LE REGARD DU CINÉASTE

COMPRENDRE POUR MIEUX COMPOSER

1ÈRE PARTIE

Norbert FLAUJAC
Caméra Club Bressan

vendredi 26 mars 2021

AVIS

- Cet exposé est une adaptation, à l'univers du cinéaste, d'extraits des livres du célèbre reporter-photographe Michael FREEMAN.
- Ce dernier est l'auteur de nombreux ouvrages, destinés essentiellement à la photographie, mais qui sont de vraies « mines d'or » pour nous permettre de progresser, nous cinéastes, tant au niveau technique de prise de vue que du développement de notre sens artistique.
- Pour cet exposé, je me suis largement inspiré de « L'œil du photographe et l'art de la composition » et « Le regard photographique », parus aux Éditions PEARSON.
- Certaines photos illustrant mes propos sont tirées de ces albums. Les autres étant des captures d'écran, à partir de mes films personnels.
- Je ne possède pas d'autorisation de l'auteur ni de l'éditeur pour ces emprunts; mais je vous encourage à approfondir vos connaissances à travers leurs nombreux ouvrages.

- Le cinéma, comme la photographie, repose sur un ensemble d’aptitude, ayant chacune leur importance :
- Technique :

- Utilisation de l’appareil de prise de vue
- Maitrise de l’exposition, de la profondeur de champs
- Jusqu’au traitement informatique de l’image

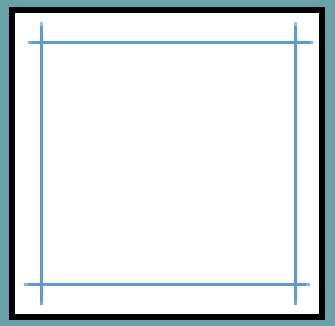
- Visuelle :

- Regarder
- Comprendre
- Cadrer
- Soigner la composition

- Conceptuelle :

- Que veut-on exprimer ?
- Quelle émotion ou ressenti voulons nous exprimer ou susciter chez le spectateur ?

1 - CADRER



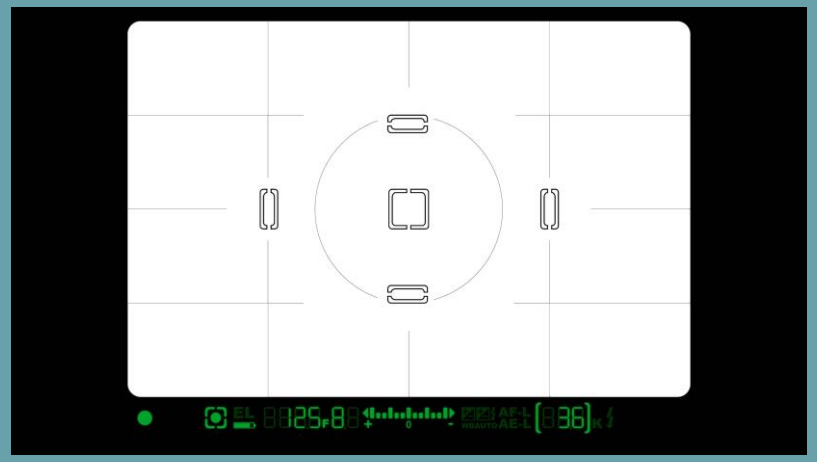
- Le cadrage précède la composition.
- Il vise à englober la scène avant même de s’interroger sur les relations entre les éléments présents dans l’image.
- La composition revient à disposer ces éléments à l’intérieur du cadre.
- Sur un plateau de tournage, l’opérateur cadre d’abord la scène, puis les acteurs entrent en scène.
- Ce qui est important, c’est savoir ce qu’il faut montrer du paysage, d’un décor, d’un personnage ou d’un objet et ce qui doit être exclu.
- Au niveau du cadrage, ce qui différencie le cinéma de la photographie c’est bien sur le mouvement qui peut se dérouler à l’intérieur du cadre ; mais aussi le son. On parle de « cadrage son ».

EXACT

- Le photographe peut prendre son temps et modifier un cadrage en post-traitement.
- Le cinéaste doit être beaucoup plus rapide et précis.
- La rigueur et la précision du cadrage dépendent du temps consacré. En fiction, on a plus le temps : éclairages, présence d’une script.
- Le reportage exige plus de réactivité.
- En post-traitement, les possibilités de correction seront plus limitées.
- L’avènement des formats 4K, voire 8K permettent de modifier un cadrage, en croppant dans l’image, tout en conservant une bonne qualité.

RECTANGLE

- La forme du cadre est en principe et par convention un rectangle, qui détermine en grande partie la façon dont on va composer l’image.
- Cette image se crée à l’intérieur d’un espace bien délimité.
- Celui du viseur de l’appareil de prise de vue.
- Le cadre constitue donc la base de l’image.
- Le format de ce cadre est déterminé au moment de la prise de vue.

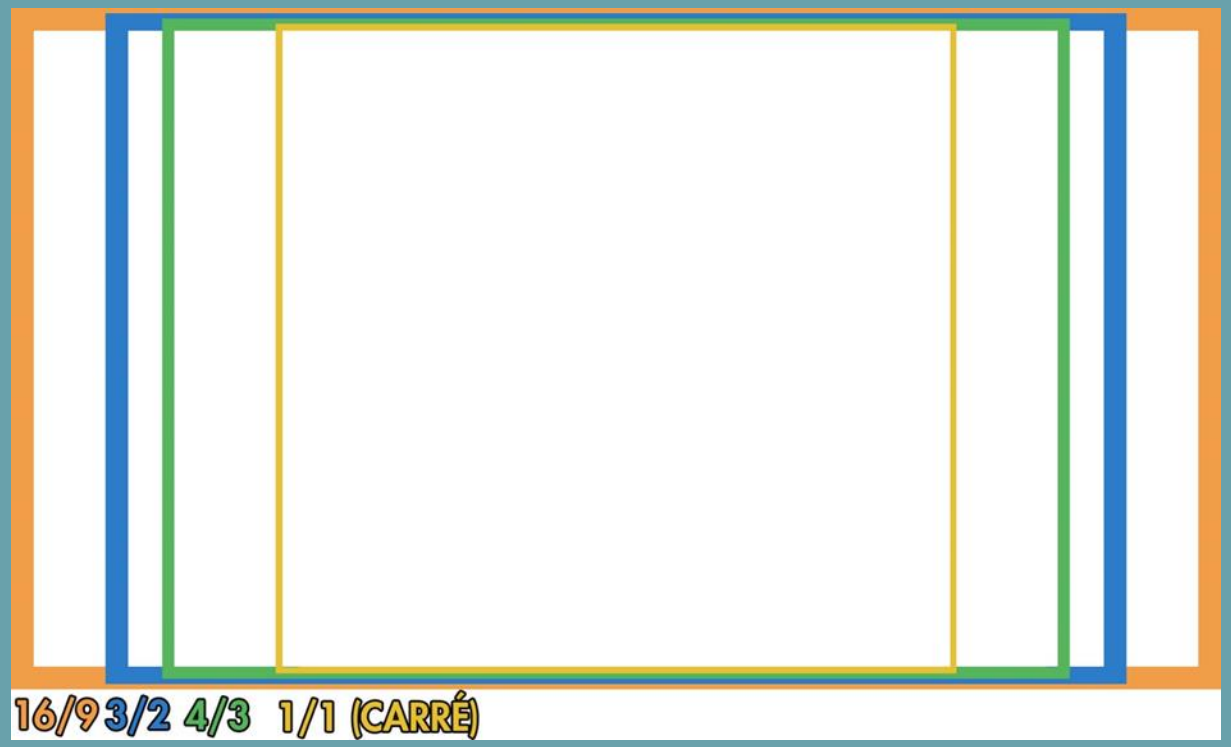


HORIZONTAL

- Le cadre horizontal d’un rapport 3/2 est le plus courant.
- C’est celui qui correspond le plus au champ de vision humain.
- Ce format 3/2 qui était celui des films argentiques 24x36, a trouvé son pendant numérique sur les capteurs dit « full frame » des reflex et maintenant hybrides plein format.
- Il est intermédiaire aux formats de diffusion 4/3 et 16/9.
- Le 4/3 c’est d’abord imposé, avec l’apparition du numérique (lié à la taille des capteurs), comme un nouveau standard donnant des images plus rondes, plus agréables à l’œil.
- NB : bien connaître le format du viseur de votre appareil de prise de vue. 4/3, 16/9, voire 3/2. Sur certains viseurs, on a la possibilité d’afficher des repères de cadrage, à ne pas confondre avec les grilles d’aide à la composition.

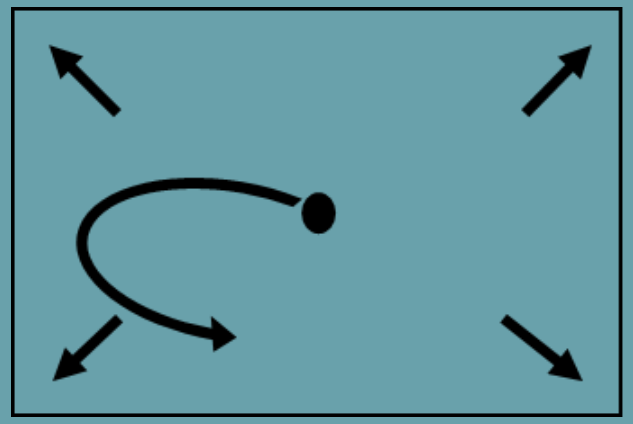
HORIZONTAL

- On peut parfois changer le ratio de cadrage dans les menus.
- Les smartphones proposent de cadrer en 4/3, 16/9 ou format carré 1 :1.



LA VISION HUMAINE

- Revenons sur la vision humaine.
- un simple cadre rectangulaire vide ne laisse pas l'œil humain indifférent.
- La lecture se fait depuis le centre puis de façon circulaire, tandis que la vision périphérique enregistre la présence de chaque coin du cadre.
- Ce mode de vision est certainement très interdépendant de notre cerveau primitif et notre instinct de survie.
- La vision humaine est binoculaire et horizontale. Les bords de notre vision sont flous, car l'œil fait le point sur une portion réduite du champ de vision, mais ces bords restent visibles grâce à la vision périphérique.



ALIGNEMENT AUX BORDS

- Lorsqu’un côté du sujet est rectiligne et à proximité du cadre, une relation nouvelle s’établit aussitôt.
- Plus il est proche du cadre, plus cette relation est forte.
- Un alignement aux bords rigoureux s’imposera d’autant plus.
- Cela forme un cadre naturel, il faut s’en servir.

LARGEUR

- Un cadrage large ne devrait pas être un cadrage à « l’à-peu-près ».
- Il s’agit de ne pas se focaliser sur la manière dont les éléments entrent dans le cadre, ou sont coupés.
- C’est plutôt une attitude qu’il convient d’adopter lorsque l’action compte plus que la composition.
- Le regard du spectateur se focalisera sur l’action plutôt que les bords de l’image.
- Par contre, en cinéma, les éléments annexes peuvent avoir leur importance par rapport aux plans qui précèdent ou qui vont suivre.

