine Deneuve se dédouble et peut dialoguer en chanson... avec elle-même ! Ainsi, cette scène alterne systématiquement un champ sur la princesse vêtue d'une robe scintillante et un contrechamp sur la princesse vêtue d'une peau d'âne, toutes deux étant interprétées par la même actrice.

Nota :

- . On pourrait formuler les choses de façon inverse et dire qu'il s'agit d'une alternance de champs sur *Peau d'âne* et de contrechamps sur la princesse richement vêtue.
- . Le champ-contrechamp paraît ici d'autant plus systématique (nous sommes dans la simplification stylisée du conte) que la scène ne joue jamais sur le hors-champ : chaque

chant et chaque action est émis ou effectué strictement à l'intérieur du champ visible à l'image.

Extrait 2 : *The Truman Show* (1998) de Peter Weir

<https://vimeo.com/237126728>

Dans ce dialogue qui prend la forme d'une alternance de champs sur l'ami de Truman, qui tente de reconforter ce dernier, et de contrechamps sur Truman en plein désarroi, on joue un peu plus sur le hors-champ que dans l'extrait précédent : parfois, on entend la voix du personnage qui parle alors qu'à l'image on voit le visage de celui qui écoute. On parle alors de "contrechamps de réaction".

Nota : ce dialogue pourrait être montré autrement : on pourrait par exemple montrer les deux personnages en train de se parler dans le même plan (cf. le premier plan de cette scène), ou recourir à un mouvement de la caméra qui passerait d'un personnage à l'autre. Dans l'extrait précédent de *Peau d'âne*, ces deux solutions imposeraient l'emploi d'effets spéciaux, puisque les deux interlocutrices y sont interprétées par la même actrice !

LE RACCORD DE REGARD

Extrait 3 : *Porco Rosso* (1992) d'Hayao Miyazaki.

<https://vimeo.com/237126687>

Décrire la scène avec les élèves : à moitié endormie, une jeune fille allongée dans un sac de couchage porte son regard sur un homme attablé à proximité. Stupéfaite, elle l'interpelle : le visage qui se tourne alors vers elle est celui d'un cochon.

Revenir ensuite sur les plans qui composent cet extrait à l'aide des photogrammes suivants :



Champ 1 / Contrechamp 1



Champ 2 / Contrechamp 2



Champ 3 / Contrechamp 3

Il s'agit là encore d'un champ-contrechamp : cette scène fait alterner une série de champs sur la jeune fille et de contrechamps sur le personnage atablé. Mais le lien qui s'établit entre le champ et le contrechamp se fait par des **raccords de regard**, celui que l'on prête à la jeune fille : les contrechamps sont des **plans subjectifs**, censés permettre au spectateur d'épouser la vision d'un personnage.

Nota :

- . Le contrechamp 1 est un plan "semi-subjectif" : on voit ce que voit la jeune fille, mais elle est aussi présente dans l'image. Le fait que ce premier contrechamp soit semi-subjectif permet d'intensifier l'expression du regard de la jeune femme dans les deux contrechamps suivants : ils se resserrent sur le seul personnage atablé.
- . Comme tout raccord "signifiant", le raccord de regard est un code de montage empirique que l'on apprend à décrypter au fur et à mesure de son expérience de spectateur de films, jusqu'à l'assimiler comme une évidence : une personne qui n'aurait jamais vu de film et à qui l'on montrerait *Porco rosso* ne comprendrait sans doute pas

d'emblée, en assistant à ce champ-contrechamp, que cette jeune fille est censée regarder ce personnage attablé !

Extrait 2 : *Mon voisin Totoro* (1986) d'Hayao Miyazaki.

<https://vimeo.com/237126325>

Ce court extrait de trois plans donne à voir deux champs sur la petite fille (plans 1 et 3), entrecoupés d'un contrechamp sur le couple à motocyclette. L'impression qu'un raccord de regard s'établit entre le plan 1 et 2 se confirme par le retour du champ initial sur la jeune fille, au plan 3.

Extrait 4 : *Mon voisin Totoro* (1986) d'Hayao Miyazaki.

<https://vimeo.com/237138226>

En l'occurrence, on ne peut pas parler de raccord de regard : cet extrait se compose d'un seul plan, au cours duquel "la caméra effectue un mouvement de gauche à droite" (on utilise ici les guillemets dans la mesure où nous sommes face à un dessin animé) et découvre ainsi l'objet du regard de la petite fille : le paysage au soleil couchant. Dans les films en prises de vues réelles, recourir au champ-contrechamp avec raccord de regard permet entre autres d'éviter des mouvements de caméra trop répétitifs et/ou trop rapides.

Les raccords

Séance 5 : Règle des 180°

Matériel nécessaire

- . un ordinateur
- . une imprimante couleur
- . un vidéoprojecteur
- . une paire d'enceintes
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des images.

