

Images en mouvement

Number 16, January 1959

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52194ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

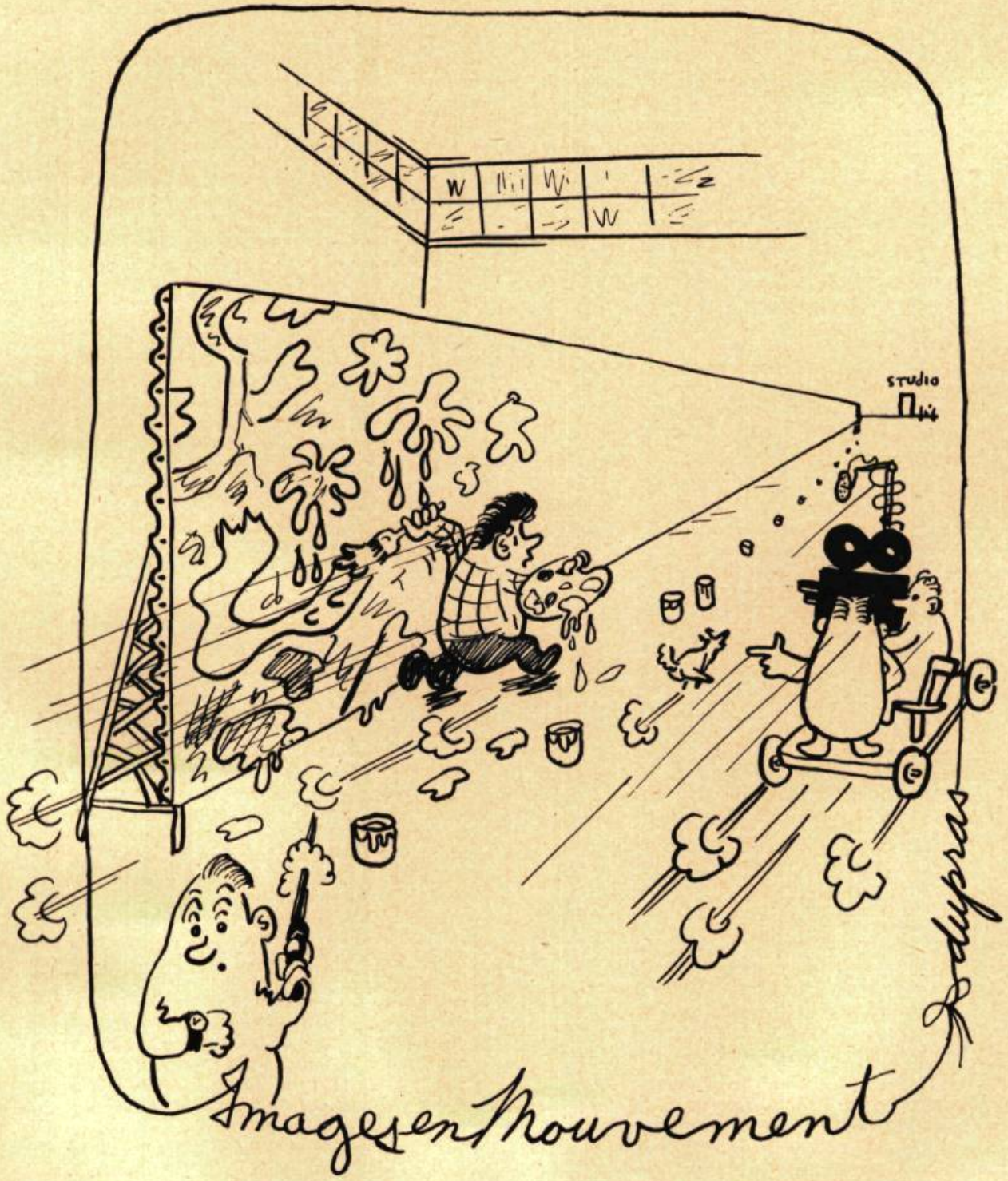
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1959). Images en mouvement. *Séquences*, (16), 17–20.



Images en mouvement

De même que le peintre doit *nécessairement* choisir la disposition des personnes ou des objets, le point de vue, la disposition des masses de couleur ou d'ombre, le cinéaste dispose les acteurs, choisit de montrer telle partie du décor, règle l'éclairage artificiel, choisit un angle, la grandeur du plan (ensemble, gros plan, etc. . .) et enfin "cadre" son image, c'est-à-dire distribue les objets ou les personnages à l'intérieur de son image en vue des effets qu'il veut obtenir.