LARGEUR

LE PLACEMENT

- Il doit être précis pour jouer avec les lignes et les points de force, les bords de l'image.
- On parle de point de vue.
- Parfois en se décalant légèrement on obtient un meilleur cadrage.
- Garder un œil sur les bords et les coins.

RUPTURE DE CADRAGE

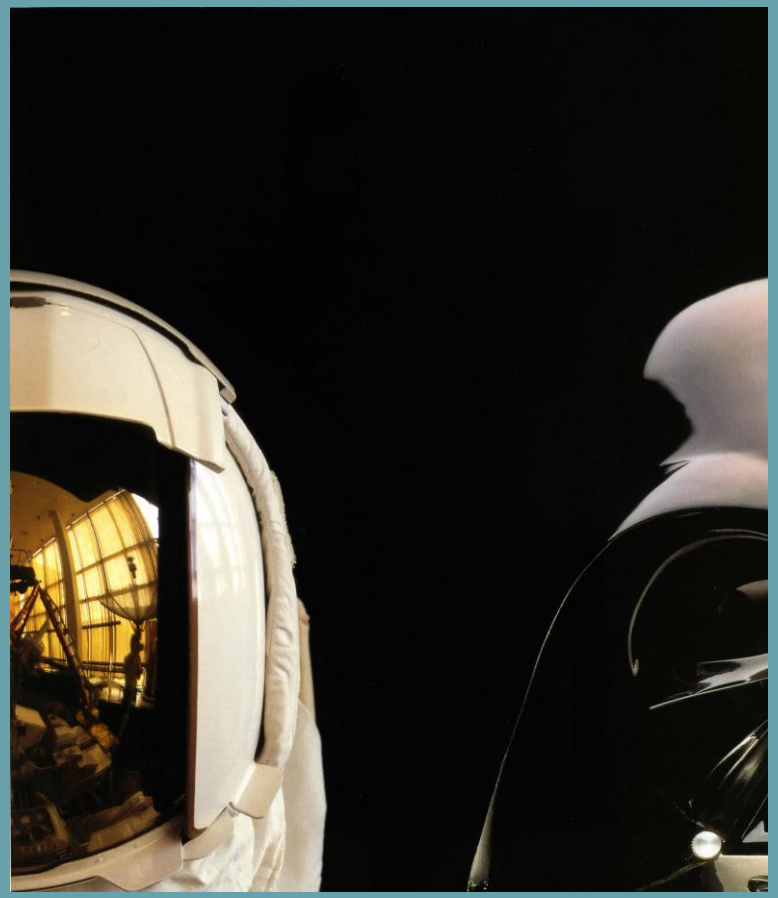
- Il faut savoir, de temps en temps, s'écarter du « conventionnel » pour surprendre, interpeler le spectateur.
- Exemple des casques, l'image 1 est « banale »
- L'image 2 offre une symétrie et le regard du spectateur à alors tendance à aller vers les bords.

▲ Une simple juxtaposition montre plus qu'il n'en faut.

◄ Deux casques spatiaux, 2008

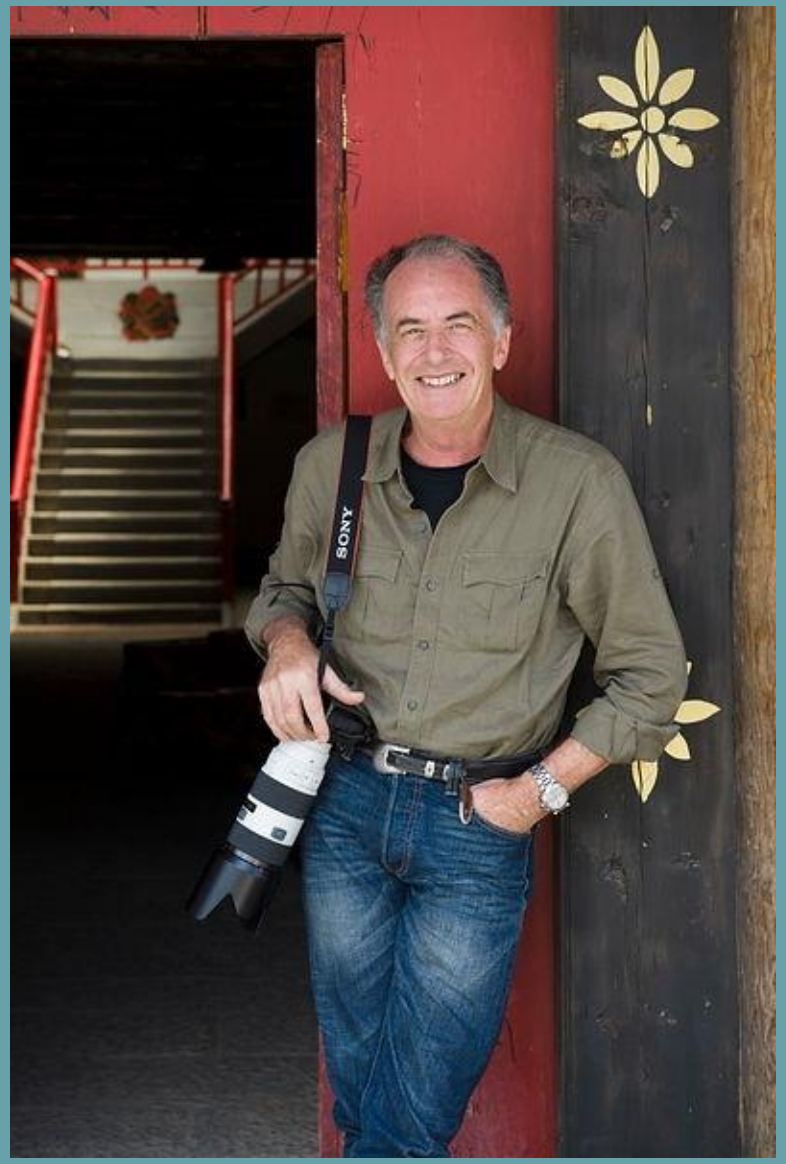
▲ Un recadrage gauche/droite divise chaque casque en deux.

RUPTURE DE CADRAGE



HAUTEUR

- Le cadrage en hauteur n’est pratiquement jamais utilisé au cinéma.
- Sauf dans des cas particuliers.
- Générique, Split screen, Selfie.



Michael FREEMAN

LARGE

- Un cadre large induit un « effet cinéma ».
- Intellectualiser les bandes noires, en haut et en bas du cadre, au tournage.
- Alternative des bandes noires dégradées rajoutées en post-traitement.
- Auparavant, les images cadrées en 16/9 (en faux 16/9 pour être plus précis) donnaient un rendu cinéma.
- De nos jours, c’est le ratio 2/35, plus étiré que le standard 16/9.

LARGE

LARGE

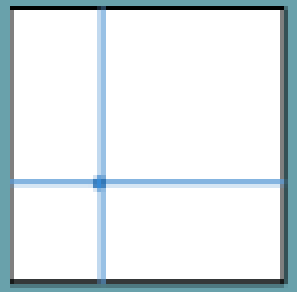
PANORAMIQUE

- En cinéma, il impose un mouvement de caméra.
- Chaque fois que tout ce que l’on veut montrer ne peut pas l’être en un seul plan fixe.
- Partir d’un point de vue intéressant pour terminer sur un autre point de vue intéressant.
- Cadrer fixe – balayer- cadrer fixe.
- Implique le spectateur ; caméra subjective

HORS CHAMP

- En cadrant, on exclue plus d'éléments que l'on en inclue.
- Montrer ce qui est intéressant.
- Il peut être suggéré par une direction de regard, une action (montrer du doigt).
- Notion beaucoup plus importante en cinéma

2 – DISPOSER



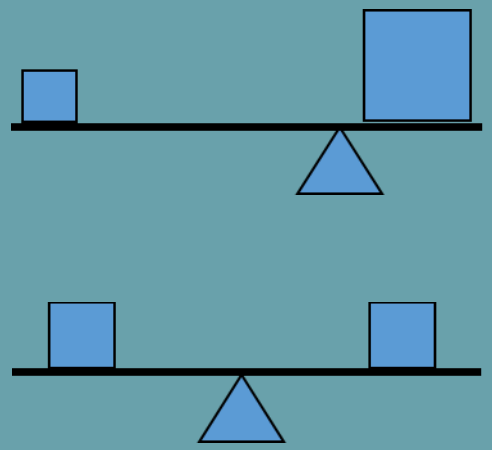
- Différence entre cadrer et placer des éléments, même si les deux notions sont indissociables.
- Le placement présume deux conditions :
- Le sujet existe et doit être identifiable (une personne, eu objet, un édifice).
- Le sujet doit être d’une taille suffisamment réduite dans le cadre pour avoir le choix de l’endroit où le placer, les placer les uns par rapport aux autres.
- On peut s’en tenir strictement aux règles, au détriment du plaisir et de l’imagination.
- La composition dépend de la façon dont vous allez cadrer. La présence ou l’absence de certains éléments. La place donnée à chaque élément. La netteté de tout ou partie de l’image. Les perspectives. Les lignes de force de l’image qui vont guider l’œil. Les couleurs et les contrastes entre les couleurs ou entre les zones sombres et claires.

EQUILIBRE

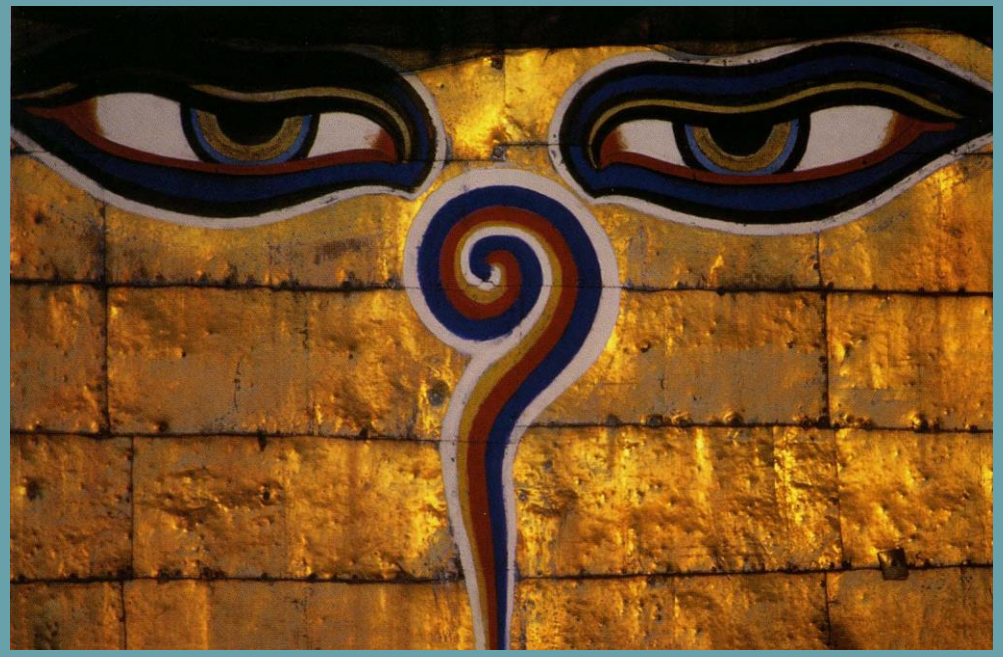
- Où placer le centre d’intérêt d’une image ?
- Faut-il l’équilibrer ou chercher à augmenter les tensions ?
- Au final, cela reste un choix personnel. Ratio harmonie/balance.
- En photo ou cinéma, l’équilibre répond à des lois semblables à celle que l’on retrouve en mécanique.
- On parle de gravité, levier, poids, point d’appui.
- On peut considérer l’image comme une surface équilibrée en un point.
- Si l’on ajoute ou enlève quoi que ce soit d’un côté, on crée un déséquilibre.

