



## Études de communication

langages, information, médiations

9 | 1987  
Communiquer par l'audiovisuel

---

# L'obstacle caméra : à franchir ou à contourner ?

Pierre Sorlin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2975>

DOI : 10.4000/edc.2975

ISSN : 2101-0366

### Éditeur

Université Lille-3

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1987

Pagination : 127-135

ISSN : 1270-6841

### Référence électronique

Pierre Sorlin, « L'obstacle caméra : à franchir ou à contourner ? », *Études de communication* [En ligne], 9 | 1987, mis en ligne le 09 juin 2013, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2975> ; DOI : 10.4000/edc.2975

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

© Tous droits réservés

---

# L'obstacle caméra : à franchir ou à contourner ?

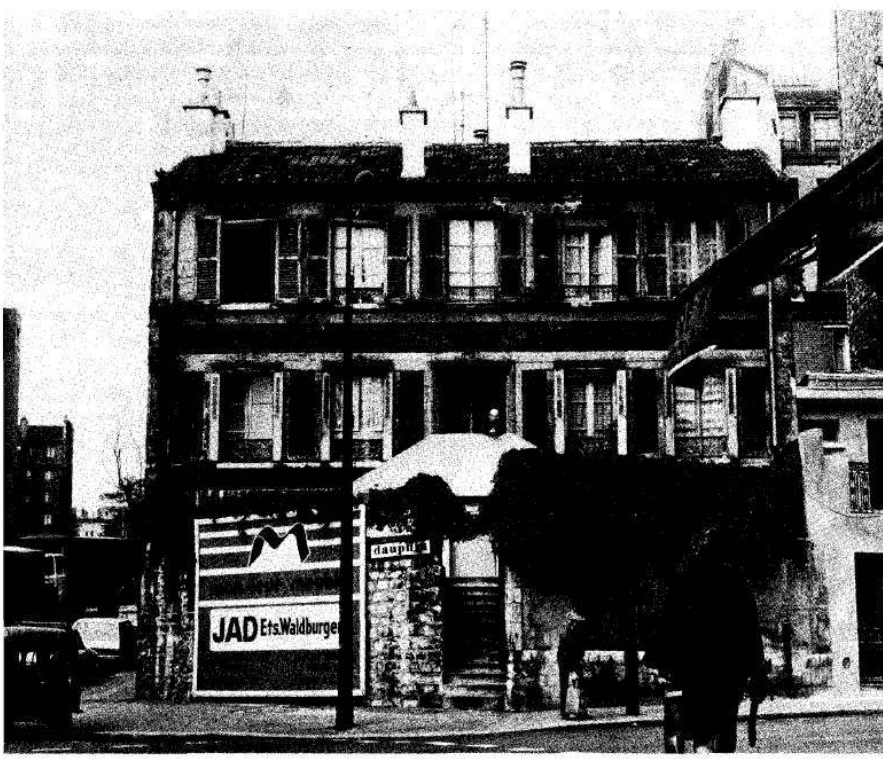
Pierre Sorlin

---

- 1 Le problème auquel je voudrais m'attacher trouve son origine dans une expérience banale que beaucoup d'entre nous ont dû faire. Au cours de la réalisation d'un produit audiovisuel en milieu scolaire ou universitaire la mise au point du scénario et le montage ne buttent que sur des difficultés légères, prévisibles, aisément surmontables. Au contraire le tournage est un véritable obstacle assez sérieux pour compromettre, dans certains cas, le résultat final.
- 2 Tout de suite j'écarte deux questions qui ne sont pas du tout secondaires mais qui n'entrent pas dans mon propos. La première est relative à la construction et au fonctionnement du matériel de prise de vue, elle concerne l'équilibre périlleux de l'éclairage, les variations de sensibilité et surtout le maniement de cet instrument apparemment simple qu'est un objectif. La pratique m'a montré qu'un nombre considérable de personnes (s'agit-il particulièrement des intellectuels ? Je n'ai pas trouvé de statistiques comparatives sur ce point qui semble n'avoir guère intéressé les chercheurs) n'accommodent pas réellement ; en permanence elles voient « flou » mais la routine quotidienne leur évite tout désagrément sérieux et leur insuffisance visuelle demeure ignorée ; bien des étudiants ont réalisé leur infirmité en constatant que leurs prises de vue étaient systématiquement brouillées - mais c'est là un handicap spécifique que l'ophtalmologie devrait corriger.
- 3 Un autre débat important concernerait la place du tournage dans la réalisation-professionnelle. Est-on autorisé, en ce domaine, à parler d'obstacle caméra ? En fait il y a d'excellents opérateurs au même titre que de remarquables scénaristes ou de parfaits monteurs et, au cinéma comme à la télévision, la mise en image ne constitue pas une étape particulièrement délicate de la réalisation. Il me faut donc préciser le champ de mon intervention : je parle exclusivement de travail en université. Dans un département de Sciences sociales je dois introduire les étudiants à l'expression audiovisuelle et leur faire comprendre que leurs travaux, à l'intérieur du champ scientifique qu'ils ont choisi,