Objectif de la séance

Après des séances consacrées à la théorie et à l'analyse filmique et avant de passer aux raccords son, cette séance permet de mettre en pratique ce qui a été étudié tout en abordant quelques dernières règles de base du raccord image.

Pour ce travail, on utilisera des plans au sol, ce qui permettra aux élèves de manipuler des images.

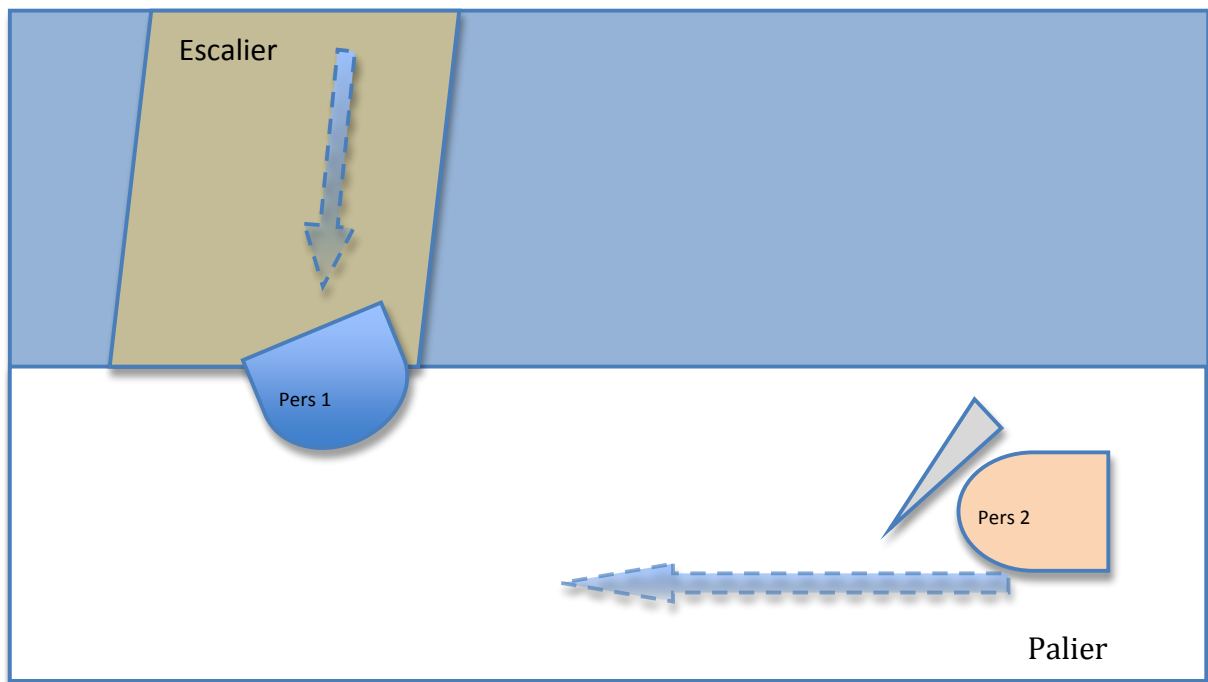
On part du plan ci-dessous, extrait du film *Psychose* (*Psycho*, 1960) d'Alfred Hitchcock.



Poser les questions suivantes : quelle est la position du spectateur par rapport aux personnages ? Quelles sont les positions respectives de ceux-ci ? Que font-ils ?

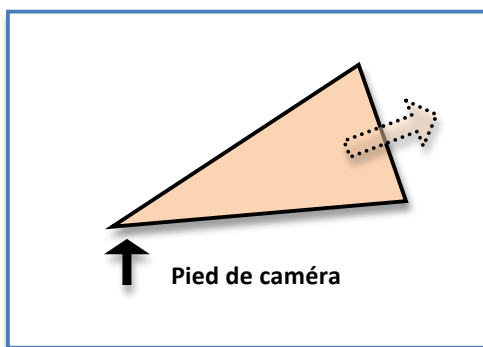
Réponse : le spectateur observe la scène et les personnages "par au-dessus", comme si son point de vue était celui du plafond. Le personnage situé à gauche de l'image arrive en haut d'un escalier et celui situé à droite droite se dirige vers lui, un couteau à la main.

Proposer ensuite une représentation modélisée de cette image : un "plan au sol".



Les personnages sont représentés par des "D" dont la partie droite représente le dos et la partie arrondie indique la direction du regard/du déplacement.

Sur un plan au sol, on marque la position de la caméra avec un triangle : la partie pointue représente l'axe de fixation de la caméra, la partie évasée indique la direction de la prise de vues.