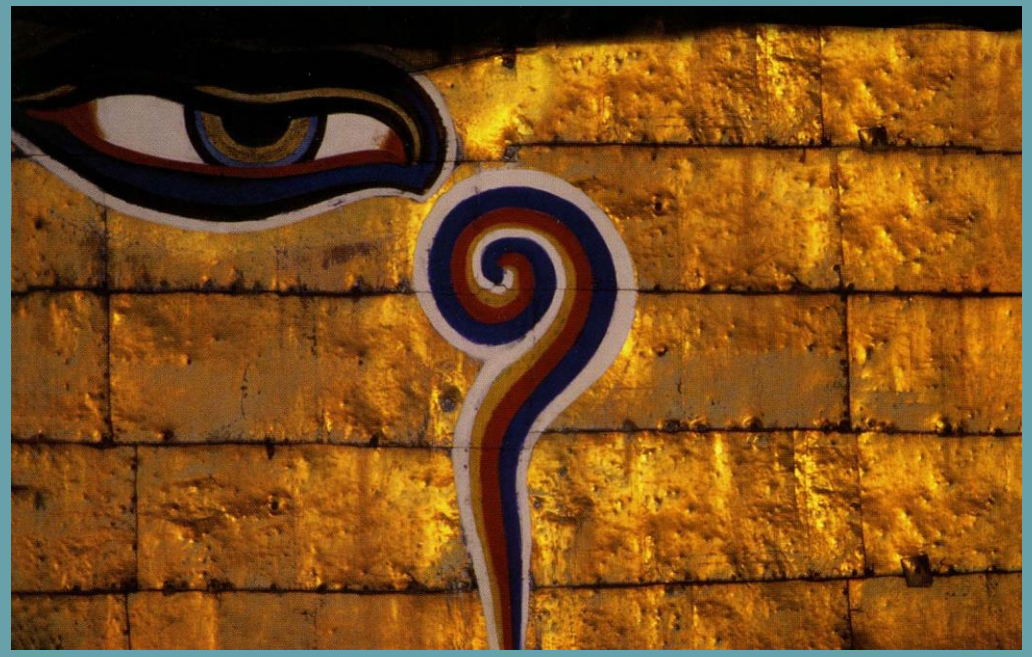
EQUILIBRE

- En mécanique, si on considère une balance, une masse légère peut être opposée à une masse plus importante en étant placée plus loin du point d'appui.
- Il en va de même dans une image. On parle de balance dynamique.
- Dans le cas d'une balance dite statique, le point d'appui est au centre et deux éléments similaires placés à équidistance du centre.
- Une balance dynamique est toujours plus intéressante.
- Le spectateur prend une part active à l'élaboration de cet équilibre.
- Plus l'asymétrie est grande, plus le spectateur s'attend à ce qu'elle ait une justification. Il posera sur l'image un regard plus attentif, plus curieux.



EQUILIBRE





EQUILIBRE

- En plaçant le sujet principal en haut à droite on pourrait penser que l’équilibre est faussé.
- Il n’en est rien car l’œil humain cherche à compenser l’absence apparente causée par ce décalage.
- Il crée intuitivement un équilibre entre le sujet et la zone située en bas à gauche.
- Et le fait qu’il n’y ait qu’une masse verte à cet endroit renforce l’attention que le spectateur lui porte.
- Le sujet placé au centre de l’image (balance statique) serait moins mis en valeur.

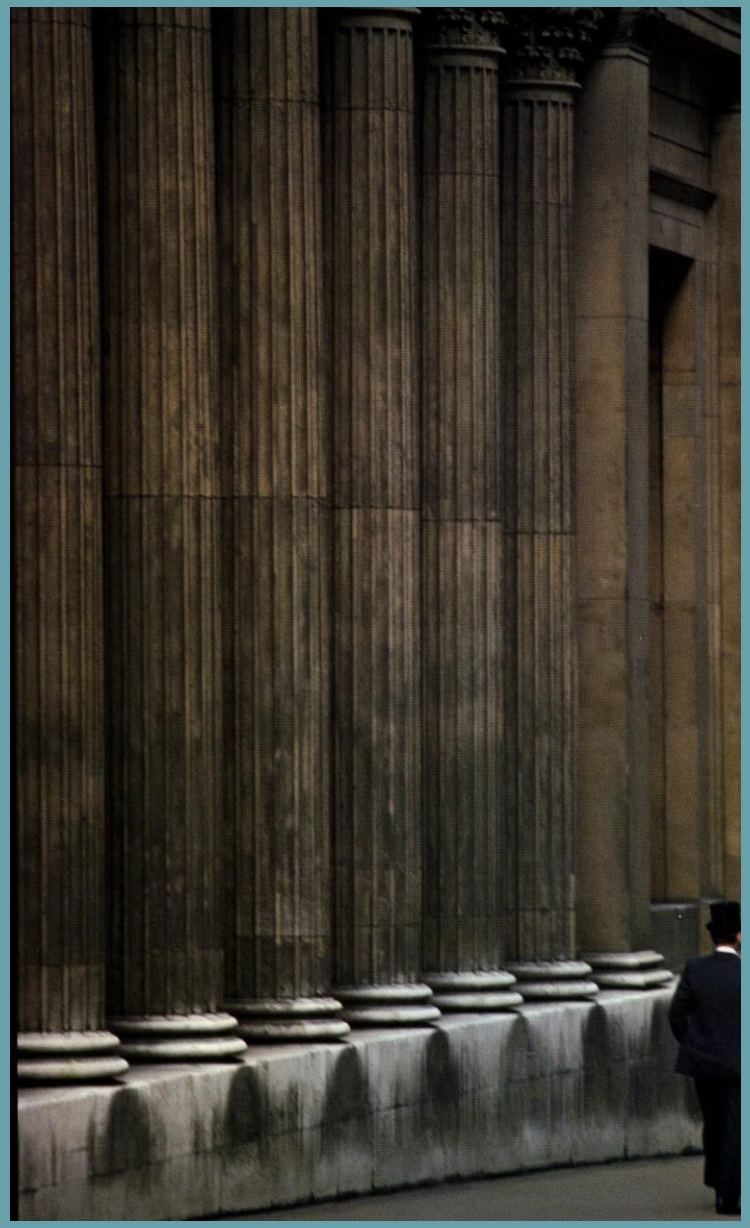
CENTRER - DÉCENTRER

CENTRER - DÉCENTRER

- Toujours se poser la question.
- Si on recourt à un cadrage serré, où placer le sujet et quelle quantité d’espace autour de lui ?
- Au centre : donne souvent une composition plate et ennuyeuse.
- Si on a opté pour un cadrage large, le centrage accorde moins d’importance à l’arrière-plan.
- Le décentrement oblige à voir le sujet et son contexte. Ce positionnement est le plus répandu.
- Un centrage parfait, quant à lui, donnera souvent de la force au sujet, à l’action, au personnage.
- Plus la taille du sujet est réduite par rapport au cadre, plus son placement devient important.

EXTRÊME

- Placer tout contre un bord ou dans un coin.
- Un tel positionnement doit être justifié.
- Dès lors que ce choix présente une certaine logique, le spectateur est prêt à l’accepter.
- Le décor, l’arrière-plan domine le sujet.



ENCADRÉ

- Fenêtres, portes, ouvertures. Intéressant effet d’image dans l’image.
- A condition de ne pas y recourir de manière systématique.

ENCADRÉ

PRESQUE

- Forme de composition qui hésite entre l’accomplissement et l’inaccomplissement.
- En regardant l’image, le spectateur est tenté de finir ce qu’elle montre.

PERSONNAGE DANS UN PAYSAGE

- Permet souvent de servir « d'échelle de comparaison ».
- Trop petit, il fait perdre de l'impact à l'image.
- Trouver le bon équilibre.

DÉCOUVERTE

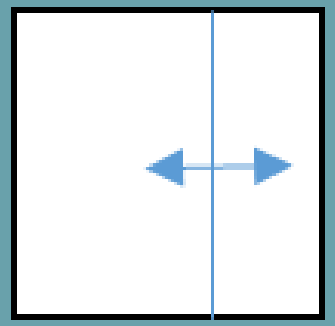
- Technique cinématographique.
- Montrer un point d’intérêt puis zoomer ou se déplacer pour montrer un autre point d’intérêt.
- Parfois, on peut montrer le 2ème point d’intérêt dès le premier cadre.
- Exemple du « petit personnage » en bas de l’image.

DEUX SUJETS

- Pour filmer une action, une conversation ; dans un cadrage à deux sujets, un point important est la relation qui s’établit entre eux.
- Le cadrage est actif plutôt que statique.
- Le regard du spectateur doit pouvoir aller de l’un à l’autre.
- L’attention va et vient entre les deux sujets suivant les choix d’éclairage et de mise au point (flou-net).
- Grande ouverture pour une profondeur de champ courte.
- On peut jouer avec les perspectives.

DEUX SUJETS

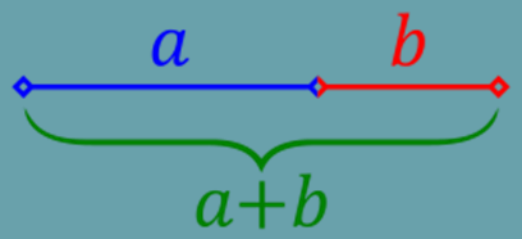
3 – DIVISER



- Il existe parfois des éléments à séparer dans une image.
- Exemple le plus typique : la ligne d’horizon. Plus la ligne est droite, plus la coupure est nette.
- D’autres lignes peuvent diviser une image surtout si ce qui se trouve de part et d’autre est très différent.
- Les possibilités de division sont infinies, mais les plus intéressantes sont celles qui ont une relation construite.
- Du sombre au clair, couleurs opposées.
- C’est essentiellement une affaire de proportions dont la maitrise a préoccupé de nombreux artistes au cours de l’histoire.