Une image, un plan, devient donc un "tableau", mais un tableau animé (à l'intérieur de l'image par le va et vient des acteurs et par les mouvements de la caméra).

1. L'image au service du film

Pour bien faire comprendre tout cela, il serait intéressant de publier des photos de films où, du premier coup d'oeil, on s'aperçoit que le directeur de la photographie a "composé" ses images. Qu'on songe, en particulier, aux films expressionnistes allemands des années 20-30, *Le cabinet du Dr Caligari*, *Nosferatu*, *Le cabinet des figures de cire*, *Metropolis*, *Loulou*, *Le montreur d'ombres*, *Secrets d'une âme*, *Roskalknikov*, etc. . .

Il y aurait aussi les films d'Eisenstein (*Potemkine*, *La ligne générale*, *Que viva Mexico*, *Alexandre Nevsky*, *Ivan le Terrible*) qui constituent des exemples parfaits d'images bien composées où les lignes de force apparaissent facilement et parfois en correspondance avec la musique (lire, à ce sujet, la fiche de l'I.D.H.E.C. sur *Alexandre Nevsky*).

Parmi les classiques du cinéma, il faudrait étudier les films de Dreyer. Dans *La passion de Jeanne d'Arc*, tout contribue à la beauté d'ensemble des images : l'actrice Falconetti est bouleversante de sincérité; les décors stylisés (à mille lieues de la fameuse "reconstitution historique") créent un climat spirituel adéquat (grands murs blancs); les ombres sur les visages des juges font ressortir leurs défauts moraux; l'emploi quasi constant du gros plan nous fait pénétrer dans l'âme même des personnages; les angles de prises de vues (plongée, contre-plongée, travelling, panoramique) nous rendent plus présents les personnages en les cernant de très près; quant aux cadrages (il y en a de toutes sortes : une tête à gauche à l'écran et le reste blanc, une tête au centre de l'écran; en avant-plan, une main ou un objet, etc. . .), ils sont si variés qu'ils constituent un renouvellement presque à chaque plan.

Dans *Dies Irae* (Jour de colère), de Dreyer également, on n'en finirait plus d'analyser la position des personnages (scène de torture), les éclairages par rapport aux costumes, le jeu du blanc immaculé sur des noirs très marqués (tablier

blanc d'Anne, fraises des membres du Conseil de l'Inquisition).

La porte de l'enfer nous raconte un épisode de guerre intestine; c'est là une occasion pour le réalisateur de jouer brillamment avec les couleurs. . . Il fait passer, à toute vitesse devant sa caméra, des gens aux kimonos très colorés ou guerriers mettant le feu (rouge évidemment) aux habitations dont nous voyons les écrans de tulle (orangé, vert pâle. . .) s'enflammer. Ces rapides paysages de couleurs suggèrent l'excitation du peuple surpris par la guerre et la confusion qui s'ensuivit.

Dans le même film, mentionnons la longue séquence du meurtre, à la fin. Comme cette action a lieu la nuit, l'éclairage est tout bleu : ce bleu (assez foncé) a été rarement vu au cinéma; il ajoute une dimension tragique au sacrifice de l'épouse et à la peine (plutôt à la rage) de celui qui voulait devenir son amant et l'a tuée.

Puisque nous sommes dans le bleu, allons voir du côté de *Barbe bleue*. Pour conserver le côté purement conte de ce récit et afin de créer une atmosphère irréelle, toutes les images de ce film sont à dominante bleue (la neige, l'intérieur du palais. . .; les fondus se font toujours au bleu pâle). Ainsi on a parfaitement réussi ce climat de fiction, imaginaire et fantastique. A noter que ces doux effets de couleur étaient en partie dus au procédé européen *Gévacolor* qui est, hélas!, très peu employé (dispendieux et difficile).