RÈGLE DES 180°

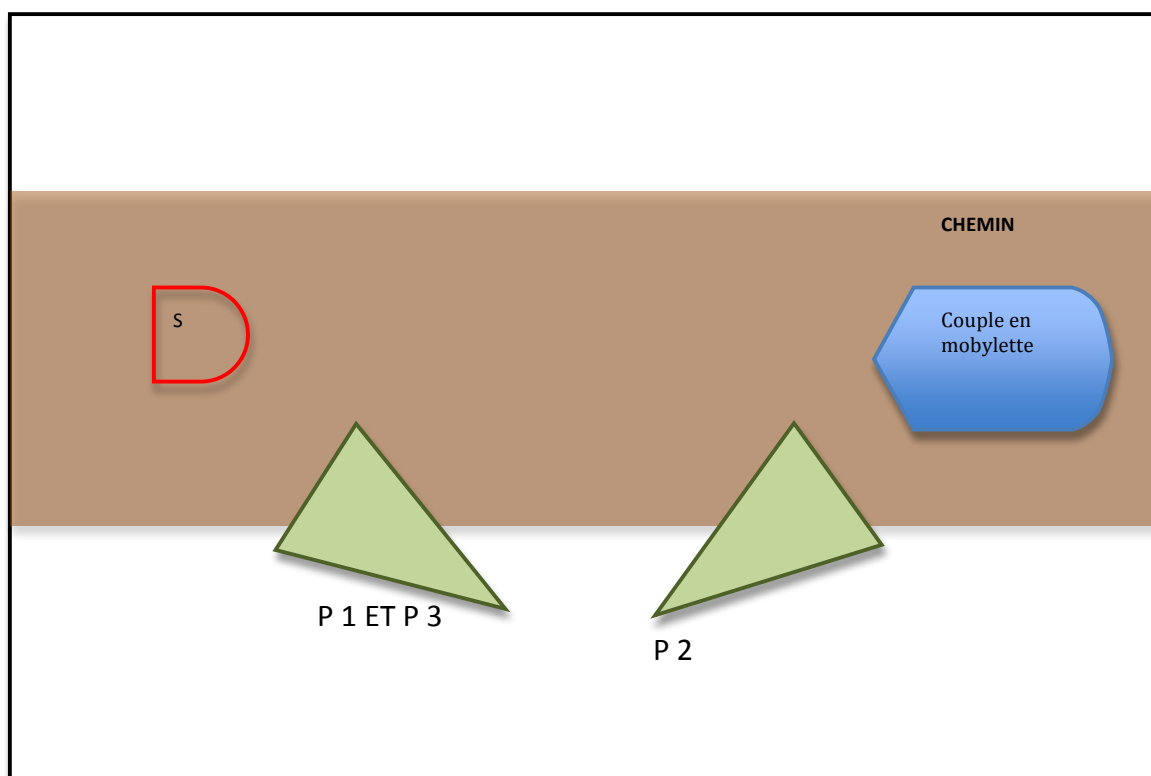
Afin d'expliquer le plus clairement possible cette règle élémentaire de la construction d'un champ-contrechamp, revenons sur le premier extrait de *Mon voisin Totoro* (déjà visionné lors de la séance 4).

Extrait 1 : *Mon voisin Totoro* (1986) d'Hayao Miyazaki.

<https://vimeo.com/237126325>

Ce court extrait comprend trois plans (on peut demander aux élèves de les compter et décrire) : P1 (sur Satsuki), P2 (contrechamp de P1 sur le couple en mobylette), enfin "reprise" de P1 (plan sur Satsuki).

Si on modélise l'espace que met en scène cet extrait, on obtient le plan au sol suivant :



Nota :

- . Cette séance propose en pièces jointes les plans au sol déconstruit de cette scène de *Mon voisin Totoro* et du plan de *Psychose* décrit ci-dessus. On peut les imprimer, les découper et ainsi proposer aux élèves de les reconstituer par eux-mêmes.
- . Les positions de caméra sont imaginaires, en l'occurrence : il s'agit d'un dessin animé qui reproduit les modes de cadrage et de point de vue du cinéma en prises de vues réelles, mais qui n'a pas eu effectivement recours à une caméra.
- . L'exercice n'est pas aisé car on touche ici à la représentation mentale de l'espace, que tous les élèves ne maîtrisent pas d'emblée. Il faut prendre le temps d'expliquer le principe du plan au sol, en rappelant qu'il s'agit d'un point de vue en plongée totale sur la scène et sur les personnages.