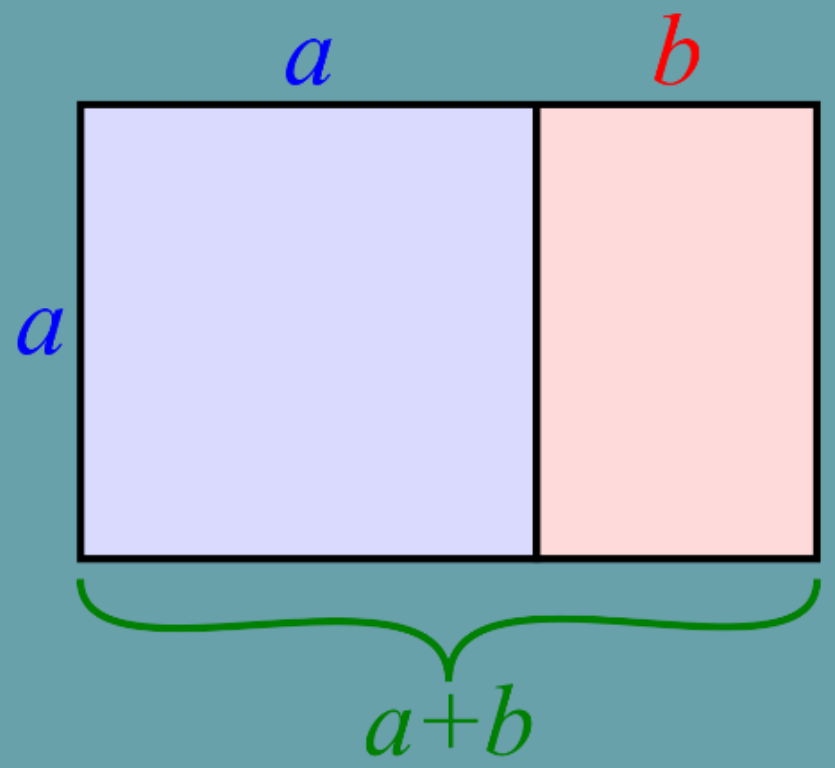
RAPPEL SUR LE NOMBRE D’OR

- Déjà connue des grecs, c’est encore à ce jour la division la plus harmonieuse que l’on puisse trouver.
- Le nombre d'or est la proportion, définie initialement en géométrie, comme l'unique rapport entre deux longueurs telles que le rapport de la somme des deux longueurs (a+b) sur la plus grande (a) soit égal à celui de la plus grande (a) sur la plus petite (b).
- C'est-à-dire lorsque (a+b)/a = a/b.



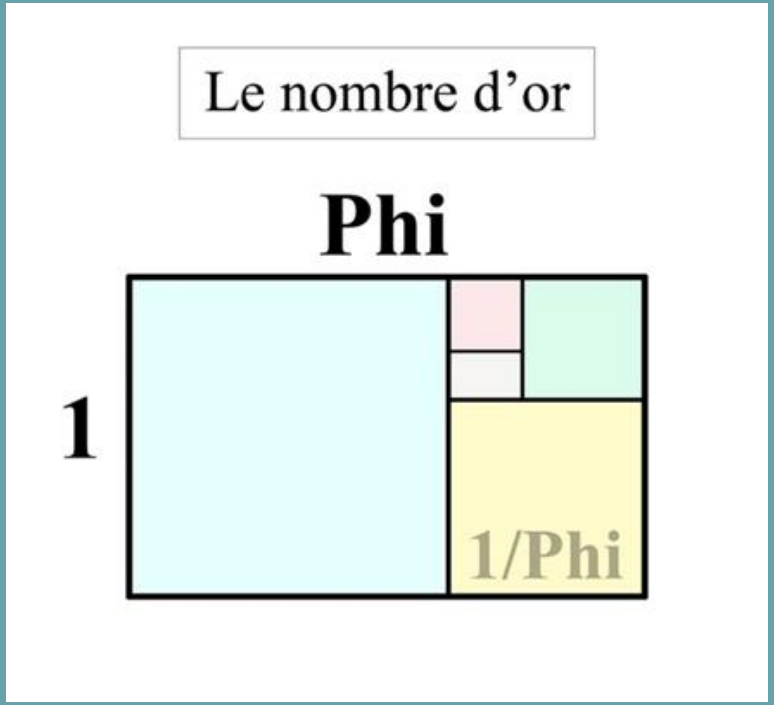
RAPPEL SUR LE NOMBRE D’OR

- Le nombre d'or, ou divine proportion, est souvent désigné par la lettre φ (phi) en l'honneur du sculpteur Phidias qui l'aurait utilisé pour concevoir le Parthénon.
- Φ=1,618033989…
- On voit que ce chiffre se situe entre les rapports de cadre 3/2 (1,5) et 16/9 (1,77).
- Le 4/3 s’en éloigne (1,33).



RAPPEL SUR LE NOMBRE D’OR

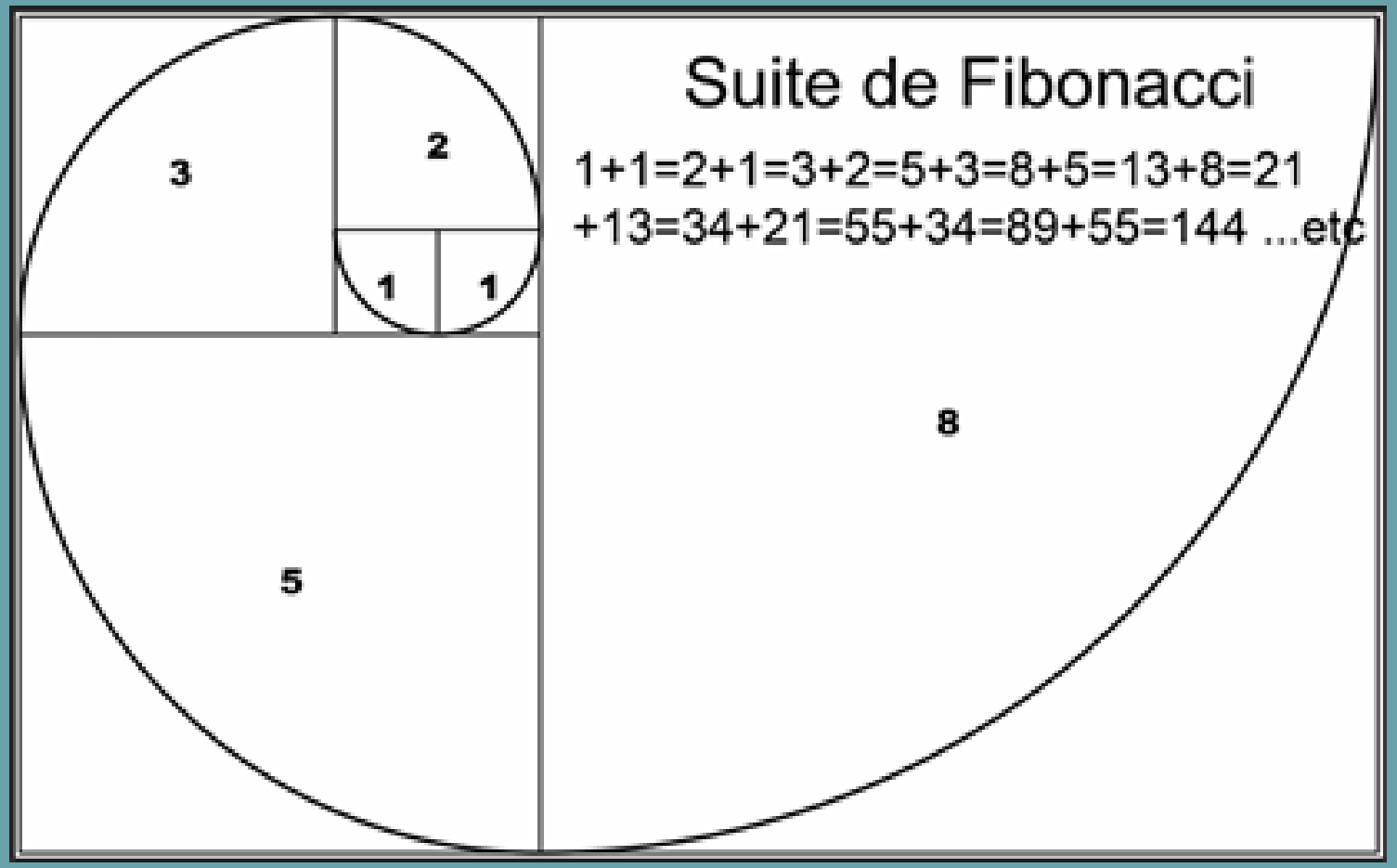
- De ce nombre irrationnel (avec une infinité de décimale) découle, par de savants calculs, plusieurs formes géométriques comme le rectangle d’or.
- Le rectangle d’or obéit à la propriété suivante : lorsque l’on retire un carré d’un rectangle, le rectangle restant a les mêmes proportions que l’original.
- On peut à nouveau soustraire le carré de ce rectangle plus petit et obtenir à nouveau un rectangle de dimensions plus petites mais de mêmes proportions et ainsi de suite.



SUITE DE FIBONACCI

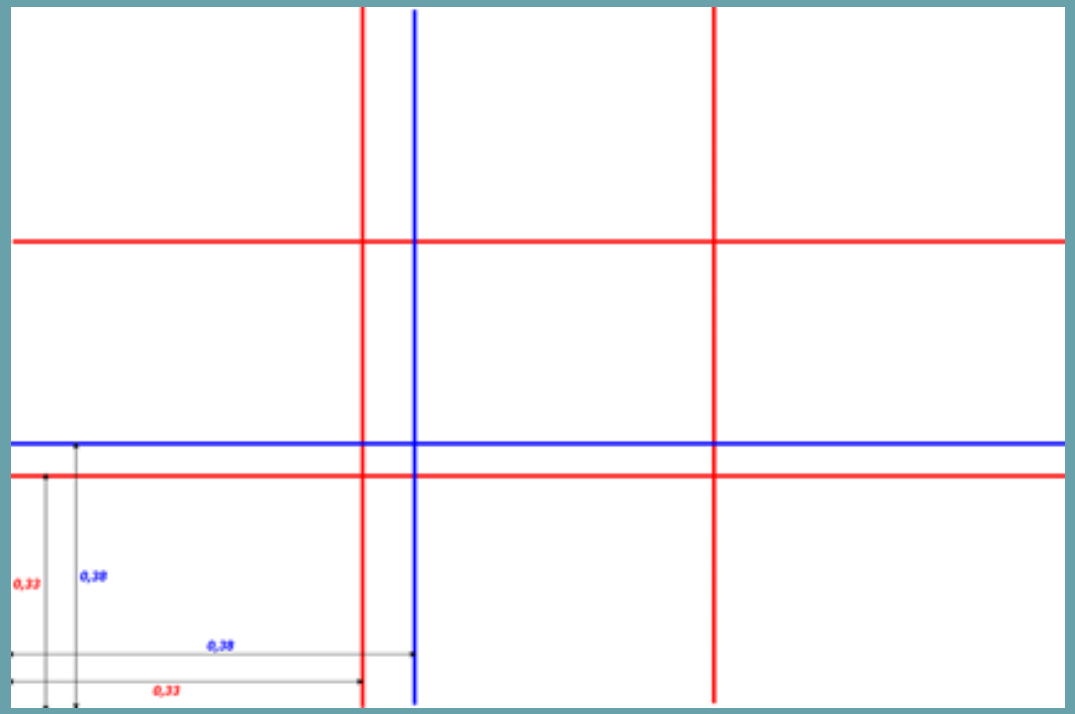
- A la renaissance, le mathématicien Léonardo FIBONACCI, en théorisant sur ce nombre phi a fini par créer ce que l'on connait par la suite FIBONACCI d'où découle la fameuse spirale d'or.
- La suite de FIBONACCI consiste en une série de nombres infinis, dans laquelle chaque nombre correspond à la somme des deux précédents.
- 0+1=1, 1+1=2, 1+2=3, 2+3=5, 3+5=8….
- Pour générer la spirale dorée.
- Cette spirale s'obtient en traçant le quart de cercle adéquat dans chaque carré (en suivant les diagonales).

