

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE

Documentaire d'Agnès Varda, montage d'A. Varda. Durée: 82min, format : 35mm. France, 2000.

Tous les termes techniques utilisés ici sont expliqués dans le petit vocabulaire du cinéma en fin de dossier

I) ANALYSE FILMIQUE

a) Découpage technique.

Séquence 30 : « Etienne-Jules Marey ». (Durée approximative : 2min 30sec)

N° Plan	Timer	Echelle	IMAGE	SON
1	47min46sec	PE	Travelling latéral sur les vignes, au premier plan, et des paysages montagneux en arrière-plan.	Voix-off : « Et on va visiter le propriétaire d'un vignoble. Le seul à s'intéresser au sort des glaneurs. »
2	47min53sec	PR	Un homme, petit-fils de Etienne-Jules Marey, Mr Bouton.	(son in) Mr Bouton : « Quand ce sont des enfants, je leur dis : « Attention, il ne faut pas en manger trop, sinon ça a des effets secondaires redoutables. » Mais quand ce sont des adultes, je pars du principe qu'ils doivent le savoir. Donc, je ne dis rien. » Voix-off : « Jérôme-Noel Bouton... »
3	48min04sec	GP	Une photographie sépia, des gens prennent la pose dans les vignes vues au plan 1.	Voix-off(suite) : «... nous montre une photographie des vignes où nous sommes, dont s'occupait Etienne-Jules Marey. »
4	48min09sec	PM	A l'intérieur du mini musée consacré à E.J. Marey. Au premier plan : un tonneau sur lequel sont posées des bouteilles de vin, et une table fabriquée à partir d'un tonneau. A l'arrière-plan, accrochées au mur, des photographies, dont l'une d'E.J. Marey.	Voix-off : « Un mini musée lui ai consacré dans la cave. »
5	48min12sec	GP	Un article d'une revue(ouverte) sur E.J. Marey. Une page avec sa photographie et en gros titre : « LE SAVANT QUI MIT LE MOUVEMENT EN LUMIÈRE. » La revue est ensuite refermée.	Voix-off : « Ingénieur, physicien, physiologiste savant. Inventeur de la chronophotographie à pellicule mobile. »
6	48min15sec	GP	Des photogrammes des travaux de Marey. Au début 3 photogrammes apparaissent, portrait d'un homme, puis travelling latéral qui montre toutes la série.	Voix-off : « Marey est un visionnaire. »
7	48min20sec	PM	Dans le musée, le système de décomposition du mouvement, le vol de l'oiseau. En arrière-plan, derrière la vitrine, des visiteurs.	Voix-off : « Il a découvert le mouvement.»
8	48min22sec	PR	Un praxinoscope, en légère plongée, avec le motif d'un vol d'oiseau. Toujours des visiteurs en arrière-plan.	Voix-off : « Avant Muybridge, avant les Frères Lumière. »
9	48min24sec	GP	Une photographie de Marey en noir et blanc.(plan long)	Voix-off : « Il est l'ancêtre absolu des cinéastes. On est fier de faire parti

				de sa famille. »
10	48min29sec	PR	Mr Bouton de profil, il parle, puis tourne la tête vers la caméra(regard cam.)	(Son in) Mr Bouton : « Marey était le grand-père de mon père, donc mon arrière grand-père. »
11	48min34sec		Plan noir	
12	48min35sec	PR	Mr Bouton parle, puis tourne la tête vers la caméra.	Mr Bouton : « Pour être précis, mon grand-père était le gendre de Marey. Ce qui signifie que sa femme, donc ma grand-mère, était la fille de Marey. »
13	48min44sec		Plan noir.	
14	48min45sec	PR	Mr Bouton parle, et regard caméra.	Mr Bouton : « La fille de Marey, ma grand-mère, a épousée un Bouton. Et cette propriété, qui avait appartenu à la famille des Bouton, a été rachetée par Marey. »
15	48min54sec		Plan noir.	
16	48min55sec	PR	Mr Bouton parle.	Mr Bouton : « Elle est revenue dans la famille des Bouton par la suite, parce que la fille de Marey a épousée un Bouton. » Voix-off : « Et bien bravo ! »
17	49min00sec	PM	Mr Bouton parle, avec à l'arrière-plan les arbres de la propriété. Léger travelling latéral qui recadre sur l'homme.	Mr Bouton : « La tour que vous apercevez derrière... »
18	49min04sec	GP	Une photographie, en noir et blanc, pendant la construction de la tour d'observation de Marey.	(Suite son in) « ... il l'a fabriquée de ses mains. »
19	49min07sec	PR	Les marches d'escalier qui accèdent à la plate-forme d'observation. En caméra mobile, plan subjectif, nous sommes les yeux d'A. Varda. Plan jusqu'en haut de la plate-forme, où apparaît une table de pierre.	Mr Bouton : « Pour installer ses appareils de prise de vue fixes qu'il posait avec des fils. Et, il ne s'en occupait plus. »
20	49min13sec	PM	Mr Bouton, avec en arrière-plan la cabane d'observation. (où était insatllé le fusil chronophotographique)	Mr Bouton : « Ce qui les déclenchait, c'était le passages des animaux ou des oiseaux. »
21	49min16sec	GP	Deux photographies, en noir et blanc, qui décomposent le vol d'un oiseau.	
22	49min17sec	P1/2E	La cabane d'observation de Marey.	Mr Bouton : « Alors voilà la fameuse cabane. »
23	49min19sec	PR	Caméra épauale, à l'intérieur de la cabane. Petite fenêtre à droite du cadre(qui produit un contre-jour). Travelling avant vers cette ouverture.	Mr Bouton : « ...celle à l'intérieur de laquelle,... »
24	49min21sec	PR	Une photographie, encadrée et accrochée au mur, du fusil chronophotographique.	Mr Bouton : « ... avec son fusil chronophotographique... »