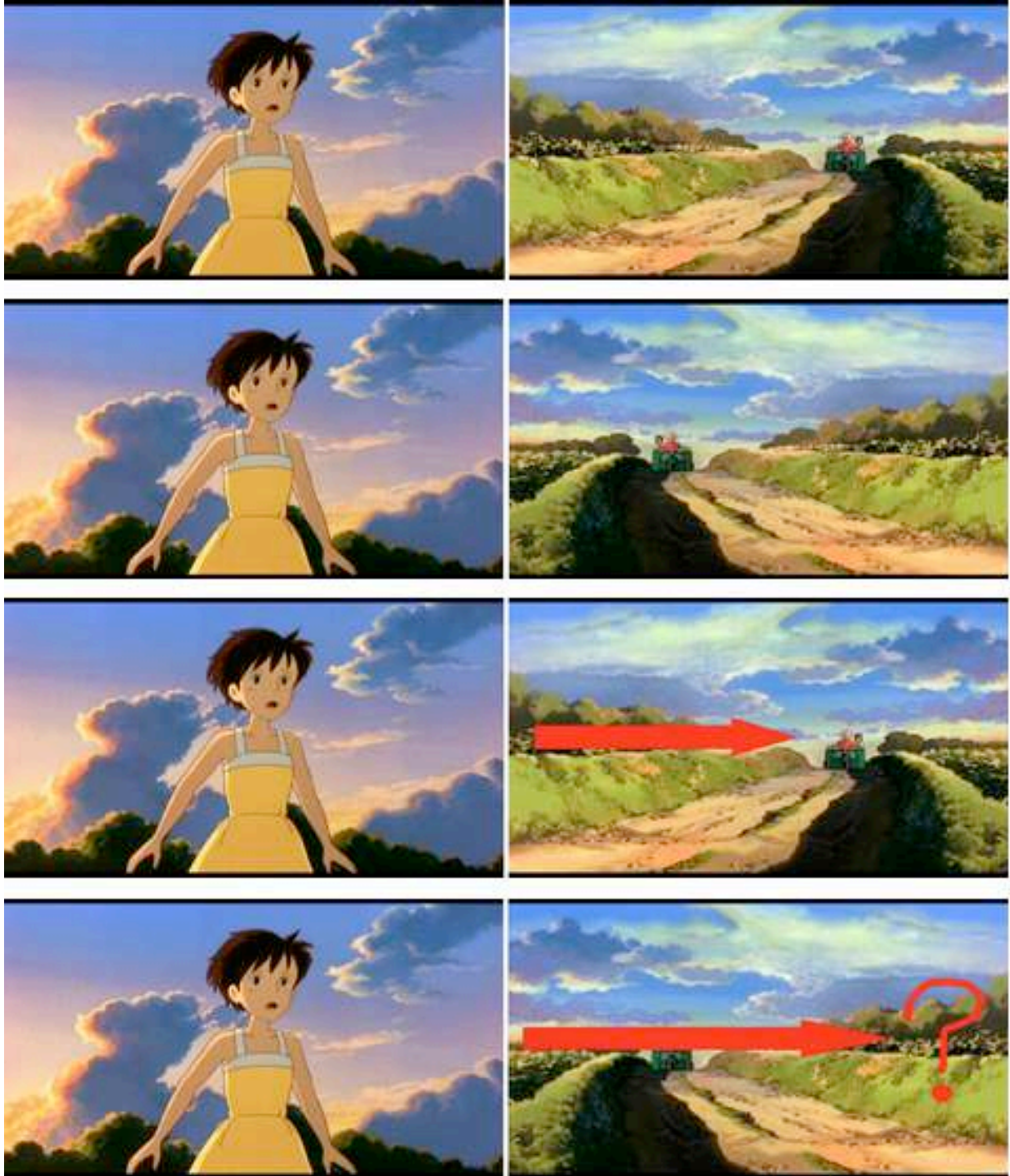
Extrait 2 : *Mon voisin Totoro* (1986) d'Hayao Miyazaki.

<https://vimeo.com/237126342>

Cet extrait est le même que le précédent, à ceci près qu'on en a inversé horizontalement le deuxième plan. Les élèves peuvent constater que le couple à motocyclette n'arrive plus de la droite de l'image, mais de la gauche. Quel effet ce changement produit-il ?