gagnent à être présentés partiellement ou intégralement au moyen d'un film. Le groupe qui se constitue pour traiter un thème de recherche par l'audiovisuel n'a rien à voir avec une équipe professionnelle, il est uni par l'intérêt qu'il porte au sujet, globalement responsable du produit, indifférent aux avantages pratiques de la division des tâches ; chacun participe aux trois moments de l'élaboration et il manque à tous les compétences sectorielles qui font, au contraire, la force des techniciens.

- 4 Les amateurs s'initient vite, et de manière efficace, à la préparation du scénario comme au montage. L'établissement du projet reste du domaine de l'écrit ; il relève de l'enchaînement propositionnel même si les consignes sont de « penser image », de limiter le commentaire à l'indispensable et de ne le concevoir qu'en interaction avec les prises de vue. Au montage l'écran généralement l'emporte et la bande visuelle est presque toujours construite la première. Quand l'équipe aborde cette étape elle se met immédiatement à classer puis à ordonner, en d'autres termes à organiser un discours. Qu'il y ait intention signifiante ou pure volonté expressive, les images s'alignent en séries cohérentes qui ne sont pas autre chose que des syntagmes. Si les choix font l'objet de conflits aigus entre les participants, ils se verbalisent et donnent lieu à des essais puis à des discussions au cours desquelles c'est le statut discursif, l'ordonnance interne des segments qui seuls font problème.
- 5 L'école apprend à formaliser et des étudiants parvenus en maîtrise ont derrière eux une bonne pratique de l'exposition rhétorique ; ils savent clarifier, mettre en valeur l'essentiel, disposer un habillage autour des points majeurs. Mais, comme le dit Antonioni, « il arrive toujours un moment où, des idées, de l'intuition d'un mouvement - qu'il soit psychologique ou matériel - il faut passer à la réalisation et c'est le moment le plus délicat ». Antonioni ajoute, presque aussitôt, « il me semble logique de choisir les plans au moment même de la prise de vue. Je fais le cadrage derrière la caméra, c'est un fait plastique, figuratif, qui doit prendre forme sur le terrain ». En milieu scolaire cette semi-improvisation est impraticable. Le projet écrit est intervenu comme un compromis entre les attentes contradictoires des différents membres du groupe, il ne saurait être adapté ou modifié au dernier moment. Même quand la responsabilité du tournage a été démultipliée, chaque séquence se trouvant attribuée à un seul étudiant, le « réalisateur » ne se concède aucune marge de manœuvre, il s'accroche au « story-board » comme si la littéralité était le meilleur remède contre les périls de l'initiative.