SUITE DE FIBONACCI

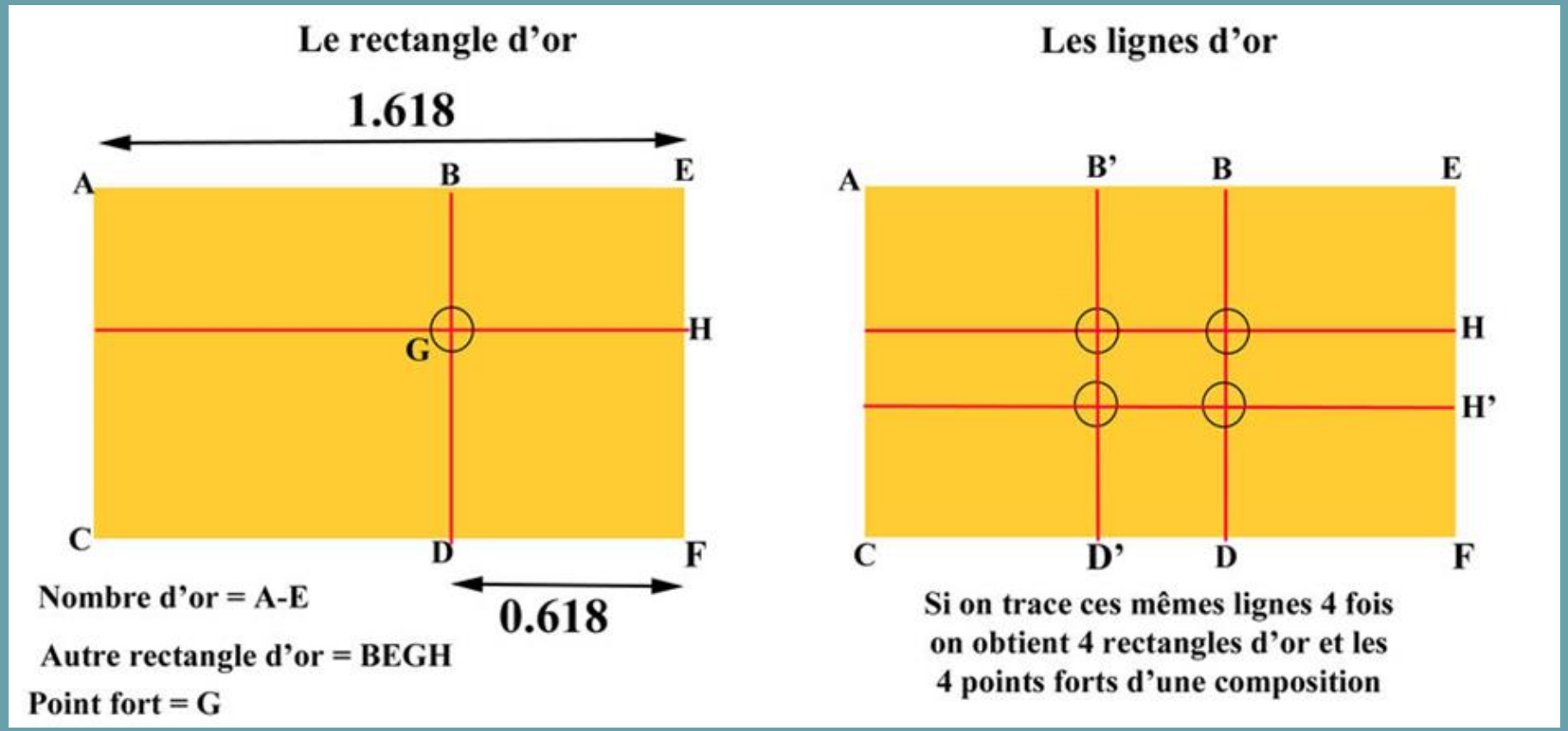


LIGNES D’OR VS REGLE DES TIERS

- On s’aperçoit qu’il existe une grande similitude entre la règle des tiers et la proportion dorée.
- Même si les lignes de partage ne sont pas superposables.
- Dans la proportion dorée, le rectangle central est 0,618 fois plus petit que son voisin.

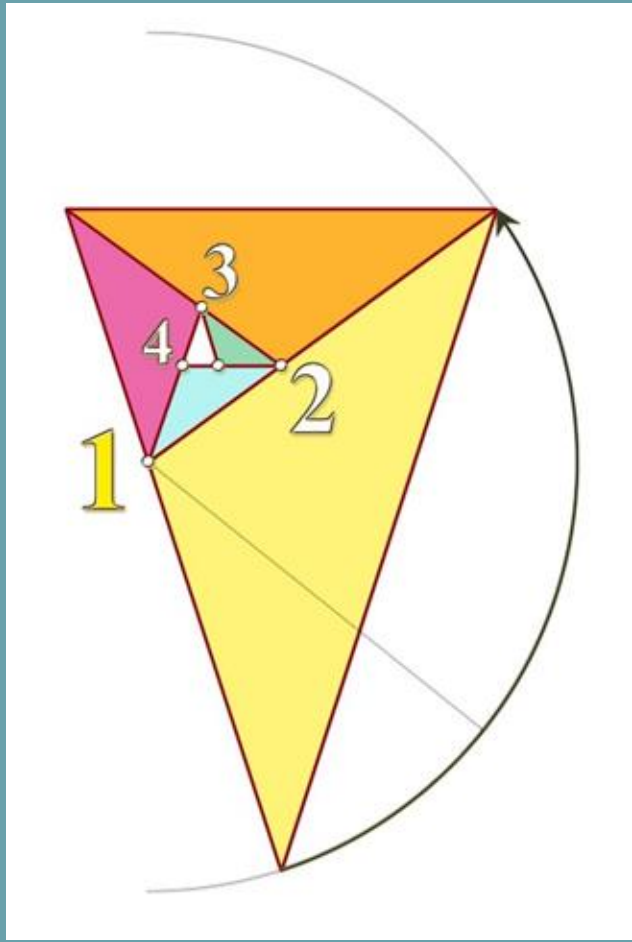


LIGNES D’OR VS REGLE DES TIERS



TRIANGLE D’OR

- Sachez qu’il existe également la règle des triangles d’or, pratique pour des compositions avec des lignes diagonales.



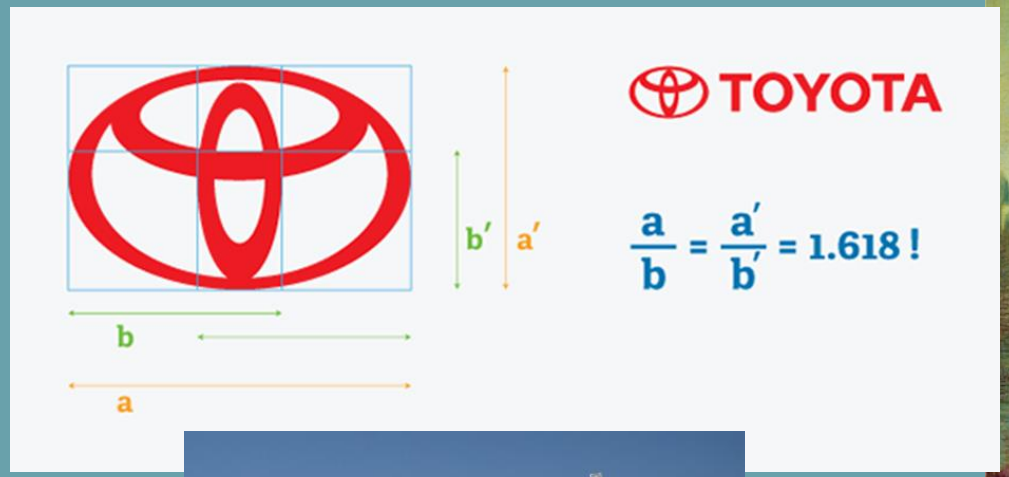
APPLICATIONS

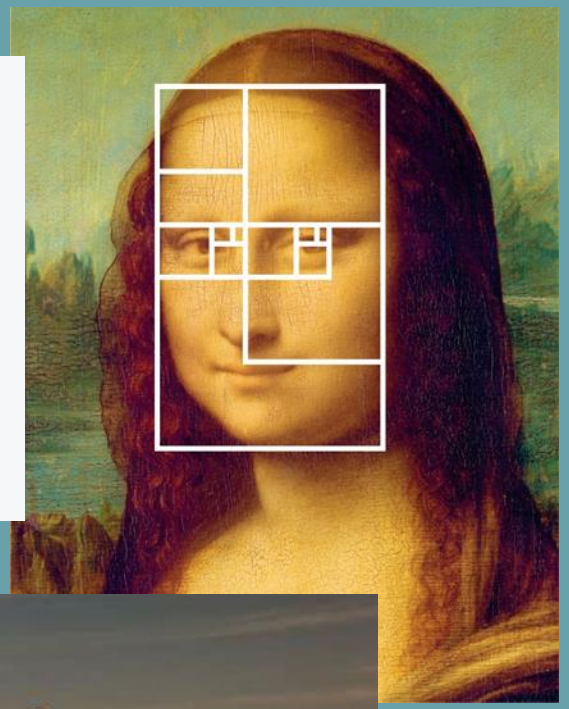
- En bref, les subdivisions possibles d’une image obéissent à des principes mathématiques et toutes représentent une approche intéressante de la composition picturale.
- Même si il n’est pas nécessaire de posséder des connaissances scientifiques pointues pour faire de la photo et du cinéma.
- Ce nombre d’or est considéré comme « le nombre du beau ».
- Savez-vous que l’iphone a des proportions qui correspondent à ce nombre d’or ?
- Notre cerveau est sans cesse sollicité par des images construites sur ces principes (architecture, peinture, photo, cinéma, publicité ou simplement dans la nature).
- Donc pourquoi ne pas s’en inspirer au moment d’appuyer sur le déclencheur de votre caméra?

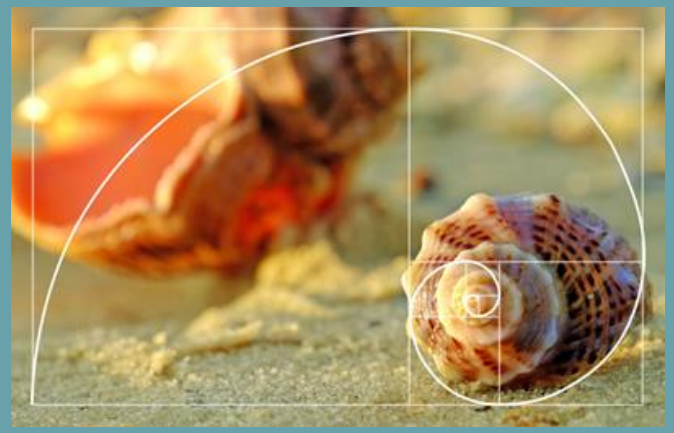
APPLICATIONS

- Le spectateur le fera, inconsciemment ou non, pour analyser vos images.
- L’œil est à la recherche d’harmonie, mais attention à ne pas voir ou vouloir justifier la divine proportion partout ! On peut provoquer le spectateur en soumettant à son regard une image volontairement non équilibrée.
- La composition est un outil fonctionnel au service de l’idée.
- Gardez cependant à l’esprit qu’elle a ses limites.
- Elle n’échappe pas aux conventions.
- Celles-ci découlent du nombre incalculable d’images perçues, ce qui constitue la base de jugement des spectateurs.