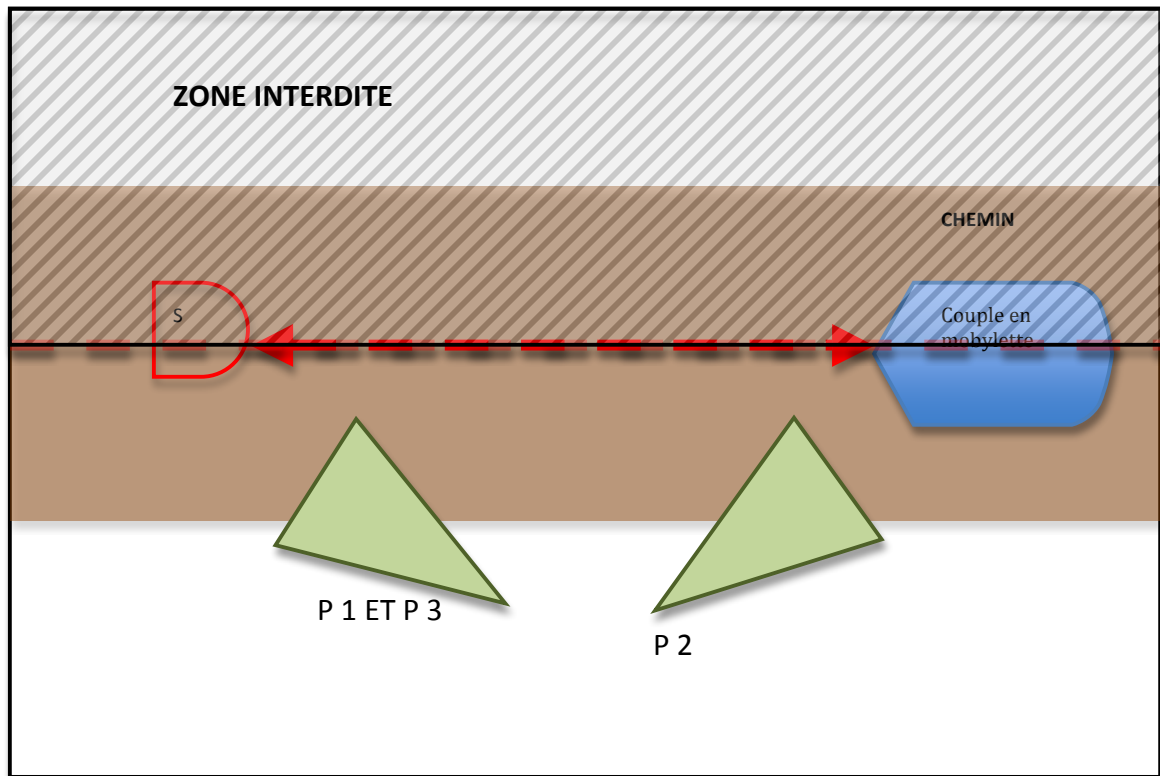
Réponse : on peut avoir l'impression que le couple à motocyclette arrive derrière la petite fille.

Pour comprendre ce phénomène, envisageons les photogrammes suivants.



Dans le premier plan, Satsuki regarde vers la droite de l'image. Selon une habitude perceptive prise par le spectateur de cinéma, on s'attend à voir arriver ce que regarde Satsuki par la droite du plan suivant. C'est la direction du regard du personnage qui guide le regard du spectateur dans ce deuxième plan. Il s'ensuit que si l'objet du regard du personnage du premier plan arrive par la gauche, le spectateur peut avoir l'impression d'une saute. On s'attend à ce qu'une chose apparaisse dans une zone particulière de l'image, selon une certaine direction (cf. les flèches rouges), mais ce n'est pas le cas.

Reprenons le plan au sol qui modélise l'espace de l'extrait.



Satsuki, le personnage du premier plan et le couple du deuxième plan de cet extrait sont unis par une ligne imaginaire résultant du croisement virtuel de leurs regards. C'est ce qu'on appelle une "ligne d'intérêt" (en pointillés rouges sur le plan).

Cette ligne d'intérêt délimite une "zone interdite" (hachurée en gris dans la partie haute du plan au sol), zone dans laquelle on évite de placer la caméra qui filme les personnages sous peine de créer un "faux raccord". C'est ce qu'on appelle la **règle des 180°**, enfreinte dans la deuxième version de l'extrait de *Mon voisin Totoro* (créée pour les besoins de l'exercice) qu'on vient de visionner.

Les raccords

Séance 6 : Règle des 30°

Matériel nécessaire

- . un ordinateur
- . une imprimante couleur
- . un vidéoprojecteur
- . une paire d'enceintes
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des images.

RÈGLE DES 30°

Extrait 1 : *La Guerre des mondes* (2005) de Steven Spielberg.

