

LES ATTRIBUTS VISUELS DE L'IMAGE

La perception de l'image cinématographique répond à des codes essentiellement culturels. De grands principes sont toujours en oeuvre dans l'image et interviennent à plusieurs niveaux. Nous reprenons ici des éléments qui figurent dans le cours sur la lumière et dans celui sur le cadre, mais ils sont traités ici moins en terme technique (i.e. comment obtenir un tel résultat) qu'en termes esthétiques (i.e. quel aspect visuel souhaite-t-on à la projection?).

LA LUMINOSITÉ (Brightness)



La prisonnière du désert, John Ford: le héros isolé du fond dans une luminosité faible.

Ci contre dans The constant gardener, de Fernando Meirelles, les moments dramatiques avec faible luminosité s'opposent à l'évocation du bonheur passé à forte luminosité.



LE CONTRASTE

Le contraste atténué donne de la douceur à l'image, il se dégage une impression de calme. Au contraire le contraste élevé est dramatisant, angoissant.

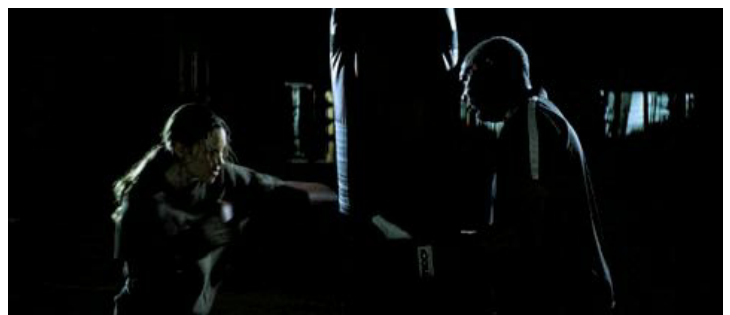


Matrix reloaded, Wachowski



Gosford park, Robert Altman

LA DIFFUSION DE LA LUMIÈRE (Hard et soft light) (Low key, high key)



I vitelloni, Federico Fellini - traitement en high key

Million dollar baby, Clint Eastwood - traitement en low key

LE POINT ET LA PROFONDEUR DE CHAMP

La profondeur de champ permet de tout montrer, sans hiérarchisation. Elle permet au contraire, lorsqu'elle est réduite de guider le regard du spectateur, privilégiant certains personnages et plaçant les autres à l'écart ou en position de présence prête à intervenir, à interférer



Les vestiges d'un jour de James Ivory: le nouveau domestique net coincé entre le maître au premier plan et l'intendant du domaine au fond - qui veille - tous deux flous.

Les frères Grimm, Terry Gilliam: tout est net du premier personnage à la tour au fond: profondeur classique dans la comédie (noter que l'image est sombre, il n'y a pas de rapport direct entre profondeur de champ et luminosité).

LA COULEUR

La peinture utilise ce code largement. Utilisées sur l'ensemble de l'image, comme tonalité, les couleurs dites chaudes sont associées à l'émotion romantique, à la chaleur, à l'humain, au calme. Toutefois les rouges violents et oranges intenses renvoient à l'enfer ou au feu. Les tonalités froides bleues ou vertes sont associées au drame, au virtuel, aux machines, à l'inhumain.



Gladiator Ridley Scott
Cold mountain, Anthony Minghella - *Matrix 2*, Wachowski
Hero, Zhang Yimou

LE GRAIN et LE RENDU de la pellicule



*Quatre aspects de grain et de rendu pellicule: Agfa, Fuji, Kodak, et grain réduit «neutre»;
ci-dessous: effet «film retrouvé au grenier»; ces rendus sont reconstitués ici avec le Plugin CineLook*



Le grain est lié au choix du type de film et à son développement par le laboratoire. mais le rendu est avant tout un choix esthétique, la plus grande granularité donnant une impression plus «documentaire», alors que les grains très fins renvoient à des productions pour grand écran, plus «hollywoodiennes».

LES FIGURES DE COMPOSITION

Il n'est pas question de les citer toutes; nous retiendrons ici deux exemples:

Le surcadrage permet de cerner le sujet et d'insister sur lui; il crée une figure d'enfermement qui amplifie la dramatisation.

La spirale approche ou éloigne le personnage dans un mouvement sans fin dramatisant.

Le surcadrage



Shining, Stanley Kubrik
Vestiges d'un jour, James Ivory
Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore
Days of being wild, Won Kar-Wai
Cold mountain, Anthony Minghella

L'escalier (la spirale)

Vertigo, Alfred Hitchcock
Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore

L'interprète, Sydney Polack
Matrix 2, Wachowski