LA DIVINE PROPORTION

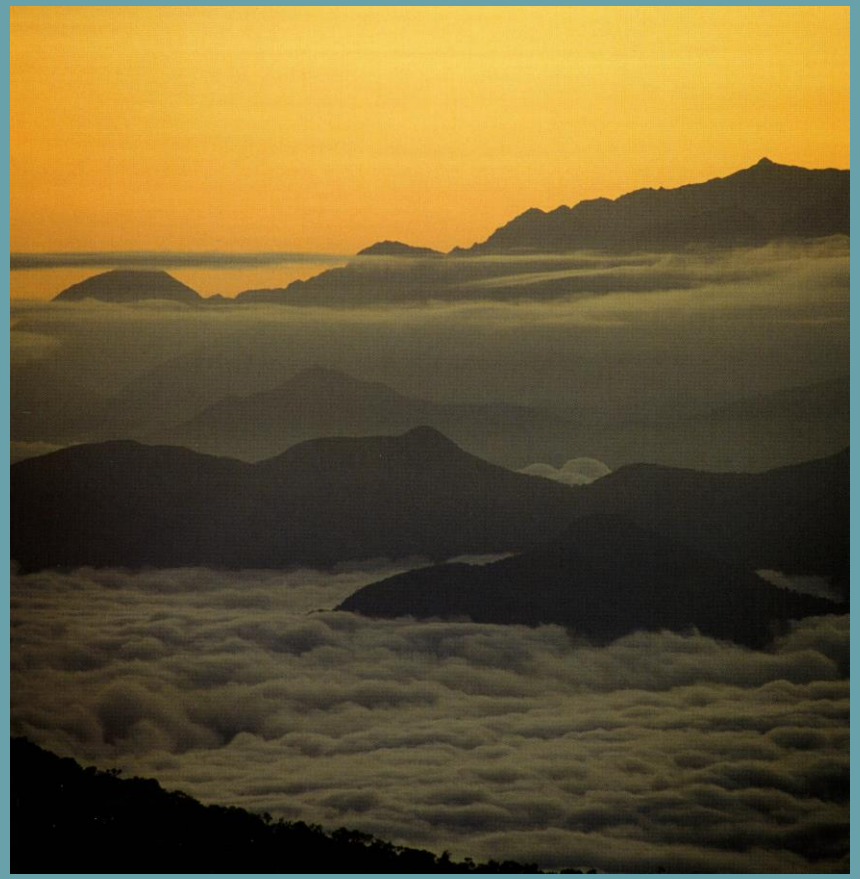






CLASSIQUE

- Classiquement, le regard est attiré par la lumière.
- Une composition fondée sur le nombre d’or peut être déséquilibré à cause des différences tonales.
- Une image moins contrastée sera plus satisfaisante.



SYMÉTRIQUE

- Souvent critiquées, les compositions symétriques introduisent une notion d'ordre, de rigueur dans une scène. La précision est importante. Le moindre déséquilibre sera perçu comme une faute.

EXCENTRIQUE

- Quand, par exemple, on veut mettre en évidence un ciel ou la « fragilité » d'un sujet.
- On abaissera au maximum la ligne d'horizon. Surtout s'il existe une forte différence de ton.
- Attention, à bien soigner l'horizontalité.
- Ne comptez pas trop sur un recadrage en post-traitement. Plus on croppe dans l'image, plus on en diminue le piqué.

RUPTURE

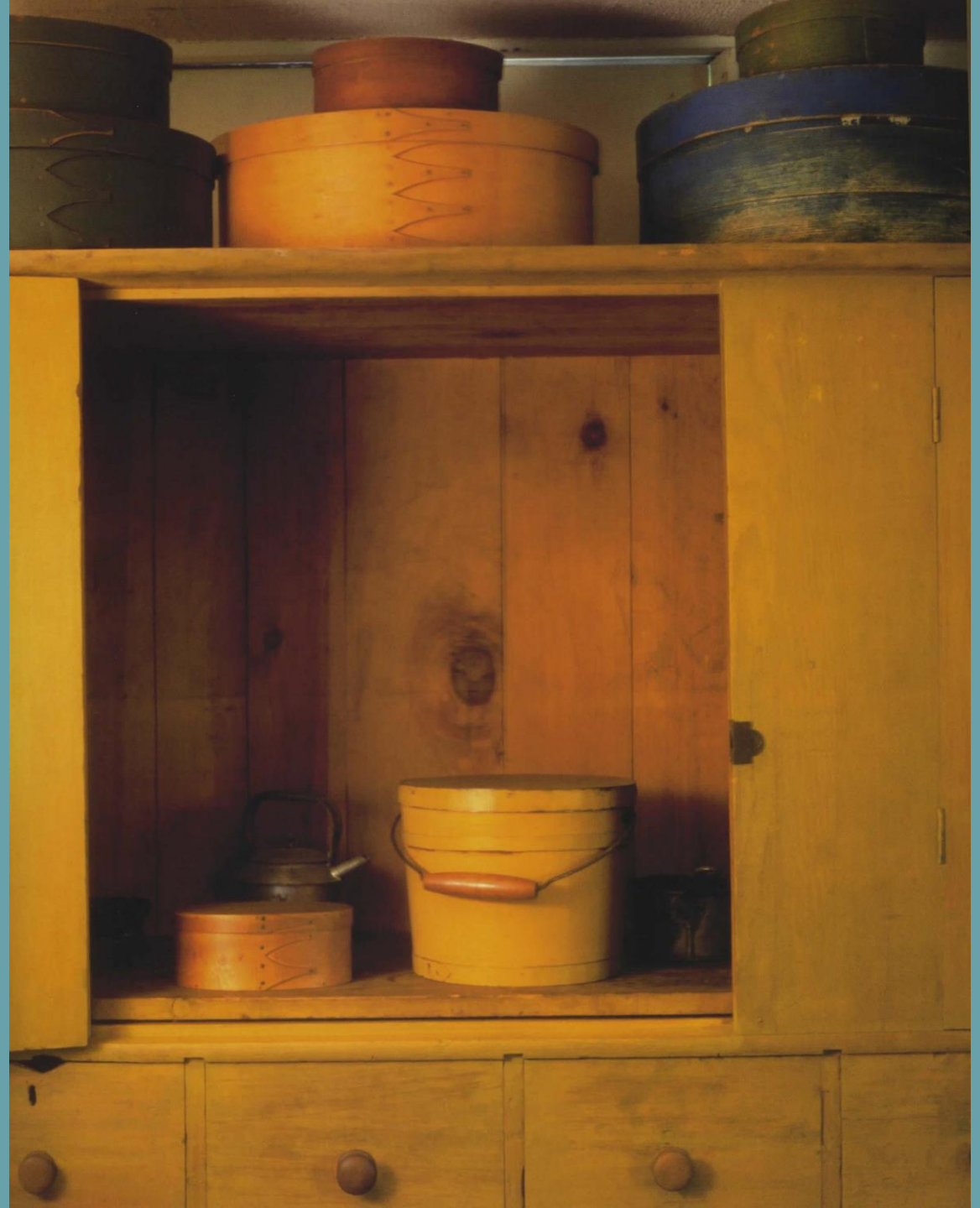
- Une composition doit en principe rendre l’image flatteuse.
- Il est parfois intéressant d’aller à l’encontre des conventions afin de mieux concentrer l’attention sur le sujet.
- Incliner le cadrage, afin que le regard ne s’attarde pas trop sur les diverses parties de l’image, dynamise la scène.

ANGLE

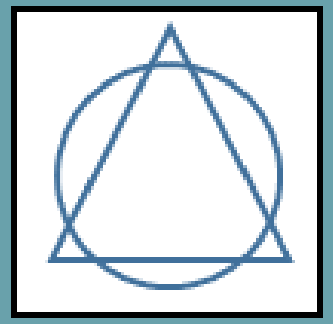
- Se servir des formes géométriques pouvant se trouver dans l’image pour jouer sur les différents angles possibles.

RECTILIGNE

- Tout est ordre et discipline. Placer la caméra à la bonne hauteur pour éviter les lignes de fuites. Utiliser un objectif normal.



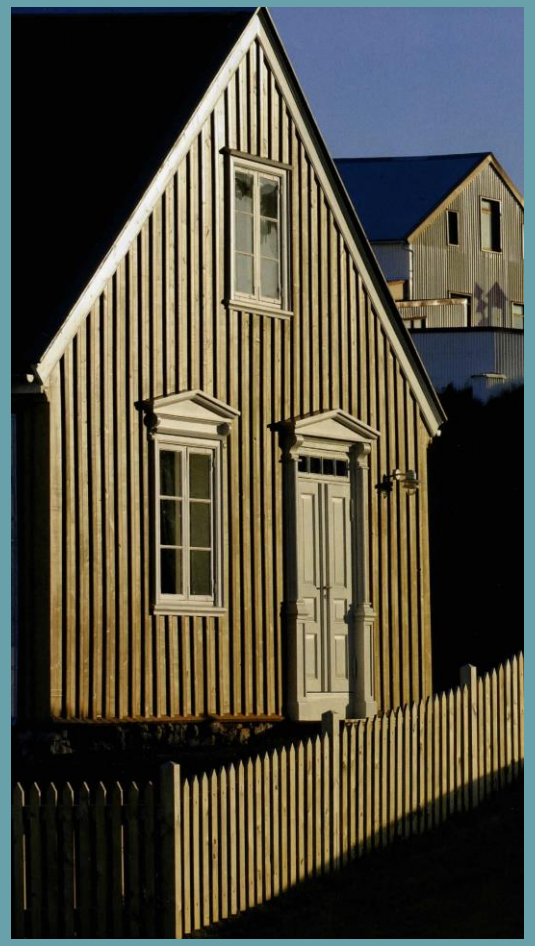
4 – GRAPHISME



- Appartient plutôt au domaine des arts graphiques.
- La dynamique d’une image nait du rapport entre les limites du cadre et les lignes, formes, angles qui composent l’image.
- En photo et cinéma, il résulte des contours, des contrastes et des associations que notre vision et notre esprit veulent bien y déceler.
- C’est au cadreur de découvrir et exploiter cette caractéristique.
- Bien avoir à l’esprit que nous aimons ce qui surprend, plutôt que ce qui est évident.

HORIZONTALES et VERTICALES

- Ajoutent de la stabilité à l'image, la structurent.
- Savoir jouer avec les premiers plans, les ombres, les contrastes.
- Cadrer avec soin pour éliminer des éléments perturbateurs.



HORIZON

- Si aucun élément ne vient perturber sa rectitude, son placement est d’autant plus important.
- Notion de calme.
- Placer de préférence vers le bas de l’image, surtout si le ciel a plus d’importance que le sol.
- Il n’existe aucune position idéale.
- Son placement relève plus de la convention que de règles établies.
- Toujours la même question à se poser : quel message veut-on faire passer ?
- Penser à prendre les deux options au tournage pour avoir le choix au montage.