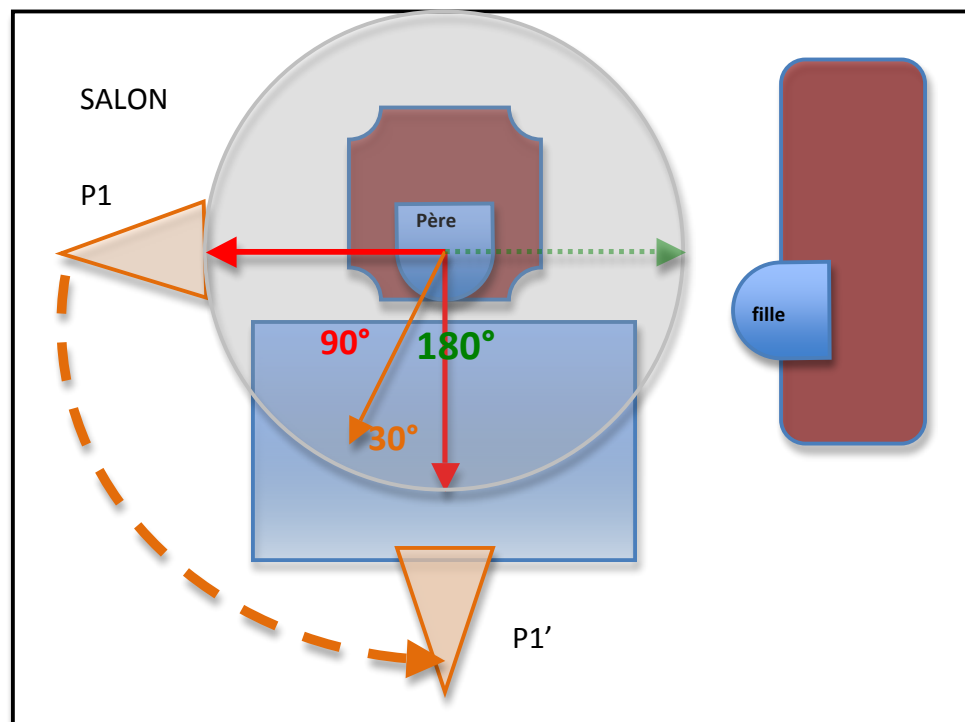
<https://vimeo.com/237125504>

Demander aux élèves de faire un résumé rapide de l'action : un homme discute avec sa petite fille ; il mange ce qu'elle a commandé par téléphone et lui demande où est son frère ; il apprend que ce dernier est parti avec la voiture.

Extrait 2 : *La Guerre des mondes* (2005) de Steven Spielberg.

<https://vimeo.com/237138177>

Ce deuxième extrait se limite au plan final de l'extrait précédent. À partir de celui-ci, on crée le plan au sol suivant :



Il convient d'établir les points suivants :

- . Le disque grisé représente le cercle qu'effectuerait la caméra (triangle orange) si elle effectuait un mouvement à 360° et rejoignait ainsi son point de départ.
- . L'angle à effectuer pour parcourir une moitié de cercle est de 180°.
- . L'angle à effectuer pour parcourir un quart de cercle est de 90°.

Extrait 3 : *La Guerre des mondes* (2005) de Steven Spielberg.

<https://vimeo.com/237138202>

Ce qu'il faut remarquer dans cette version remontée du plan final de l'extrait de *La Guerre des mondes* montré en début de séance, c'est que la coupure intervient après un déplacement semi-circulaire de la caméra nettement inférieur à 90°. En fait, on a l'impression d'une maladresse dans le raccord car ce déplacement est inférieur à 30°. S'il était au moins égal ou supérieur à 30°, le spectateur n'aurait pas l'impression d'une saute.

Extrait 4 : *La Guerre des mondes* (2005) de Steven Spielberg.

<https://vimeo.com/237138178>

Dans cette nouvelle version remontée du plan final de l'extrait de *La Guerre des mondes*, le raccord ne choque plus : le déplacement semi-circulaire de la caméra est supérieur à 30°.

Nota : on trouvera en pièce jointe le plan au sol déconstruit du plan final de l'extrait de *La Guerre des mondes*. On peut l'imprimer, le découper et ainsi proposer aux élèves de le reconstituer eux-mêmes.

Les raccords

Séance 7 : Le raccord son

Matériel nécessaire

- . un ordinateur
- . un vidéoprojecteur
- . une paire d'enceintes
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des images
- . une petite caméra ou un appareil photo numérique avec prise de son.

Objectif de la séance

Montrer que le raccord son est aussi essentiel à la construction d'un film que le raccord image.

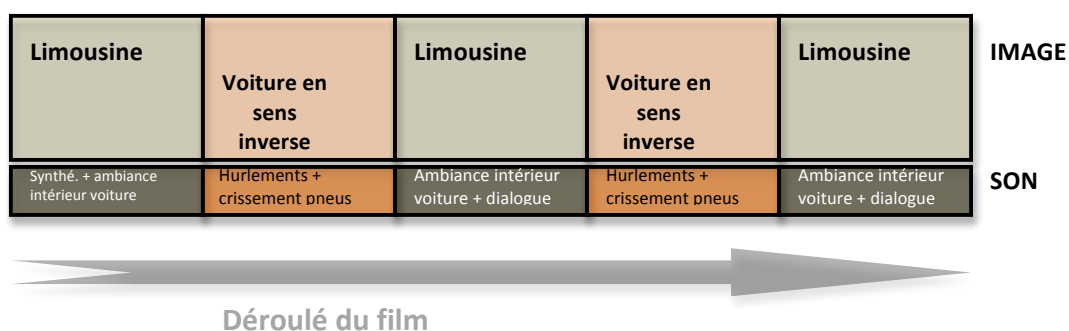
Extrait 1 : Mulholland Drive (2001) de David Lynch

<https://vimeo.com/237126527>

L'extrait présente des plans, donnant une impression de lenteur, d'une voiture qui monte des virages en côte puis, en alternance, ceux d'une autre voiture qui descend une route à toute allure. La bande son alterne les mélodies de synthétiseur associées à la voiture montante, d'une part, et d'autre part les hurlements des passagers de la voiture descendante, sur fond de crissements de pneus. L'intérêt de cet extrait réside dans le collage, le raccord "cut" entre les blocs d'images mais aussi entre les blocs de son qui les accompagnent.