- 6 L'opération semble se dérouler d'elle-même, elle ne provoque aucun trouble de conscience, lorsqu'il s'agit de filmer un objet. Représenter une chose c'est la faire advenir, l'isoler suffisamment pour signaler son relief et ses particularités. Sauf s'ils sont visuellement déficients, les étudiants parviennent généralement à bien cadrer et à utiliser habilement la profondeur de champ ; aux marges et en bas une bordure discrète délimite un espace à l'intérieur duquel l'objet s'inscrit précisément ; de menus détails, des symétries, des correspondances autour d'un point central créent une convergence interne tandis que des objets secondaires réservés en premier plan ou vers le fond assurent une impression de volume. Soyons clairs : les principes de base de la technique photographique sont connus ; les meilleurs films d'étudiants prennent d'ailleurs l'allure de montages de diapositives avec leurs clichés un à un corrects, enchaînés suivant une logique de proximité qui s'attache aux contenus et à la composition des plans.
- 7 L'image courante est « cadrée », ses limites contribuent à lui conférer sa structure et à désigner fortement ce qu'elle doit montrer. Quand ils travaillent dans cette perspective, les étudiants se bornent à prolonger ce que leur ont appris leurs lectures. Les écrits théoriques sur le cinéma, ardemment conflictuels quand ils traitent du montage ou de la nature du « langage » semblent se rejoindre dès qu'ils abordent la prise de vue. D'un volumineux dossier je tire l'avis de quelques-uns des meilleurs spécialistes :
- 8 *Arnheim* : « Le cadrage est une donnée fondamentale ; si l'on veut exploiter les qualités décoratives de l'image, on doit absolument prendre en compte le remplissage de l'écran et la mise en ordre de l'espace. Le cadrage est défini par deux verticales et deux horizontales. Dans une bonne image filmique toutes les lignes et toutes les directions s'organisent suivant un système relationnel balancé qui s'instaure entre elles et par rapport aux marges » <sup>1</sup>.
- 9 *Burch* : « A chaque instant le cadre doit être totalement composé... Il y a obligation, pour peu que l'on soit sensible à la nature organique, impérative du matériau que l'on traite à

organiser les changements de plans en fonction de la plastique des « tableaux cadrés » successifs, créant ainsi un réseau structurel »<sup>2</sup>.

- 10 Inutile de poursuivre les citations jusqu'au terme de l'alphabet : un certain consensus semble bien se dégager autour des notions de cadrage et d'ordonnement. Les théoriciens ne sont cependant pas des naïfs, ils savent empiriquement que l'image filmique déborde ses limites, que sa dynamique la dispense de construire des « bords » et tolère la coupure de l'objet, l'asymétrie, la platitude, l'absence d'étagement interne, le tassement des plans perspectifs sur une ligne unique sans apparence de profondeur. Malheureusement, la prise de vue non construite échappe à l'analyse, elle supporte peut-être une laborieuse description élément par élément mais elle ne se prête pas à la synthèse. Sur une représentation fixe la distribution des lignes donne la clé de l'objet. Le mouvement, en revanche, problématise la structure, il ne l'annule pas mais la rend moins stratégique : ce ne peuvent être ni le jeu des symétries ni l'étagement du premier plan à l'arrière-plan qui désignent le point vers lequel l'attention doit se porter.
- 11 La réflexion semble trouver là un de ses points de butée. Les étudiants éprouvent, de manière pour eux déconcertante, ce que les théoriciens ont déjà découvert en s'interrogeant sur les photogrammes : le viseur tranche arbitrairement l'espace, ouvrant un rectangle excédant ou insuffisant, laissant l'objet flotter au beau milieu de l'écran ou lui rognant les bords. Au moment de filmer, le cameraman amateur a souvent trop, ou trop peu, de place aux marges et la même question vaguement angoissée ressort à chaque tournage : « Je l'ai mais il y a du blanc, qu'est-ce que je fais ? ».
- 12 Assurer un cadrage est une réponse simple. En redoublant les limites du viseur, le cadre nie l'arbitraire. Les amateurs soigneux cherchent la vraisemblance : chambranle de porte, fenêtre, hublot, lorgnette, tous points à partir desquels on est sensé regarder ; d'autres laissent place à la fantaisie, filment le quai de la gare entre les jambes d'un voyageur, la rue sur un rétroviseur. De toutes manières le malaise des bordures vides est conjuré.
- 13 Théoriciens et apprentis rencontrent la même difficulté. En outre les premiers influencent les seconds qui auraient sans doute, par tâtonnements, réinventé seuls le cadrage mais se sentent légitimés par la force d'une parole autorisée. Les présumés fondateurs sont cependant bien différents. Les théoriciens partent de recherches déjà anciennes sur la peinture. L'attention qu'Heinrich Wölfflin a dirigée vers l'art entendu comme application de principes optiques et comme adaptation à des formes préétablies de la représentation ne s'est pas « par hasard » développée quand le cinéma faisait ses premiers pas. Vulgarisées, nuancées, systématisées, les thèses du philosophe suisse concernant l'origine de la perspective ont exercé une influence tardive mais sans doute inévitable sur les travaux consacrés au cinéma. L'illusion de profondeur suppose le point de fuite, l'échelonnement des plans intermédiaires, le cadrage : elle s'inscrit dans la conception même de la *camera oscura* et le retour sur les découvertes du Quattrocento a pu se révéler utile pour penser les virtualités ou les apories de la représentation photographique. De là à traiter la caméra comme un appareil photographique il y avait sans doute une distance, mais beaucoup de chercheurs ont franchi allègrement le pas. Les préoccupations des étudiants ne s'ancrent pas dans une méditation sur les œuvres déjà réalisées, elles partent d'un problème scientifique dont il s'agit de rendre compte par le film. Vladimir Nijny, qui fut l'élève d'Eisenstein, a parfaitement résumé, à partir de son expérience, ce qui reste encore maintenant la démarche des groupes scolaires ou universitaires :