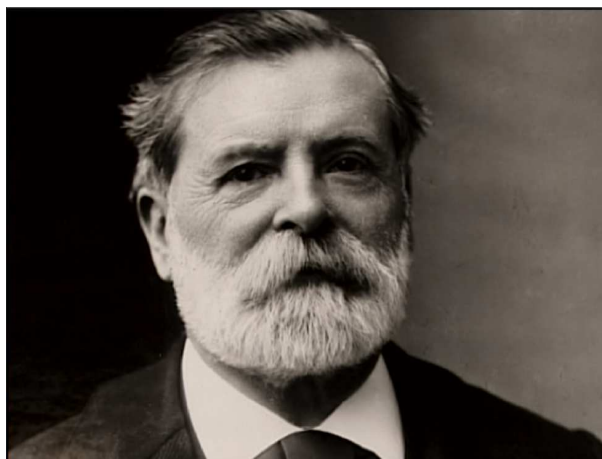
25	49min23sec	PR	La main de Mr Bouton qui explique, par son geste(de droite à gauche du cadre) comment fonctionnait le fusil, c'est-à-dire en suivant le mouvement des animaux. La caméra suit son mouvement pour arriver sur son visage de profil.	Mr Bouton : « ...il décompose le vol des oiseaux. »
26	49min24sec	GP	Une série de photographies, en noir et blanc, de la décomposition du vol d'un oiseau. Travelling latéral, puis vertical, suit la progression de la décomposition du mouvement.	Musique(trompette ou saxophone)
27	49min29sec	GP	Une photographie, en noir et blanc, d'un homme de profil, se servant du fusil chronophotographique. A l'arrière-plan, un garçon avec un chapeau melon, assis, il fait face à l'objectif.	Voix-off : « C'est Démeny, assistant de Marey, qui tient le fusil et porte la bobine à film. »
28	49min35sec	Insert	Le petit garçon au chapeau melon du plan précédent.	Voix-off : « Moi, je me demande qui est le petit garçon qui porte le melon. »
29	49min39sec	GP	Des photographies, avec la décomposition de la marche d'un homme, et au-dessous des images successives du même mouvement. Travelling vertical pour découvrir d'autres images successives.	Début musique de jazz. Voix-off : « De voir les images des expériences de Marey et ses bouts de films, on en oublie pratiquement les prouesses techniques. Pour se laisser aller au plaisir des yeux. »
30	49min43sec	GP	Des images successives.	Musique de jazz.
31	49min46sec	Insert	Des images successives d'un coureur.	Musique de jazz.
32	49min49sec	PM	Un film noir et blanc montrant un chien(film sur l'analyse du mouvement). Le chien arrive de la droite du cadre et traverse. L'on voit deux fois le même film.	Musique de jazz.
33	49min52sec	PM	Un film noir et blanc, avec un âne tiré par un homme. Ils arrivent de la gauche du cadre et traversent. Deux fois le même film.	Musique de jazz.
34	49min56sec	PM	Film noir et blanc sur un chat, qui arrive de la droite du cadre et traverse. Deux fois le même film.	Musique de jazz.
35	50min03sec	PM	Film noir et blanc sur un lapin, qui arrive de la gauche et traverse le cadre.	Musique de jazz.
36	50min05sec	PM	Un film noir et blanc d'une chèvre, qui arrive de la droite et traverse.	Musique de jazz.
37	50min07sec	PM	Un « film » noir et blanc d'un caniche(arrive de la gauche) qui saute un obstacle. Au ralenti, ce plan s'avère être une succession et une superposition de photographies qui donne l'illusion du mouvement.	Musique de jazz.

38	50min10sec	Insert	Des photographies sur la succession des mouvements du saut d'un homme. Travelling latéral rapide sur la succession de photographies. Plan fixe sur la dernière.	Musique de jazz.
	50min14sec		Fin de la séquence.	

b) Commentaire

L'intérêt de cette séquence est double : à la fois parenthèse sur l'un des pionniers du cinéma, Etienne-Jules Marey et réflexion sur la manière dont A. Varda réalise son documentaire, c'est-à-dire en glanant des images, comme les personnes qu'elle filme peuvent glaner des légumes ou des objets. Ce passage permet ainsi de montrer le caractère « ambigu » du documentaire selon A Varda : contrairement à un documentaire classique où le réalisateur cherche à informer de façon apparemment objective, le documentaire selon Varda est un exercice de style où la personnalité de la réalisatrice donne sa forme au film.

- **Une parenthèse sur l'histoire du cinéma : le glanage d'images et l'art du montage.**



photogramme du plan 9

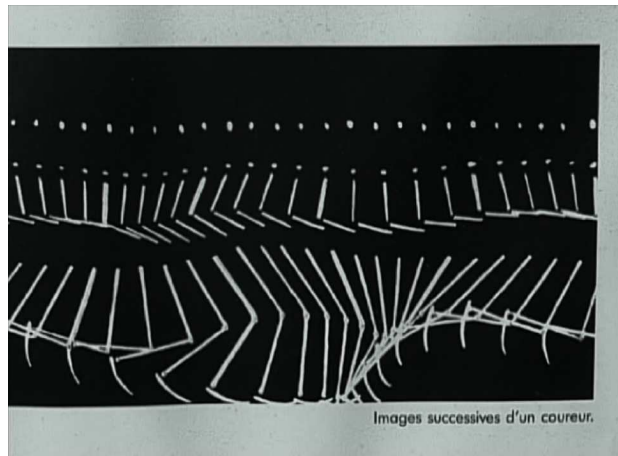
La première partie de cette séquence (plans 1 à 28) est de **nature explicative**, nous sommes là dans un aspect documentaire classique. Toutefois A. Varda la réalise à l'aide d'un **montage alterné** de différentes sources d'images, qu'elle a recueillies, comme on glane.