Le spectateur est saisi d'effroi quand il entend pour la première fois la voiture qui descend à tombeau ouvert. Sans qu'il ne soit précisé que les deux voitures roulent sur la même route, la "collision" entre les blocs d'images-son anticipe le choc qui va avoir lieu, qu'il est inutile de montrer aux élèves : mieux vaut interroger les élèves quant à l'issue possible de ce montage alterné, et à la façon dont les raccords son "cut" font redouter cette issue.

Si l'on schématise le découpage de cette extrait, on obtient des blocs de son qui correspondent strictement aux blocs d'image, sans "débordements".



Extrait 2 : La Mort aux trousses (1959) d'Alfred Hitchcock.

<https://vimeo.com/237125573>

On peut demander aux élèves de compter les plans et aussi de voir avec eux ce qui, d'un point de vue sonore, différencie cet extrait de celui de *Mulholland Drive*.

Même si elle comporte différentes manifestations sonores (vent, passage des voitures sur la route, coups de feu en séries, bruit du moteur de l'avion), la bande son est très homogène tout au long de la séquence et permet de lier les plans entre eux. À partir d'un certain moment, c'est le traitement du bruit de l'avion qui assure l'unité du montage : on ne le voit pas toujours à l'image (on dit alors qu'il est "hors champ"), et le volume sonore diminue et augmente en fonction des moments d'éloignement et de rapprochement de l'avion.

La bande son n'est pas mise en avant ni tronçonnée comme dans l'extrait précédent de *Mulholland Drive*. Sa continuité et sa relative discrétion contribue à la tension dramatique de cette scène.

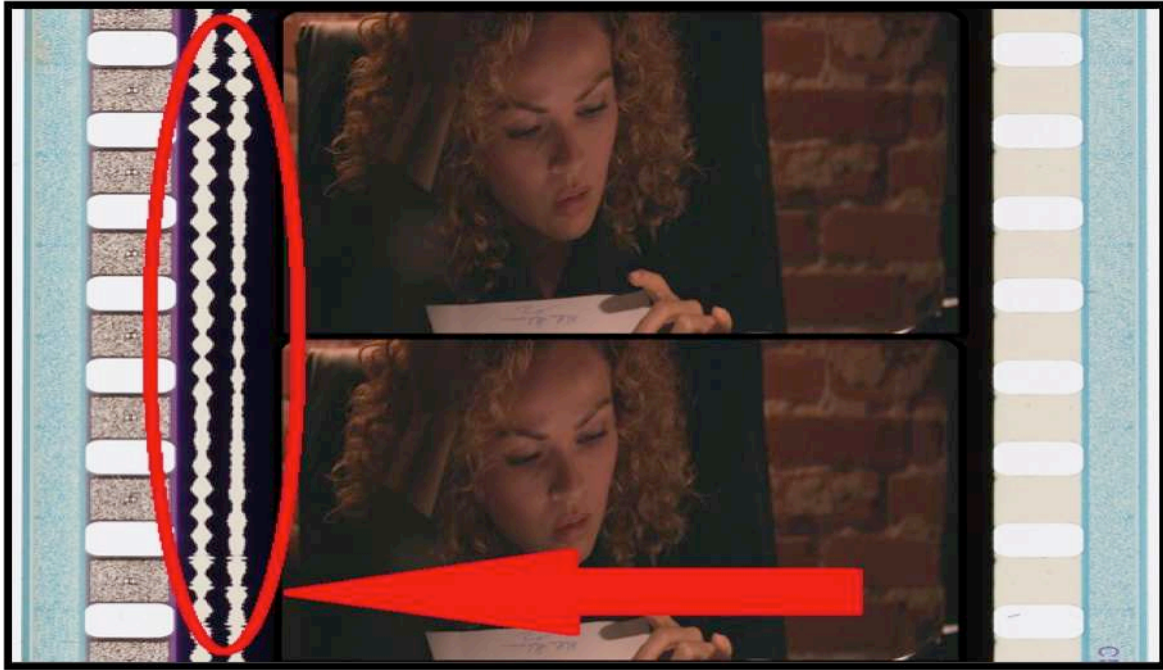
Extrait 3 : Mon oncle (1958) de Jacques Tati.

<https://vimeo.com/237126264>

Cet extrait joue sur le raccord de sons d'ambiance. Après plusieurs ouvertures et fermetures, Monsieur Hulot comprend que lorsqu'il ouvre la fenêtre, celle-ci réfléchit un rayon de soleil et le projette sur le mur de l'immeuble d'en face où se trouve la cage d'un oiseau : lorsque la lumière se pose sur lui, l'oiseau se met à chanter. Pour faire en sorte que ce dernier n'interrompe pas son chant, Hulot cale la fenêtre de telle manière que le rayon de lumière réfléchi se fixe au niveau du volatile.