- 14 « Le découpage fragmente la mise en scène fixée pour une scène ou un événement en une série d'unités événementielles - en fragments soumis à une logique d'ensemble. Ces unités déterminent chacune une *position* de la caméra, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de la mise en scène en question... Ces unités de montage à leur tour se divisent en plans. Et comme pour chaque unité de montage la position de la caméra reste la même, il reste pour ces divers plans, en principe, la possibilité de s'approcher ou de s'éloigner de l'objet filmé, donc de le faire apparaître plus grand ou plus petit »<sup>3</sup>.
- 15 Décomposer la question en unités simples, choisir une échelle pour chaque fragment et placer l'appareil en fonction de la taille attribuée à chaque cliché. Si l'échelle est bonne et le cadrage soigné, le viseur « découpe » l'objet, le désigne, lui assure son autonomie conceptuelle. On est en plein dans le domaine de la description par séparation des données de base. Comme le dit encore Nijny « l'idée cinématographique d'ensemble est déchiquetée en unités de montage »<sup>4</sup>. La réalisation devient analyse, elle démonte et partage pour illustrer une démonstration qui lui est antérieure. A terme la rencontre des théoriciens et des étudiants n'a rien de fortuit, elle concerne toujours la meilleure manière de donner à regarder.
- 16 Saisi par un remords Nijny ajoute précipitamment, en fin de paragraphe, « la détermination des mouvements d'appareil est la dernière phase du découpage ». Les étudiants n'ont pas besoin de ces rattrapages en catastrophe, la mobilité est inscrite dans l'idée qu'ils se font de la réalisation. C'est là un acquis important qui tient, pour une bonne part, à l'insistance des théoriciens. Longtemps on a parlé davantage de figuration, d'expression, et Christian Metz n'a pas eu tort de placer l'accent sur le code du mouvement<sup>5</sup>. Dans les projets les déplacements d'appareil ne sont pas une annexe, une concession faite aux enseignants, ils interviennent au contraire d'entrée de jeu. Et c'est là que le tournage se transforme en course d'obstacles. Cadrage et mouvement sont malaisément compatibles ; déjà le simple va-et-vient dans le champ bouleverse les symétries, se révèle dérisoire quand il est fait de bord à bord et dérangeant quand il s'opère en diagonale. Avec les mouvements d'appareil la situation devient cauchemardesque. La théorie distingue, de manière lumineuse, deux types de mouvements : certains sont « motivés » parce qu'ils se coulent dans la logique du sujet, paraissent provoqués par l'objet animé dont ils suivent la trajectoire ; d'autres, « non-motivés », signalent l'intervention et le travail de la caméra. En fait, la caméra se signale toujours ; sur le plateau on réduit son importance en synchronisant le mouvement de l'appareil sur celui de l'objet mais, au cours d'un travail sur le vivant, la coordination est presque impossible. Les mouvements se font alors saccadés, excessifs, arbitraires, ils ne disent pas l'artifice du cinéma mais simplement l'extrême difficulté qu'il y a à maîtriser la mobilité.
- 17 Au moment de leur présentation bien des films étudiants, élaborés cependant avec soin, paraissent incohérents, inachevés : une prise de vue affolée les rend à peine supportables et annule le long effort d'élaboration consentie antérieurement. Quand elle n'est pas employée comme un simple appareil photographique la caméra fait intervenir trois paramètres, focale, distance et vitesse de déplacement. Il est évidemment possible de stabiliser le rapport de ces trois données par le choix d'une focale courte et d'une vitesse équivalente à celle de l'objet : c'est la solution « para-photographique », la neutralisation de l'image dont les inconvénients ont été évoqués plus haut. Tout change si l'on admet qu'aucun lien de nécessité n'aligne le mouvement de l'appareil sur celui de l'objet ; en les séparant, on parvient à créer un dynamisme nouveau au sein de l'image ; par exemple, le