Les images d'interview avec M. Bouton : les plans 2, 10, 12, 14, 16, 17, 20 et 25, font apparaître à l'écran M Bouton. Il est intéressant de remarquer le travail du montage pour les plans 10, 12 et 14, moment où M. Bouton fournit une explication des alliances entre la famille Bouton et la famille Marey. En effet, des plans noirs d'une seconde s'intercalent après ces trois plans, à chaque fois que M. Bouton tourne la tête vers la caméra. La réalisatrice produit ici un double effet : d'une part elle crée une pause au sein de ce discours « compliqué », d'autre part elle en accentue aussi la longueur.



Photogramme du plan 10

- Les images d' « archives » : les photographies et objets du musée, aux plans 3, 5, 6, 9, 18, 21, 24, 26 et 27. Elles permettent de donner une représentation de l'époque à laquelle vécut Marey et de ses travaux.



Photogramme du plan 31

- Les images « directes » sont celles où A. Varda se sert d'une caméra à l'épaule, et fait de celle-ci le prolongement de son regard. Ce sont ses yeux, et en même temps qu'elle le spectateur qui découvrent la propriété de Marey et ses inventions, comme lors d'une visite touristique. Ce sont les plans 1, 4, 7, 8, 19, 22, 23 et 25.



Photogramme du plan 19

- ⇒ Ces trois sortes d'images sont bien représentatives du genre documentaire.

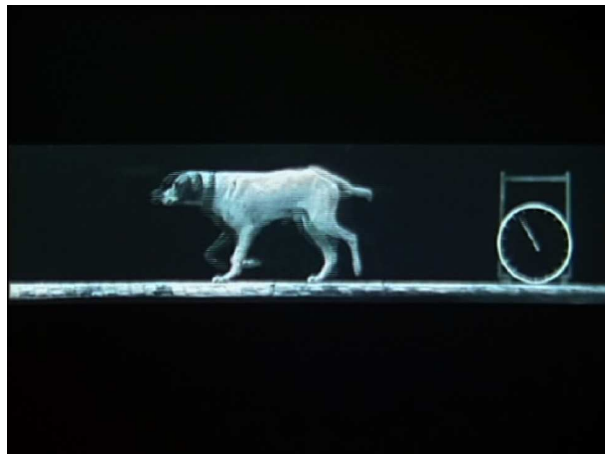
- La **bande-son** pour cette première partie est aussi sous le signe de l'alternance, Varda y mêle son in et son off (la **voix-off**), qui sont parfaitement en accord avec les images. Chaque image a son commentaire propre.
- ⇒ On peut remarquer que lorsqu'il s'agit d'images d' « archives », elles sont accompagnées du commentaire en **voix-off**. Mais lorsque ce sont des images vues par les yeux de Varda, images d'interview et « directes », le commentaire est celui de M Bouton en **son in**. L'illustration est parfaite, par exemple, pour les propos de M Bouton aux plans 17 et 18 ; 22 et 23 ; 24 et 25.

- **Une vision plus personnelle des travaux de Marey.**



Agnès Varda

- Le basculement, vers une vision plus personnelle de Varda, se produit au plan 28. En effet du plan 27 en gros plan qui est une photographie, on passe à un insert qui cadre le petit garçon assis en arrière-plan. L'intérêt de la réalisatrice pour ce petit garçon est d'ailleurs confirmé par son commentaire en voix-off : « Moi, je me demande qui est le petit garçon qui porte le melon ».
- C'est encore par le biais de la **voix-off**, au plan 29, que Varda annonce le « programme » des plans suivants. Elle cherche à provoquer chez le spectateur « le plaisir des yeux », ce qu'elle-même peut ressentir en regardant les travaux de Marey. On le voit très bien des plans 32 à 37, où la réalisatrice va faire alterner des films et plans de Marey selon sa propre « chorégraphie ». Le « va et vient » des animaux est organisé selon un ordre précis : elle alterne des plans où les animaux viennent de la droite du cadre avec des plans où ils arrivent de la gauche. Le résultat est une véritable danse, une chorégraphie nouvelle des images de Marey orchestrée par Varda.



Photogramme du plan 32

- **L'échelle des plans** traduire la contemplation toute personnelle des photographies, en utilisant beaucoup de **gros plans** et d'**inserts** : 28, 29, 30, 31 et 38.
- La **bande-son** évolue aussi dans le même sens. Plus de voix-off, juste une musique de jazz qui orchestre et accompagne les images jusqu'à la fin de la séquence.

c) Questions pour les élèves

1. Qui était EJ Marey : pourquoi la réalisatrice l'a-t-elle choisi pour cette séquence ? quel est le rapport entre cette séquence et le thème du glanage ?
2. Étudiez la voix-off dans la séquence : fonction informative et fonction personnelle.
3. Cette séquence vous semble-t-elle être une séquence de documentaire classique ? Expliquez pourquoi.

