

INITIATION AU VOCABULAIRE DE L'ANALYSE FILMIQUE

Séance 5 : LE PLAN : MOUVEMENTS DE CAMERAS, CAMERAS PORTEES, PLANS SUBJECTIFS

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES ET PROLONGEMENTS THEORIQUES

Mouvements de caméra

David Bordwell et Kristin Thompson, L'art du film : une introduction, traduction française par Cyril Béghin, De Boeck, Bruxelles, 2000.

Jean-Loup Passek, Dictionnaire du cinéma, Larousse, 2001.

Vincent Pinel, Vocabulaire technique du cinéma, Nathan Université, 1996 : réédité chez Armand Colin, 2005.

Caméras portées

François Niney, L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire, De Boeck, Bruxelles, 2002.

L'usage de la caméra portée doit beaucoup à l'histoire du cinéma documentaire, et en particulier au « cinéma direct ». Il s'agit d'une école qui prône la saisie objective du réel et privilégie la captation sur le vif, refusant le commentaire off, la musique, la scénarisation, la mise en scène. La réalisation repose sur l'association de la caméra portée et de la prise de son directe. Le chapitre 8 de l'ouvrage de François Niney évoque le cinéma direct et son « cousin », le cinéma-vérité.

Vertigo n°24, Le steadicam a-t-il une âme ?, Images en manœuvres éditions, 2003.

Subjectivité

André Gaudreault, François Jost, Le récit cinématographique (chapitre 6, « Le point de vue ») Nathan, 1990.

Gérard Genette, Figures III, Seuil, 1972.

L'usage du terme « point de vue » peut recouvrir au cinéma deux questions distinctes. S'il est pris dans son sens littéral, il renvoie à la vision d'un personnage, et donc au procédé du plan subjectif. Mais en narratologie, ce terme est à prendre au sens figuré et s'applique au récit littéraire pour désigner les relations de savoir entre personnage et narrateur : si le narrateur ne nous donne que les informations dont dispose le personnage, on dit alors qu'il adopte son « point de vue ».

Pour éviter la confusion entre le « savoir » et le « voir », Gérard Genette propose de remplacer le terme de « point de vue » au sens figuré par le terme de « focalisation », et distingue alors focalisation interne, focalisation externe, focalisation zéro (cf. Figures III, chapitre « Mode »). Pourtant, lorsqu'il évoque certains exemples, lui-même continue d'associer le « point de vue » visuel à la focalisation.

L'application de ces catégories narratologiques au récit cinématographique s'avère encore plus complexe qu'elle ne l'est déjà en littérature. Comme le montrent André Gaudreault et François Jost, la confusion entre « voir » et « savoir » impliquée par la notion de « focalisation » est particulièrement gênante dès lors que l'on a affaire à un art audiovisuel. François Jost propose donc de séparer le point de vue cognitif (la focalisation) et le point de vue visuel (qu'il appelle « ocularisation »). Il distingue ensuite les différents choix possibles au cinéma, sur chacun de ces deux plans.

François Niney, L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire, De Boeck, Bruxelles, 2002.

Le chapitre 13 de l'ouvrage est consacré à la caméra subjective, dont François Niney analyse les usages au-delà des frontières du documentaire.

Laurence Moinereau