Roméo et Juliette, de Renato Castellani, est certainement l'un des plus beaux films en couleur et un de ceux où l'on peut voir les plus beaux costumes d'époque. Ces derniers ont été créés par le peintre italien Léonor Fini. Il y aurait tant à dire sur la qualité des tissus seulement : leur texture épaisse fait qu'ils tombent parfaitement et qu'ils créent les plus beaux plis de toute l'histoire du cinéma. Le cliché que nous reproduisons donne une petite idée du parfait ajustement des costumes, de leur simplicité et de leur beauté. Il faut observer



René Clair est un vétéran de l'art cinématographique; il connaît parfaitement son métier. On en trouve des preuves dans son dernier film *Porte de Lilas*. Dès le début, nous sommes au café : la caméra est derrière le comptoir avec, en premier plan au bas de l'image, le lot de bouteilles (pleines) que fixe Juju accoudé au bar. Au fond, l'"artiste" chante en s'accompagnant à la guitare près du poêle. René Clair ne pouvait pas choisir un meilleur point de vue pour nous faire comprendre que Juju a soif. A remarquer la profondeur de champ de cette image fournie par la diagonale. (cf. p. 20)

Parmi tous ces films, il y a *Citizen Kane* d'Orson Welles dont chaque plan est une leçon de cinéma. Ce film est si bien fait que même plusieurs visions ne parviennent pas à en épuiser toutes les beautés. Il y a ce plan muet, et pourtant si suggestif, de la tentative de suicide de Suzan : au premier plan, une cuiller dans un verre et une bouteille de médicaments, puis, au milieu, la femme immobile dans son lit et, enfin, au fond, (merveilleux emploi de la profondeur de champ) la porte de la chambre fermée à clé : un rayon de lumière sous la porte laisse voir

une ombre (Kane) qui essaie de forcer l'entrée. Une seule image sans qu'aucune parole ne soit prononcée et pourtant le spectateur a compris beaucoup de choses.

Dans le même film, on voit en légère plongée Suzan à genoux, tandis que, debout, dans la même pièce, Kane lui parle durement et la maltraite. Or, nous voyons, dans l'exacte moitié du visage de Suzan, l'ombre de son mari qui la harcèle. Dans ce plan, l'éclairage, l'angle de prise de vue et le cadrage traduisent, on ne peut mieux, la faiblesse de Suzan devant son tyran de mari. Et tout le film est ainsi fait. . .

2. Les dangers de l'image

Mais de "belles images" ne font pas nécessairement un bon film et, quelquefois, elles peuvent même nuire à l'ensemble de l'oeuvre. C'est le cas de *The Fugitive* de John Ford et de *La Perla* d'Emilio Fernandez.

Dans le premier, le chef opérateur a décidé-trop léché ses images. Les jeux d'ombre et de lumière, les rayons de soleil à travers des vi-

traux sont peut-être beaux "en soi", mais ils ne conviennent pas pour cette histoire tragique qui, comme le remarque Henri Agel, aurait exigé plutôt le style d'un Rouault.

Quant à *La Perla*, on peut dire que le chef opérateur, Gabriel Figueroa (le même que pour *The Fugitive*) a abusé des "belles images"; l'emploi répété de filtres pour mieux capter les nuages, la mer sous tous ses angles, nous "dérangent" de l'histoire qui nous est contée. A chaque nouveau plan, nous nous émerveillons de la beauté offerte à nos yeux et nous en venons presque à négliger le scénario.

3. Attention au dessin animé

Le dessin animé mérite d'être mentionné. Mis à part les films de Walt Disney, que d'oeuvres

admirables ! Le court métrage de l'Office National du Film, *C'est criminel*, révèle d'une esthétique très originale. Les "cartoons" de la UPA, *Madeleine*, séries de *Gerald McBoing Boing* et de *Mr. Magoo*, *The Adventure of an **, les films de Mc Laren peints directement sur la pellicule, tous ces films pourraient servir d'exemples pour montrer comment les auteurs ont réussi à créer des masses d'enchantement à l'aide de quelques lignes, de quelques taches de couleur.

* * *

En plus du rythme des images entre elles, il y a au cinéma, le rythme à l'intérieur de l'image. Cette force de l'image elle-même, que celle-ci exprime l'élan, la quiétude, la mort ou la joie de vivre, vient d'un bon agencement des éléments qui la composent.



ETUDE

- 1.—Au cinéma, quels éléments entrent dans la composition de l'image ?
- 2.—Nommez un film où il existe des jeux très marqués de noirs et de blancs. Pouvez-vous expliquer cette utilisation ?
- 3.—Qu'est-ce qu'un cadrage ? A quoi sert-il ?

RECHERCHES

- 1.—Parmi les films que vous avez vus, quel est celui où, d'après vous, les images étaient les plus belles ? Traduisaient-elles des idées, des sentiments ou étaient-elles d'une beauté gratuite (sans rapport avec le contexte du film) ?
- 2.—Pouvez-vous nommer quelques chefs opérateurs et un de leurs films ?