II) FAIRE LE POINT SUR ... le documentaire.

« L'origine du mot « documentaire » est incertaine. On peut noter son emploi dans des articles restés célèbres, mais sa première apparition en tant que substantif pour désigner une catégorie de films n'a pas été localisée avec précision. Ce n'est qu'avec l'apparition de *Nanouk l'Esquimau* (Robert Flaherty, 1922) qu'un nouveau mot se devait d'être employé. Il fut généralisé par Grierson en 1926. Avant les films au sens strict (des œuvres construites), les prises de vues documentaires étaient chose courante, puisqu'elles sont aux origines du cinéma lui-même, y compris avec les petits arrangements qu'on nommera plus tard « mise en scène ». Aujourd'hui, en tenant compte d'une histoire riche en enseignements, on peut réserver le terme de « documentaires » aux œuvres élaborées dont le matériau initial est constitué des prises de vues réalisées au plus proche de l'expérience vécue (le « réel »). C'est à ce niveau qu'est le « document ». (...) En ce sens, l'une des meilleures définitions de ce genre cinématographique est celle de Jean Vigo : « **un point de vue documenté** ». Elle aurait évité le malentendu autour de l'expression « cinéma-vérité », en vogue dans les années 1960 : la vérité se revendiquait au niveau de la prise de vue.

Le documentaire est le mal-aimé de l'histoire du cinéma. Sa remontée en considération est récente mais le mépris demeure souvent, à peine masqué. Les opérations de promotion, un peu embarrassées par cette réputation, ont souvent tenté de contourner le mot : on parle alors du « réel » (« Cinéma du réel », Paris ; « Visions du réel », Nyons), on forge un nouveau diminutif (« Vues sur les docs », Marseille). On tente encore de le réhabiliter en proclamant ses ambitions (« Documentaire de création »), ou en l'insérant dans une expression qui inspire plus de respect : « Les États-généraux du documentaire » (Lussas) ; « Documentaire sur grand écran ». Tous ces efforts, renforcés par le prestige de quelques grands documentaristes, ont fini par modifier en partie la situation, sans faire du documentaire (surtout en matière de distribution commerciale) un territoire du cinéma à part entière. La télévision, que sa vocation devrait amener à une programmation équilibrée entre documentaire et fiction, favorise le reportage, forme journalistique du documentaire.

Les films de commande

Que la commande soit ou non du mécénat déguisé, elle émane de quatre sources principales :

- Le secteur marchand, plus en quête d'une image de marque que d'une publicité directe, en général confiée à un autre secteur. Ainsi, le documentaire fondateur, *Nanouk* (1920-1921), résultait d'une commande de la maison de fourrures Révillon frères.
- Le secteur étatique, quasi institutionnel dans les pays socialistes d'avant 1990, dont le meilleur exemple dans les pays démocratiques a été l'Office national du film (O.N.F.) du Canada, qui a promu l'une des meilleures écoles documentaires du monde. En certaines situations difficiles, le cinéma documentaire est requis pour soutenir l'effort de guerre (c'est le cas célèbre de la série *Pourquoi nous combattons*, créée par le gouvernement américain pendant la Seconde Guerre mondiale sous l'égide de Frank Capra). Des ministères (Agriculture, Coopération, Santé, Éducation nationale) ont aussi constitué des cinémathèques, encourageant la production dans leur domaine d'activité, par financement direct ou promesse d'achat de copies. Même chose aux échelons régionaux, départementaux ou municipaux.
- Le secteur des organisations militantes, politiques, syndicales, humanitaires, demandeur de films de propagande, terme péjoratif qui peut recouvrir cependant le meilleur et le pire : *Terre d'Espagne* (1937), de Joris Ivens (1898-1989), résulte d'une commande des organisations antifascistes américaines.
- La télévision, dernière venue, énorme consommatrice de programmes, ne distingue pas toujours entre reportages, films pédagogiques et documentaires, mais entretient en général un département spécialisé (Arte, France 3). Les films de Frederik Wiseman, l'un des meilleurs documentaristes contemporains, résultent de commandes de la télévision publique de Boston.

La commande inspire souvent la méfiance. Le commanditaire, en effet, peut entendre influencer le contenu, et même la forme, selon la propre idée qu'il a de lui-même. *Hôtel des Invalides* (1951), de Georges Franju, n'a pas vraiment séduit le ministère des Armées. *Le Chant du styrène* (1958), d'Alain

Resnais et Raymond Queneau, a circulé quelque temps avec un commentaire réécrit - mais sans la signature des auteurs. La censure a posteriori est cependant assez rare, soit parce que le commanditaire peut orienter le film avant tournage, soit parce que, s'adressant à un auteur réputé, il préfère bénéficier d'un nom illustre et d'un label libéral plutôt que de se faire une détestable réputation liberticide. Dans le cas des organisations militantes, le réalisateur partage les opinions des commanditaires, et peut donc travailler en toute liberté. Quant à la télévision, comme les organismes d'État, elle résout souvent le problème en « oubliant » le film embarrassant dans quelque tiroir.