Ce raccord son est signifiant d'un point de vue poétique (Monsieur Hulot aime le chant des oiseaux) mais aussi cinématographique : à partir de la fin des années 1920, la pellicule argentine (qui était le support sur lequel les films ont été tournés pendant plus d'un siècle) présentait, entre une des colonnes de perforations et la colonne de photogrammes, une bande sonore latérale dont la lecture était optique — le son résultait des variations lumineuses obtenues lorsque cette bande sonore était traversée par un rai de lumière : le son naissait donc de la lumière !

Sur cette image, l'ovale rouge entoure la bande sonore à lecture optique



Proposition d'exercice

Proposer aux élèves de créer une petite scène dont on n'enregistrera que la bande sonore, en jouant sur les raccords son soit de façon "cut" (en créant des collisions entre les sons), soit de manière à établir une ambiance sonore continue — soit les deux. Parmi mille sujets possibles, on pourra éventuellement choisir le suivant : une femme rentre chez elle en voiture, de nuit. Elle entre dans sa maison et reçoit un texto sur son portable.

Les raccords

Séance 8 : Activités

Matériel nécessaire

- . un ordinateur
- . un vidéoprojecteur
- . un écran, ou une surface sur laquelle on peut projeter des images
- . une petite caméra ou un appareil photo numérique avec position vidéo.

Objectifs de la séance

- . réviser les notions abordées précédemment
- . travailler la notion de raccord en prise de vue réelle.

Selon le temps disponible et le nombre d'élèves, cette séance peut être divisée en deux.

Réviser les notions abordées précédemment

. **L'effet Koulechov** : à partir des photogrammes extraits de films ou des reproductions de tableaux proposés dans les cinq jeux d'images joints à cette séance, on peut mener deux types d'activités :

1. on montre les images dans l'ordre de leur numérotation et on demande d'analyser le(s) rapport(s) qui existent entre eux (cf. la séance 2)
2. on donne des images aux élèves (photocopiées, dans le désordre) et on leur demande de fabriquer leurs propres raccords, qu'ils doivent pouvoir expliquer.

. **Les diverses formes de raccords** : à partir de l'extrait suivant de *La Mort aux trousses* et du jeu de photogrammes de cette scène joint à la présente séance :

<https://vimeo.com/237125831>

1. après visionnage de l'extrait, demander aux élèves de repérer et de nommer les différents raccords. Insister sur le célèbre raccord de mouvement final : Roger Thornhill retient par la main une femme suspendue à la paroi du mont Rushmore et lorsqu'il parvient à la hisser, ils se retrouvent, dans le mouvement, dans une couchette de train de nuit.

2. à partir des photogrammes de l'extrait visionné qui auront été découpés à leur intention, les élèves doivent reconstituer des paires d'images et indiquer le type de raccord qui les relie : **plans 1 et 2** : raccord de mouvement ; **plans 3 et 4** : raccord de regard ; **plan 5 et 6** : raccord de regard ; **plans 7 et 8** : raccord dans l'axe ; **plans 9 et 10** : raccord de regard ; **plans 11 et 12** : raccord regard ; **plans 12 et 13a/13b** : raccord de mouvement.

Pratiquer les raccords en prise de vue réelle

Le travail se fait en groupe, chaque membre du groupe effectuant à tour de rôle sa propre prise de vue. Il importe de garder suffisamment de temps pour voir en classe le résultat de l'exercice et pour le commenter.

Réaliser ces différents types de prises de vues, dans l'ordre indiqué et en respectant les consignes suivantes (chaque élève doit s'en tenir à un seul raccord car cela implique le tournage d'au moins deux plans) :

1. Une petite scène avec un raccord de regard.
2. Un petit dialogue en champ-contrechamp : respecter la règle des 180° et penser au placement de chaque personnage dans le cadre.
3. Une petite scène avec un raccord de mouvement de type ouverture-fermeture de porte : appliquer la règle des 30° pour éviter une saute d'image.
4. Une petite scène avec un raccord de mouvement de type sortie d'un plan / entrée dans un autre plan : respecter la règle de la continuité du mouvement — si un personnage sort à la droite du plan 1, il doit entrer par la gauche du plan 2.
5. Une petite scène avec un faux raccord : même consigne que pour l'exercice 4, mais sans respecter la règle de la continuité du mouvement.
6. Un raccord libre.

On peut utiliser le tableau suivant pour consigner ce qui a été fait.

	Réalisé	Contenu de la prise de vue
1. Raccord de regard	<input type="checkbox"/>	
2. Champ-contrechamp	<input type="checkbox"/>	
3. Raccord de mouvement (ouverture/fermeture de porte)	<input type="checkbox"/>	
4. Raccord de mouvement (sortie/entrée de plan)	<input type="checkbox"/>	
5. Faux raccord	<input type="checkbox"/>	
6. Raccord libre	<input type="checkbox"/>	