point étant fait sur l'objet le déplacement peut être rapporté aux mouvements perceptibles à l'arrière-plan (qui est « flou » mais néanmoins présent). Le déplacement de l'objet est inclus dans le champ, sans définir a priori l'ampleur de ce dernier ; on sort de l'assez pauvre alternative motivé/non-motivé : le panoramique (si c'est le choix retenu) n'est ni « motivé » (il ne se calque pas sur l'objet) ni « non-motivé » (il inclut l'objet et sa trajectoire). Il existe quantité d'autres combinaisons <sup>6</sup> dont l'intérêt est de ne pas exclure la représentation mais de délier le jeu propre de la prise de vue et le projet représentatif - en d'autres termes de parier simultanément sur la forme et sur la mise en forme.



- 18 Confrontés à cette perspective, dont la mise en œuvre n'exige pas des prouesses techniques, les étudiants lui opposent une indifférence polie : leurs habitudes, leur formation les ramènent invariablement à la démarche analytique puis à la recombinaison par addition de points de vue successifs. Les modèles d'exposition transmis par l'école semblent exclure l'usage de toutes formes qui ne soient pas de nature discursive mais il y a aussi autre chose sur quoi je voudrais mettre l'accent en terminant.
- 19 Les théoriciens du cinéma seront peut-être étonnés d'apprendre qu'ils sont lus dans les universités et qu'ils y exercent une certaine influence : des amateurs dépourvus de bases pour tout ce qui touche à l'image éprouvent le besoin de situer leur démarche dans une perspective d'ensemble et de relier le film sur lequel ils travaillent aux recherches conduites sur l'audiovisuel. Or si nous disposons d'une énorme bibliothèque concernant le montage, la théorie de la prise de vue reste à faire. Aucun ouvrage sérieux n'omet, bien entendu, la caméra <sup>7</sup> mais ce qui est dit concerne la nature de l'image produite et jamais la mise en cause de sa production. Edward Branigan a été le seul à confronter les diverses hypothèses émises au sujet de la prise de vue <sup>8</sup> : toutes se fixent sur la représentation et sur le rapport image/réel. En enregistrant le mouvement, la caméra accentue l'impression de volume et de profondeur ; elle est source d'illusion ce qui permet selon les uns de mieux aligner la représentation sur le réel, selon d'autres de restituer au plus près les conditions de la perception humaine, selon d'autres encore de mettre la

représentation en cause par l'emploi détourné de ses propres artifices. Le mouvement (interne) est pris en compte mais il apparaît uniquement comme une virtualité supplémentaire : la caméra serait au fond une boîte photographique améliorée. Personne aujourd'hui ne s'interrogerait sur la valeur figurative ou expressive de la peinture sans au moins rappeler qu'un tableau comporte également un travail sur les rapports de couleurs : toute comparaison étant par nature boiteuse, on dira, approximativement, que la théorie filmique n'en est pas encore arrivée à ce stade.