Les films de circonstance

Ceux-là ont en commun d'être voulus par leurs auteurs, soit à l'ombre d'une institution quelconque, soit à la faveur d'événements, soit encore en profitant de certains engouements qui amènent les cinéastes à se regrouper et à se soutenir mutuellement, créant un éphémère phénomène de mode. C'est dans cette catégorie qu'on trouve les véritables auteurs, ceux qui ont vraiment choisi de s'exprimer dans ce registre, proposant les sujets et contrôlant la totalité du processus de création. Se regroupant par affinités, les documentaristes de plein exercice ont pu, en maintes circonstances favorables, échanger leurs idées et leurs films. L'École documentariste britannique, autour de John Grierson (1898-1972) dans les années 1930, le Free Cinema, également en Grande-Bretagne, le Comité du film ethnographique de Jean Rouch, dans les années 1950, le Cinema novo au Brésil, le mouvement informel et international autour du cinéma direct vers 1960 ont été de ces pépinières d'idées qui ont favorisé l'évolution de l'esthétique documentaire. Ces noms dominent l'histoire du documentaire, mais d'autres cinéastes, que leur goût oriente vers la fiction (Alain Resnais, Satyajit Ray, Georges Franju, Luis Buñuel) ont, pour des raisons diverses, fait un passage remarqué dans le documentaire, souvent au début de leur carrière, quelquefois pour retrouver une autre inspiration le temps d'un détour, d'une pause ou d'un exercice reconnu comme salutaire (Antonioni, Agnès Varda, Louis Malle). Le Groupe des 30, constitué au cours des années 1950 autour de la défense du court-métrage en France, a joué un rôle important en considérant celui-ci comme un territoire à défendre, sans opérer de hiérarchie entre fiction et documentaire.

Extrait de l'article « le documentaire » de M. Chion dans Encyclopédia Universalis.

Petite filmographie francophone (non exhaustive) :

- A propos de Nice de Jean Vigo, 1929.
- Farrebique de Georges Rouquier, 1946.
- Nuit et brouillard d'Alain Resnais et Jean Cayrol, 1956.
- Ô Saisons, ô châteaux d'Agnès Varda, 1957.
- Le chagrin et la pitié de Marcel Ophüls, 1971.
- Faits divers de Raymond Depardon, 1983.
- Shoah de Claude Lanzmann, 1985.
- Le pays des sourds de Nicolas Philibert, 1992.
- Microcosmos de Claude Nuridsany et Marie Perennou, 1996.

III) ACTIVITÉ PROPOSÉE

Faire le découpage technique d'une scène pour un documentaire sur la vie scolaire.

Bibliographie :

- Dossier « Situations documentaires » dans la revue « Positif », n°505, mars 2003. Dont un court article sur Deux ans après et Les Glaneurs et la glaneuse d'A. Varda (p. 100)
- Article « le documentaire » de M. Chion dans l'Encyclopédia Universalis.
- Cinématographe, invention du siècle, d'Emmanuelle Toulet, édition « Découvertes Gallimard », 1995. Pages 32 et 33 concernant E.J. Marey.

Petit vocabulaire du cinéma

I) L'échelle des plans.



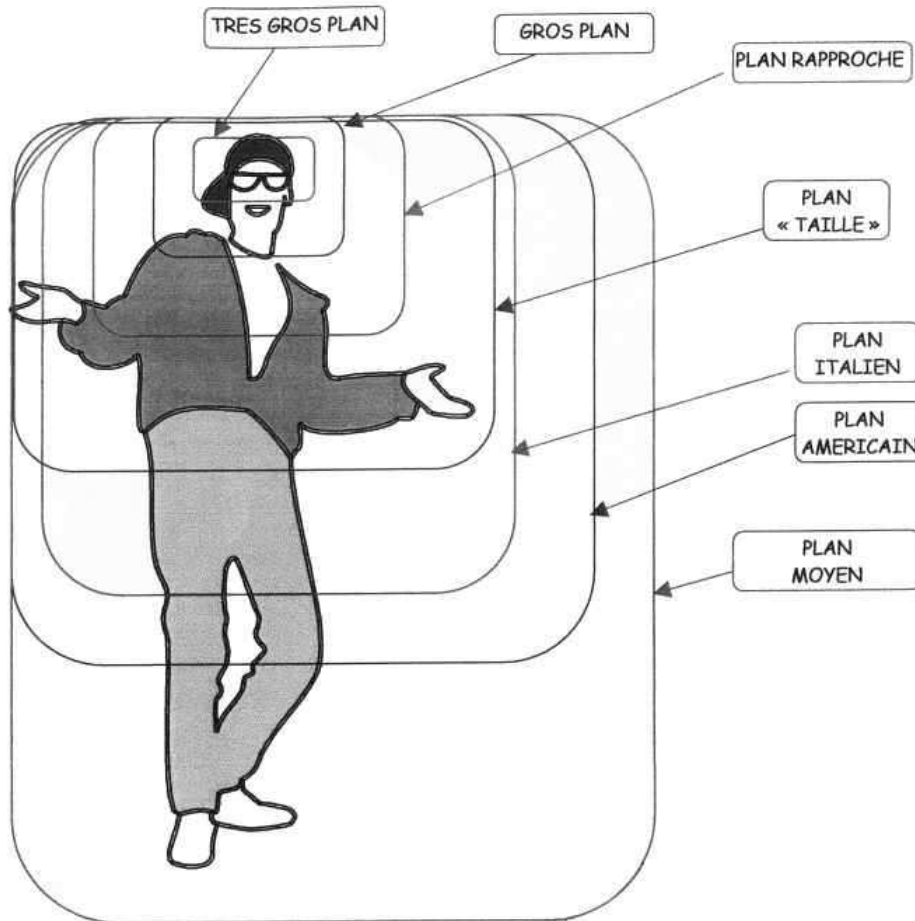
Plan d'ensemble

(photogramme extrait de Il était une fois dans l'Ouest de S. Leone)