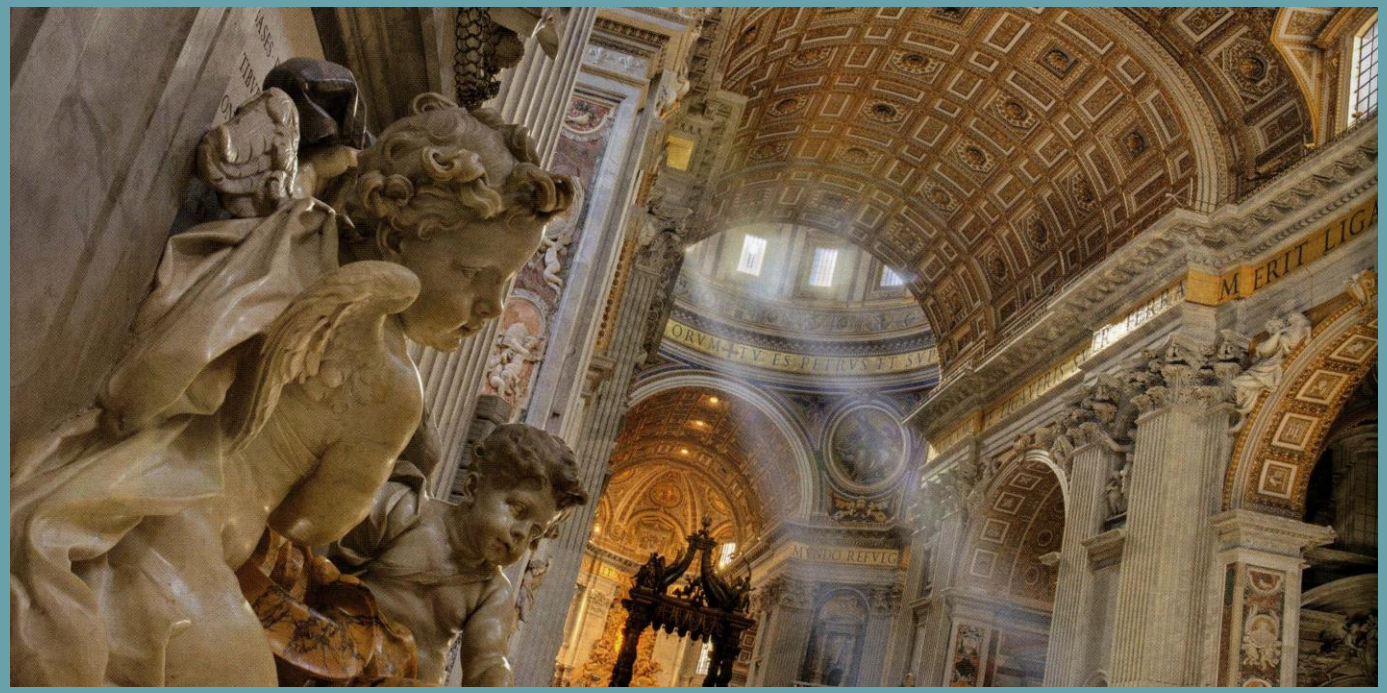
HORIZON

CADRE DANS LE CADRE

- Recette efficace. Implique le spectateur.
- Ne pas surexploiter cette technique, au risque de faire cliché.
- Risque d’apporter une rigidité trop grande, loin de la spontanéité.
- Concernant les cadres internes, plus l’espace qui les sépare est faible, plus leur relation graphique est efficace.

DIAGONALES

- Dynamisent, suggèrent le mouvement, apportent une notion de profondeur.
- On parle alors de lignes de fuites.
- Le regard a tendance à les suivre.
- Surtout au grand angulaire.

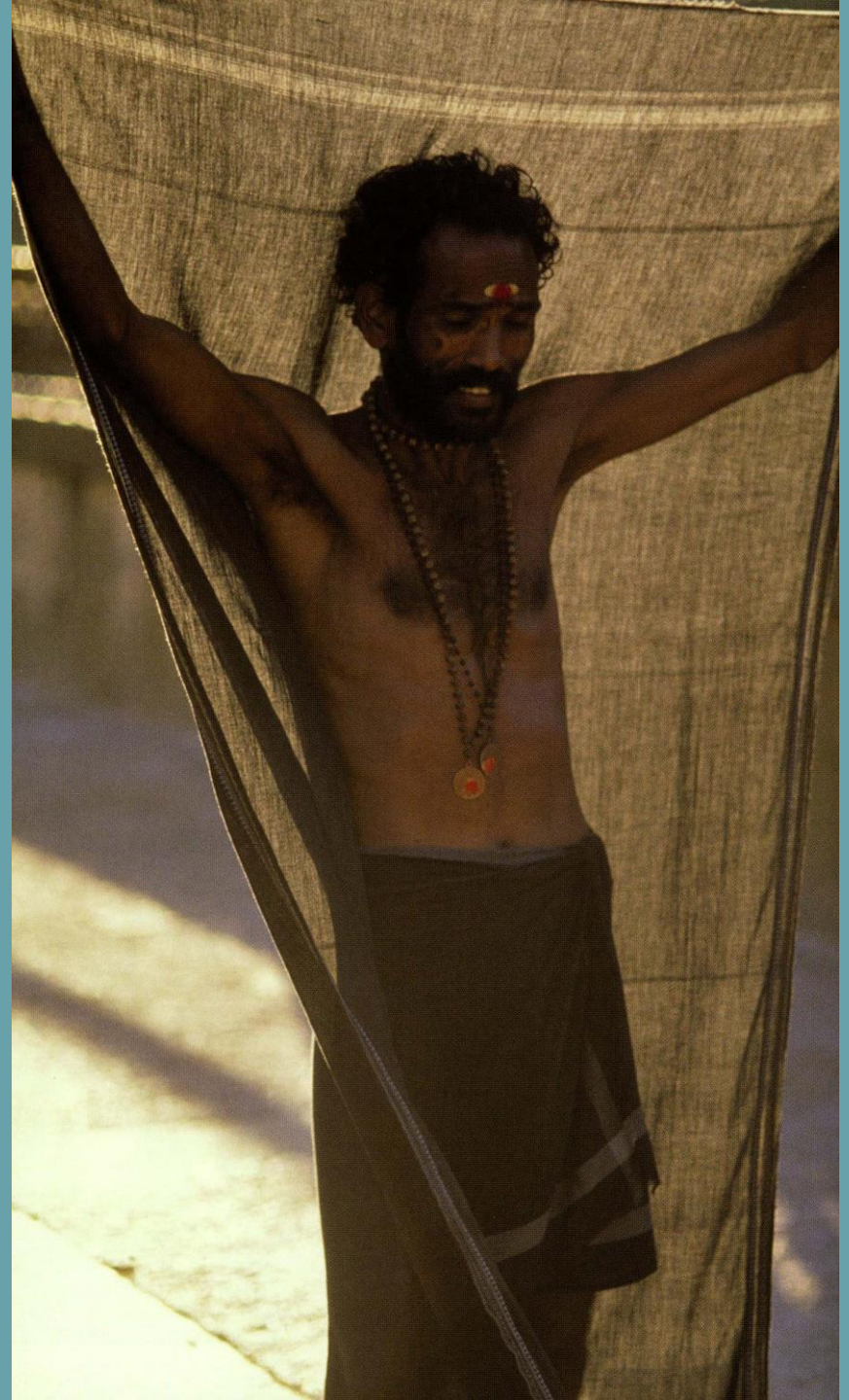


COURBES

- S’opposent à la rigidité des lignes droites.
- Sinueuses, elles évoquent l’élégance, la beauté, la fécondité.
- Tourmentées, provoquent une sensation de malaise.

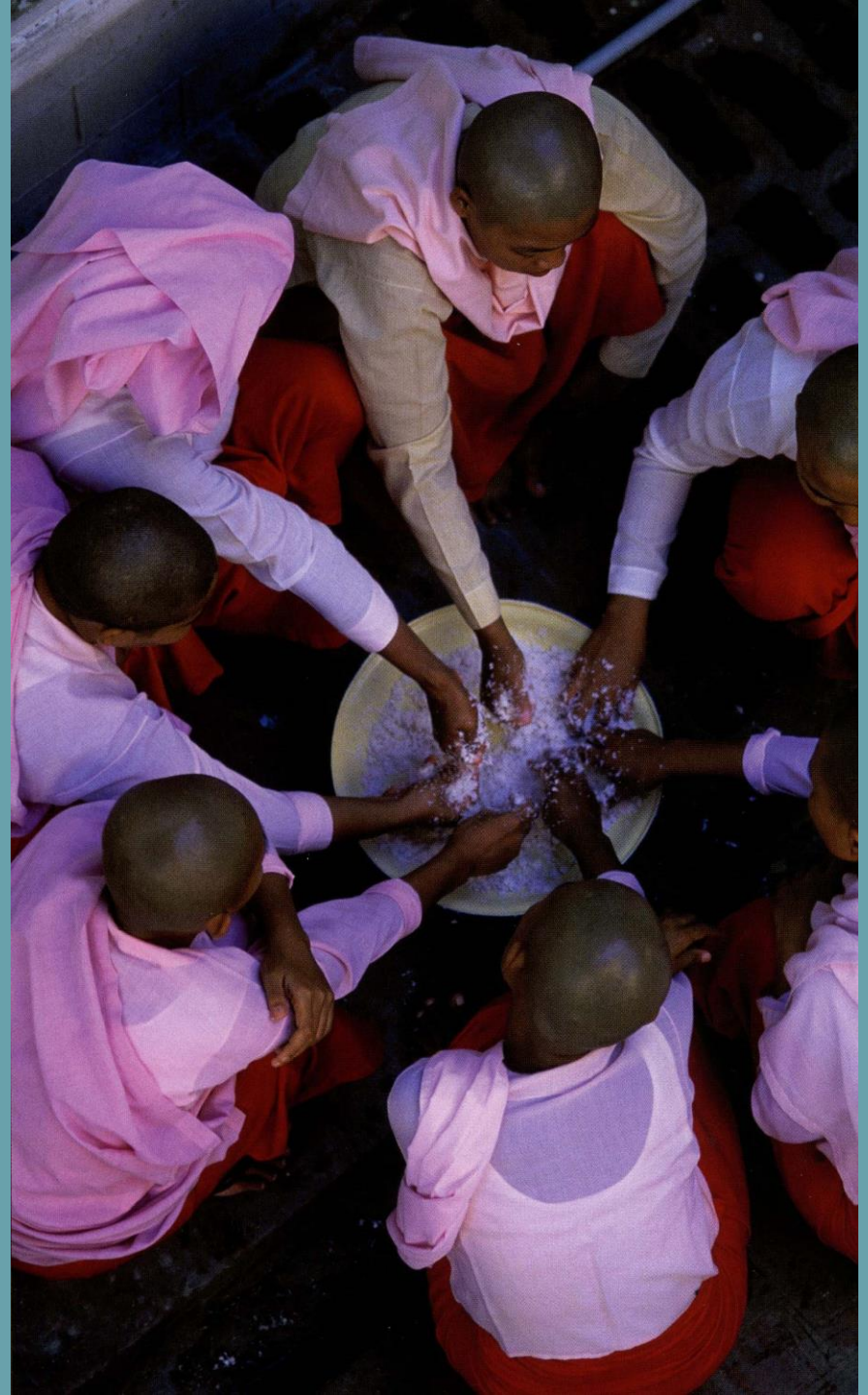
TRIANGLES

- Visibles ou suggérés.
- Il suffit de trois points, trois objets non alignés, pour évoquer un triangle.
- Selon l’emplacement de sa base, il amènera une notion de stabilité ou d’équilibre.