- 20 Gilles Deleuze, qui nous a pourtant fait accomplir un pas énorme dans l'analyse du rapport mouvement-image cinématographique me surprend par la définition qu'il propose du plan : « unité de mouvement, il comprend à ce titre une multiplicité corrélative qui ne le contredit pas. Tout au plus peut-on dire que cette unité est prise dans une double exigence, par rapport au tout dont elle exprime un changement le long du film, par rapport aux parties dont elle détermine les déplacements dans chaque ensemble et d'un ensemble à l'autre »<sup>9</sup>. La double orientation du plan conçu comme image en mouvement est ici remarquablement analysée ; en revanche rien ne vient même suggérer que dans le plan se conjuguent une représentation et un cadrage dont la mobilité relative peut devenir productrice si deux vitesses (celle du représenté et celle de l'appareil) se dialectisent au lieu de se confondre.
- 21 Le blocage réside, aujourd'hui, dans l'énorme difficulté qu'éprouvent ceux qui travaillent en milieu universitaire à utiliser la caméra autrement que comme un outil photographique : on en est réduit à contourner le problème, en acceptant que les films soient des enchaînements de vues fixes, ou en confiant le tournage à des techniciens. L'obstacle n'est pas d'ordre pratique ; l'aisance avec laquelle les débutants s'initient au montage et au mixage révèle une pleine disponibilité, un réel désir de « s'exprimer avec des images ». L'apprentissage de la prise de vue serait aussi rapide s'il ne se heurtait à une étonnante fermeture conceptuelle : la caméra est envisagée comme une boîte à faire de bons plans, ordonnés, cadrés, profonds ; tout le monde admet qu'elle est conçue pour « représenter » le mouvement ; elle peut aussi, sans nier la figuration, produire une sensation de mouvement non analogique - mais de cela on discutera longtemps avant que ne soit levé l'obstacle caméra.

---

## BIBLIOGRAPHIE

**Arnheim, R.**, (1957), *Film as Art*, p. 74.

**Burch, N.**, (1969), *Praxis du Cinéma*, p. 57.

**Collet, Jean**, (1973), *Lecture du Film*, p. 37.

**Deleuze, G.**, (1983), *L'Image-mouvement*, pp. 43-44.

**Eisenstein, S.M. et Nijny, V.**, (1973), *Mettre en Scène*, trad. Jacques Aumont, p. 135.

**Hellencamp-Rosen**, (1984), « What is a Camera ? » in ed. *Cinema Histories, Cinema Practices*, p. 87.

**Husum, J.S.**, (juillet 1985), « The Huzoom Effect », *Cilect Review*, I, 2, p.49.



Metz, C., (1977), *Langage et Cinéma*, pp. 144, 184 et 211.

## NOTES

1. *Film as Art*, 1957, p. 74.
  2. *Praxis du Cinéma*, 1969, p. 57.
  3. S.M. Eisenstein et V. Nijny, *Mettre en Scène*, trad. Jacques Aumont, 1973, p. 135. Il est malaisé de savoir où Nijny recopie ses notes de cours et où il livre ses propres réflexions. Il semble que dans ses leçons Eisenstein ait tenu à décomposer les problèmes - mais à ce point...
  4. *Id p. 146*).
  5. *Langage et Cinéma*, pp. 144, 184 et 211.
  6. J.S. Husum, « The Huzoom Effect », *Cilect Review*, I, 2, juillet 1985, p.49.
  7. Voir l'article de Jean Collet, *Lecture du Film*, 1973, p. 37.
  8. « What is a Camera ? » in Hellencamp-Rosen ed. *Cinema Histories, Cinema Practices*, 1984, p. 87.
  9. *L'Image-mouvement*, 1983, pp. 43-44.
- 

## RÉSUMÉS

Le tournage d'un projet audiovisuel pose souvent des problèmes techniques, notamment en matière de cadrage. L'auteur montre que, en milieu professionnel ou en situation d'apprentissage, ces problèmes se posent toujours au moment de filmer. Ici, dans une situation d'enseignement avec des étudiants en sciences sociales, si le problème de l'écriture se pose peu, avec des individus doués rhétoriquement, les problèmes techniques, notamment celui du cadrage, est plus prégnant. Le cadrage est analysé d'un point de vue théorique et technique.

## INDEX

**Mots-clés** : techniques cinématographiques, enseignement, théorie du cinéma, réalisation

**Keywords** : cinematography, teaching, film theory, film making

## AUTEUR

**PIERRE SORLIN**

**Pierre Sorlin**, Université de Paris 8