Plan de demi-ensemble

(photogramme extrait de Le fabuleux destin d'Amélie Poulain de J.P. Jeunet)



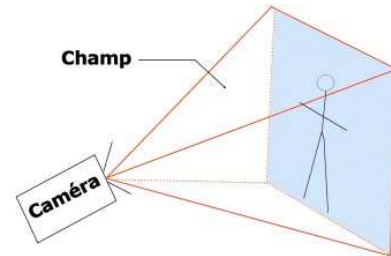
La valeur des plans :

- Plan d'ensemble : **Situer** : il permet de présenter le personnage dans un environnement.
- Plan de demi-ensemble : **Cadrer** : il présente le personnage tout en faisant apparaître le décor dans lequel il évolue.
- Plan moyen : **Attester** : il sert à distinguer un personnage de ce qui l'entoure, lui accorder une importance, le présenter en action.
- Plan américain : **Attirer l'attention** : il accorde une importance croissante au personnage et à ses gestes, intensifie éventuellement l'action. A noter que ce plan est très utilisé dans une conversation entre deux personnages (champ / contre-champ).
- Plan italien : **Attirer l'attention** : idem.
- Plan « taille » : **Souligner** : il permet de saisir les expressions du personnage.

- Plan rapproché : **Préciser** : il met en évidence les sentiments du personnage.
- Gros plan : **Dramatiser** : il traduit une dimension intérieure en communiquant au spectateur les sentiments du personnage. Il peut mettre aussi en évidence un objet.
- Très gros plan ou insert : **Focaliser** ; il saisit un détail (expression, objet, ...), en provoquant un effet de choc.

II) Quelques définitions.

- **Photogramme** : Nom des images sur une pellicule.



- **Cadre** : Limite de l'image, portion de la réalité en deux dimension isolée par la caméra.
- **Champ** : Portion de l'image (en trois dimensions dans le "réel") qui est délimitée par le cadre.
- **Hors champ** : Ensemble des éléments qui ne sont pas inclus dans le champ (= visible) mais qui sont rattachés imaginairement par le spectateur
Exemple : Un homme est sur un plongeon. Il saute. La piscine est en hors-champ (on ne la voit pas) mais le spectateur la rattache inconsciemment au plongeon.
- **Contre-champ** : Espace complémentaire du champ.
Exemple : Dans une conversation, on voit successivement la personne qui parle (champ) et celle qui était de dos (contre-champ).
- **Profondeur de champ** : Espace de netteté obtenue par la mise au point, lors d'une prise de vue.
- **Espace filmique** : Association du champ et du hors-champ.
- **Amorce** : Objet situé au premier plan
- **Décadrage** : Rupture volontaire de l'horizontalité du cadre.

Les positions de caméra :

- **La plongée** : La caméra se situe au dessus du sujet filmé. Elle engendre une forme d'écrasement du sujet qui est ainsi montré en position d'infériorité.
- **La contre-plongée** : C'est le contraire de la plongée : la caméra se trouve en-dessous du sujet filmé. Elle donne une impression de puissance et de grandeur au personnage qui est ainsi montré en position de supériorité.

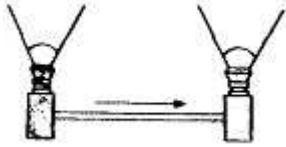


III) Les mouvements de caméra.

- **Le plan fixe** : Plan tourné par une caméra à l'aide d'un pied fixe.
- **Le travelling** : (en anglais, *travel* signifie voyager) indique tout déplacement de la caméra (et de son pied) horizontalement ou verticalement. Ce déplacement peut être effectué de différentes façon : chariot sur rail, voiture, fauteuil roulant, ...

Schémas des différents travellings :

-Travelling latéral.



-Travelling avant ou arrière.



- **Le panoramique** : La caméra est mobile autour d'un axe fixe. Elle balaie une portion de l'espace horizontalement ou verticalement. Le panoramique permet de découvrir une large portion de l'espace, d'associer dans le même plan, dans la même continuité temporelle, des personnages et des décors éloignés.



Un panoramique.

- **Les grues** : Il existe deux principaux types de grues la « Louma » et la « Dolly ». La première est un bras articulé simple auquel la caméra est accrochée ; la seconde est un bras plus complexe avec un plateau sur lequel est posé la caméra. Le cadreur monte également sur le plateau.
- **La steadycam** : C'est un appareil complexe où est attachée la caméra. Elle permet au cadreur d'avoir une image fluide pendant qu'il marche.

IV) Le son.

Les éléments audio présents sur les films peuvent être classés dans différentes catégories.

Il y a les **sons diégétiques** d'une part (tout ce qui **existe dans l'histoire sans montage**) et les **sons extradiégétiques** d'autre part (les musiques ou la voix **Off rajoutés au montage**,...).

La **zone acousmatique** comprend ensuite **tout ce qui n'est pas émis dans le champ**, que les sons soient diégétiques ou non. Cette zone est constituée des sons hors-champ, qui sont émis lors du tournage mais dont on ne voit pas la source et les sons OFF rajoutés au montage. Enfin le **son IN** est constitué de tout ce qui est émis dans le champ (dialogue, bruit d'une porte, d'un radio-réveil, etc...).

V) Le montage.

Les techniques de montage :

- Le **montage cut** : Ce type de montage consiste à mettre bout à bout deux plans.



- Le montage avec ponctuation : Ce type de montage comprend différents procédés
 1. Le **fondus enchaînés** qui consiste à faire disparaître progressivement une image au profit d'une autre. C'est un système de **surimpression**.



2. **L'ouverture au noir** qui consiste à remplacer progressivement l'écran noir par une image. L'inverse se nomme la fermeture au noir.
3. **La fermeture à l'iris** : c'est un cercle qui part des bords de l'image et qui se rétrécit progressivement, recouvrant l'écran de noir. L'inverse se nomme l'ouverture à l'iris.



4. **Les volets** : L'image est balayée par une autre. Si elle est balayée par une image noir, ce procédé se nommera volet au noir.



Les différents types de montage :

- Le **montage chronologique** : il suit la chronologie de l'histoire, comme dans les films policiers, d'action...
- Le **montage alterné** : C'est une juxtaposition de deux ou plusieurs actions ayant un rapport de consécution ou de simultanéité et qui peuvent se rencontrer. Ex : Une poursuite de voiture. On voit d'abord la voiture A, puis la voiture B, puis on retourne à la voiture A, etc...
- Le **montage parallèle** : C'est une alternance de deux actions entre lesquelles on ne peut établir de relation chronologique mais seulement de rapports d'ordres thématiques.
- Le **montage par adjonction d'images** : avec le but de créer des associations d'idées permettant de traduire tel ou tel sentiment.
- Le **montage par leitmotiv** : des séquences s'organisent autour d'un thème qui revient chaque fois, lancinant, et annonce des images qui vont suivre.

Glossaire

Cinéma - Audiovisuel

Français

adaptation *f*

adaption cinématographique *f*

affiche *f*

une belle affiche *f*

être à l’affiche *f*

être en tête d’affiche *f*

tenir le haut de l’affiche

amorce *f*

en amorce (cadre)

angle *m*

grand-angle *m*

grand-angulaire *adj.*

objectif grand-angulaire *m*

angle de prise de vue *m*

arrière-plan *m*

Attention, on tourne !

banc de montage (analogique) *m*

banc titre *m*

bande-image *f*

bande-son *f*

bruit de fonds *m*

bruitage *m*

cadrage *m*

cadre *m*

cadrer qc, qn ;

être bien ou mal cadré

caméra *f*

caméra 16 mm *f*

caméra à l’épaule *f*

caméra subjective *f*

caméscope *m*

champ (de l’image) *m*

champ-contrechamp *m*

cinéaste *m f*

cinéma *m*

cinéma muet *m*

cinéma parlant *m*

CinémaScope *m*

cinématographique

cinéphile *m f*

continuité *f*

Fachglossar

Film und Medien

Deutsch

Bearbeitung

Verfilmung

Plakat, Filmplakat,

ein Staraufgebot

(Film) laufen, gezeigt werden

Hauptdarsteller(in) sein,

die Hauptrolle spielen

Hauptdarsteller(in) eines Filmes sein

1) Vorlaufband, Filmanfang 2) Anschnitt

angeschnitten

Winkel

Weitwinkel

Weitwinkel-

Weitwinkelobjektiv

Aufnahmewinkel

Hintergrund

Achtung, Aufnahme

Schnittplatz (analog)

Animationstisch, Titelmachine

Bildkopie, Bildspur

Tonspur

Geräuschkulisse

Geräusche, Studioton, Geräuschkulisse

Bildeinstellung, Ausschnitt

1) Rahmen 2) Bildausschnitt

etw., jmdn zentrieren (frame)

gut, schlecht „aufgenommen“

Kamera (Film, Video)

16mm Kamera

Handkamera

subjektive Kameraführung

Camcorder

Bildfeld

Schuss - Gegenschuss

Filmemacher/in

1) Filmkunst 2) Kino

Stummfilm

Tonfilm

Breitwandfilm

Film-, Kino-, Film/ Kino betreffend

Kinofan

Continuity

continuité dialoguée <i>f</i>	Durchgängigkeit der Bilder durch die Dialoge
contraste <i>m</i>	Kontrast
contre-jour <i>m</i>	Gegenlicht
contre-plongée <i>f</i>	Froschperspektive (Aufnahme von unten)
coupe <i>f</i>	Schnitt
coupe franche <i>f</i>	harter Schnitt
Coupez ! (<i>ordre</i>)	"Schnitt"/ "Stopp" (Befehl)
cut <i>m</i>	(harter) Schnitt
de dos	von hinten
de face	von vorne
de profil	im Profil, seitlich
diaphragme <i>m</i>	Blende (Kamera)
doublage <i>m</i>	Synchronisierung, -ation
doublage sonore <i>m</i>	vom Film unabhängige Tonaufnahme
échelle <i>f</i>	1) Leiter, 2) Maßstab
éclair <i>m</i>	Blitz
éclairage <i>m</i>	Aus-, Beleuchtung, Licht
éclairage à contre-jour <i>m</i>	Gegenlicht
éclairage principal <i>m</i>	Hauptlicht
éclairage indirect	Indirekte Beleuchtung
éclairagiste <i>m</i>	Beleuchter, Beleuchtungstechniker
écran <i>m</i>	1) Bildwand, 2) Leinwand
petit écran <i>m</i>	Fernsehen (TV)
grand écran <i>m</i>	Film (Kino)
effets spéciaux <i>m pl</i>	Spezialeffekte, Visual Effects
être hors champ	„off“ sein
fermeture à l'iris <i>f</i>	Abblendung
flash publicitaire <i>m</i>	kurzer Werbeblock
flash d'information <i>m</i>	wichtige Kurznachricht
flash-back <i>m</i>	Rückblick
flou, e	unscharf
fondue <i>m</i>	Blende, Ein-, Aus, Überblendung
<u>fondue au noir</u> <i>m</i>	Abblende
<u>fondue enchaîné</u> <i>m</i>	Überblendung
générique <i>m</i>	Vor-, Abspann
gros plan (GP) <i>m</i>	Großaufnahme
gros plan sur le visage	Gesicht in Großaufnahme
la tête en gros plan	Kopf in Großaufnahme
hors champ	außerhalb des Bildausschnittes
iris <i>m</i>	Blende
mandarine <i>f</i> grosse ou petite <i>arg</i>	orangefarbener Spot in Form einer Mandarine
mise au point <i>f</i>	1) Einstellung der Blende, Ziehen der (Bild)schärfe
	2) Klarstellung, , Erklärung, Richtigstellung
mise en scène <i>f</i>	Inszenierung
mixage <i>m</i>	Tonmischung
monteur <i>m</i> , ~ euse <i>f</i>	Cutter(in)
montage <i>m</i>	Schnitt, Bildschnitt
montage analogique <i>m</i>	analoger Schnitt

montage numérique <i>m</i>	Digitalschnitt
montage parallèle <i>m</i>	Parallelmontage
montage virtuel <i>m</i>	digitaler Schnitt
monter	schneiden
Moteur ! <i>m</i>	"Kamera läuft" (Zeichen des Kameraassistenten, dass die Kamera läuft)
navet <i>m</i>	Schnulze, schlechter Film
net, te	scharf
nuit américaine <i>f</i>	künstliche Nacht
numéro de plan <i>m</i>	Klappennummer, Aufnahme Nummer
<u>ouverture en fondu</u> <i>f</i>	Aufblende
<u>ouverture au noir</u>	Aufblende aus Schwarz
<u>panoramique</u> <i>m</i>	Kameraschwenk
panoramique en diagonale <i>m</i>	Diagonalschwenk
panoramique filé <i>m</i>	Reißschwenk
panoramique horizontal <i>m</i>	Horizontalschwenk
panoramique vertical <i>m</i>	Vertikalschwenk
perchman, perchiste <i>m</i>	Mikromann, Tonangler, Tonassistent(in) mit Mikroangel
<u>plan</u> <i>m</i>	1) Aufnahme, Bild, Einstellung 2) Hinsicht
à l'arrière plan	im Hintergrund
au premier plan	im Vordergrund
<u>gros plan (GP)</u> <i>m</i>	Großaufnahme
sur le plan sonore	was den Ton betrifft, angeht
sur le plan visuel	in visueller Hinsicht, was die Bildsprache betrifft
<u>plan américain</u> <i>m</i>	Bildeinstellung zwischen nah und halbnah
<u>plan d'ensemble</u> <i>m</i>	Totale
<u>plan de coupe</u> <i>m</i>	Zwischenschnitt von außerhalb des Bildes
plan de tournage <i>m</i>	Drehplan
plan de travail <i>m</i>	Arbeits-, Produktionsplan
<u>plan demi-ensemble</u> <i>m</i>	Halbtotale
plan large <i>m</i>	Halbtotale, Totale, Weitwinkelaufnahme
<u>plan moyen</u> <i>m</i>	Halbtotale
<u>plan moyen, plan semi-rapproché</u> <i>m</i>	Halbnah-Aufnahme
<u>plan poitrine</u> <i>m</i>	Nahaufnahme (Kopf und Schultern)
<u>plan raccord</u> <i>m</i>	Einstellung, die später als Zwischenschnitt gebraucht wird
<u>plan rapproché</u> <i>m</i>	Nahaufnahme, Aufnahme mit engem Bildausschnitt
<u>plan séquence</u> <i>m</i>	Plansequenz
plan serré <i>m</i>	Nahaufnahme, Aufnahme mit engem Bildausschnitt
<u>très gros plan (TGP)</u> <i>m</i>	große Nahaufnahme, Detailaufnahme
plateau <i>m</i>	Set, Drehort (Studio), Motiv
<u>plongée</u> <i>m</i> (cf. <i>contre-plongée</i>)	Draufsicht, vogelperspektive
raccord <i>m</i>	Anschluss, Continuity, Bildübergang
raccord dans l'axe <i>m</i>	Kontinuität in der Bildachse
raccord de cadrage <i>m</i>	Kontinuität im Bildausschnitt

raccord de mouvement <i>m</i>	Bewegungskontinuität
rail <i>m</i>	Schiene
ralenti <i>m</i>	Zeitlupe
septième art <i>m</i>	Film(kunst)
séquence <i>f</i> (cf. <i>Plan-séquence</i>)	Sequenz
son <i>m</i>	Ton
son direct <i>m</i> , son in <i>m</i>	Direktton
<u>voix off</u> <i>f</i>	Off-Stimme
synopsis <i>m</i>	Zusammenfassung, Exposé
table de montage <i>f</i>	Schneidetisch, Schnittplatz
travelling <i>m</i>	Kamerafahrt, Fahraufnahme, Kamerawagen, Dolly
travelling arrière <i>m</i>	Kamerafahrt rückwärts
travelling avant <i>m</i>	Kamerafahrt vorwärts
travelling circulaire <i>m</i>	Kamerafahrt im Kreis
très gros plan (TGP) <i>m</i>	große Nahaufnahme, Detailaufnahme
<u>voix off</u> <i>f</i>	Off-Stimme
zoom <i>m</i>	Zoom

Glossaire complet:

www.marina-zvetina.de/download/Gloss_Cine0506.doc