CERCLES

- Les cercles dits implicites sont plus intéressants que ceux qui sont évidents, comme le cadran d’une horloge.
- Sur cette photo, on peut percevoir un empilement de trois cercles.
- Celui du récipient.
- Celui formé par les mains de ces jeunes moines.
- Un troisième, passant par leur tête; leurs bras en étant les rayons.
- L’uniformité de couleur de leurs tenues renforce le message de communion.



RYTHME

- Comme pour une musique, un rythme est toujours très appréciable dans une image.
- C’est le point de vue qui fera la différence.
- Quelque fois, il suffit de se décaler de quelques mètres pour obtenir un cadrage plus flatteur.
- Les perspectives d’échelle et aériennes évoquent la distance.

MOTIF ET ACCUMULATION

MOTIF ET ACCUMULATION

- Un motif est une répétition graphique.
- Une accumulation est une image ne contenant que des éléments identiques.
- Ils peuvent être visiblement forts ; tout dépend du contenu.
- Entre un mur de brique et une accumulation d’ampoule LED, il n’y a pas « photo ».
- En gros plans, on pourrait comparer ces ampoules à des boules à neige.
- « Couper » les objets, sur les bords du cadre suggère que l’accumulation s’étend plus loin.

5 – POINT DE VUE

- Rechercher le meilleur point de vue. C’est une seconde nature pour le cinéaste.
- Découvrir l’angle sous lequel le sujet sera le mieux mis en valeur.

DE FACE

- Cadrage de face, avec des lignes bien droites.
- Simplicité. Déforme le moins la réalité.
- Ne donne que peu d’indice au spectateur.
- Peut passer pour un manque d’originalité.
- L’horizontalité et la verticalité de l’axe optique doivent être irréprochables.
- Plus facile avec un objectif standard. Parfait pour un documentaire.
- Mais utilisé en gros plan, ce cadrage donne un sentiment d’intimité avec un personnage.
- Le plan de face est pour cela souvent utilisé en caméra subjective afin de connecter le public et un personnage.

DE FACE

D’EN HAUT

- Une vue d’ensemble répond à notre désir de voir globalement les choses.
- La vue à vol d’oiseau nous met en position dominante.
- C’est une illusion plaisante
- . Les édifices élevés, falaise, se prêtent particulièrement à cette vision du monde.
- Mais attention de les justifier, par le plan qui suit ou celui qui précède.

VUE PLONGEANTE

- Plan à la verticale.
- Avec l’avènement des drones, on voit se multiplier ce genre de plan.
- Cela donne une vision en plan, permettant d’exploiter les formes.

RAS DU SOL

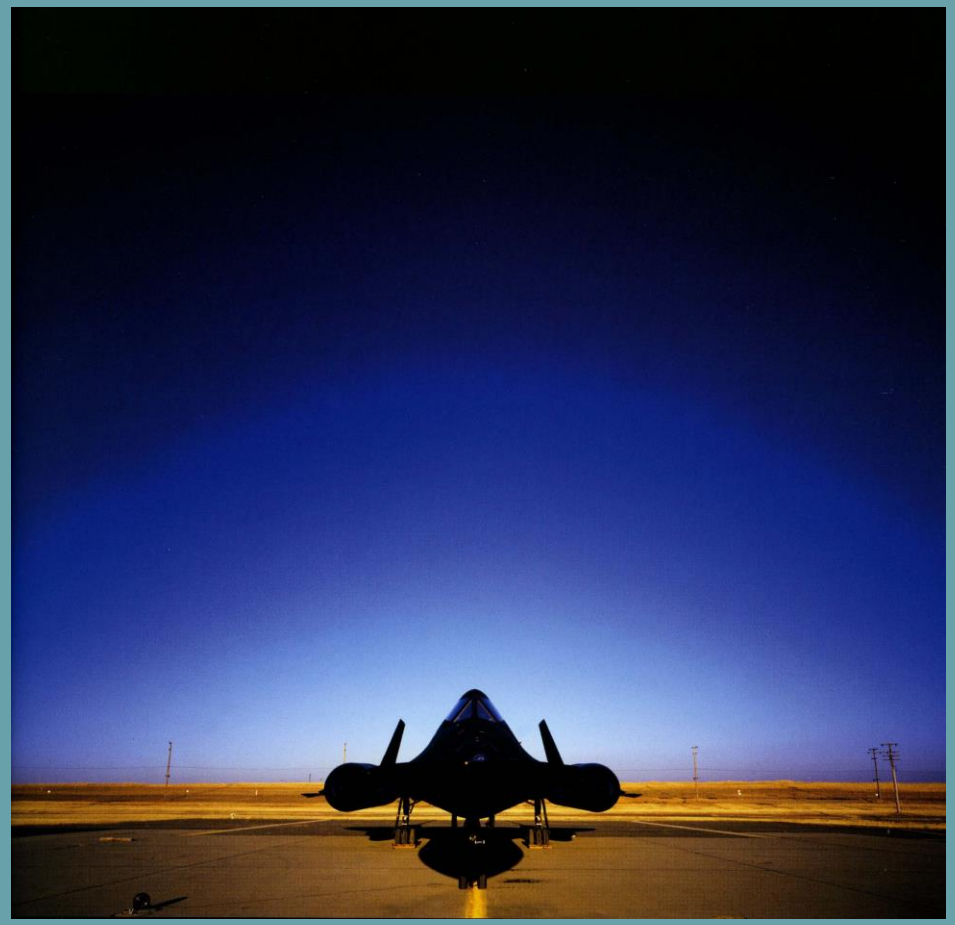
- Minimise le premier plan (sol, chaussée).
- Souvent au grand angulaire.
- Met le sujet en valeur.
- Permet de le voir en entier.
- Ce genre de cadrage favorise les radiales centrifuges ou centripètes.

OBSTRUCTION

- Pour la plupart, un beau point de vue est un point de vue dégagé.
- Il existe cependant une autre approche consistant à proposer au spectateur une vue plus subjective.
- Comme si il découvrait les lieux.

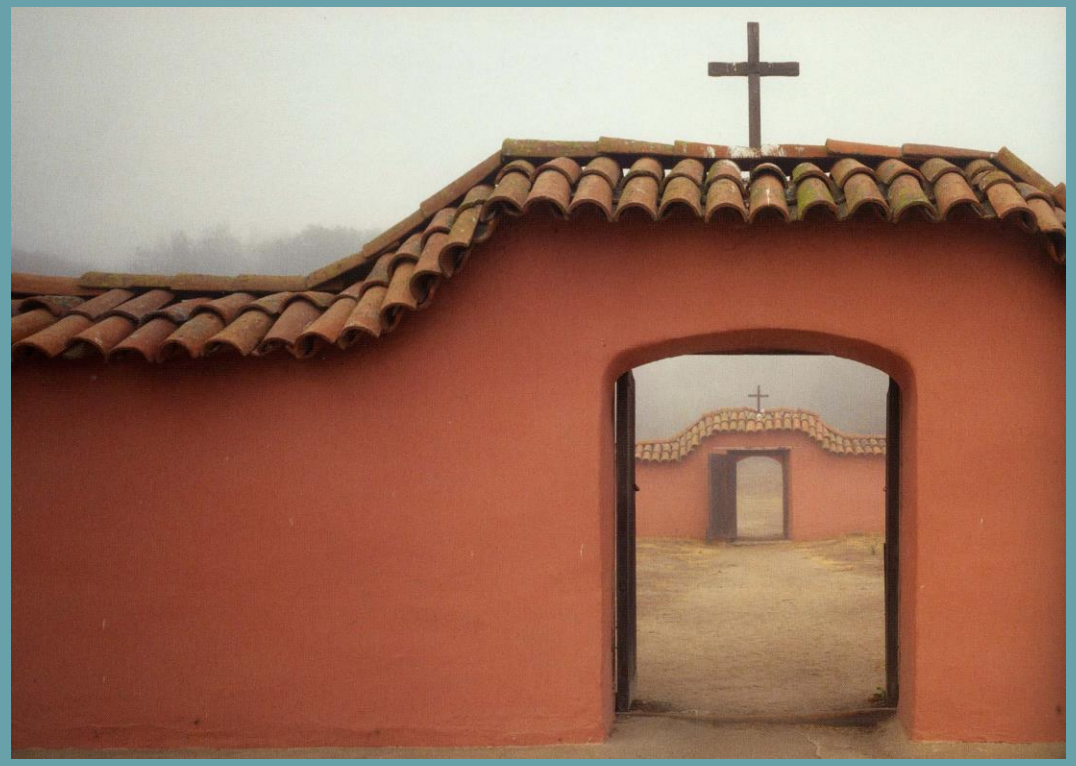
TUNNEL

- L’effet tunnel est, en réalité, dû au phénomène de vignettage rencontré avec de nombreux grands angulaires.
- C’est un assombrissement progressif à partir du centre.
- Comme le regard tend à se porter sur les parties les plus claires de l’image, l’attention se focalise sur le centre.
- Pour les fabricants, c’est un défaut qu’ils s’efforcent de corriger.



PRÉCISION

- Dans une image, il n’y a pas que la géométrie.
- L’action, la gestuelle, l’expression des visages comptent également.
- De temps en temps une inévitable précision s’impose.



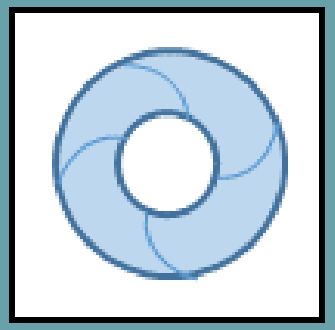
PROXIMITÉ

- On parle ici de la proximité du cadreur avec son sujet.
- Parfois imposée, faute de place pour prendre du recul.
- Présence d’obstacle nécessitant de se rapprocher ou d’utiliser un grand angle.
- La proximité peut aussi impliquer une certaine intimité avec son sujet.
- Cadrer avec ses jambes.

DISTANCE

- L’impression d’éloignement dépend d’un ensemble d’indices suggérant la distance appareil – sujet.
- Cette impression est plus flagrante au grand angle qu’au téléobjectif.

6 – OBJECTIFS



- Chaque objectif, on parle aussi d’optique, donne à l’image sa touche particulière.
- Plutôt que de surinvestir dans un boîtier ou une caméra, il est préférable de se soucier des caractéristiques de l’objectif.
- Le style et de la qualité d’image en dépendent étroitement.
- La notion de profondeur de champ, liée à l’ouverture du diaphragme, est cruciale.
- Elle détermine la possibilité d’obtenir de beaux flous d’avant ou arrière-plan (Bokeh).
- C’est un phénomène purement optique.

PROFONDEUR

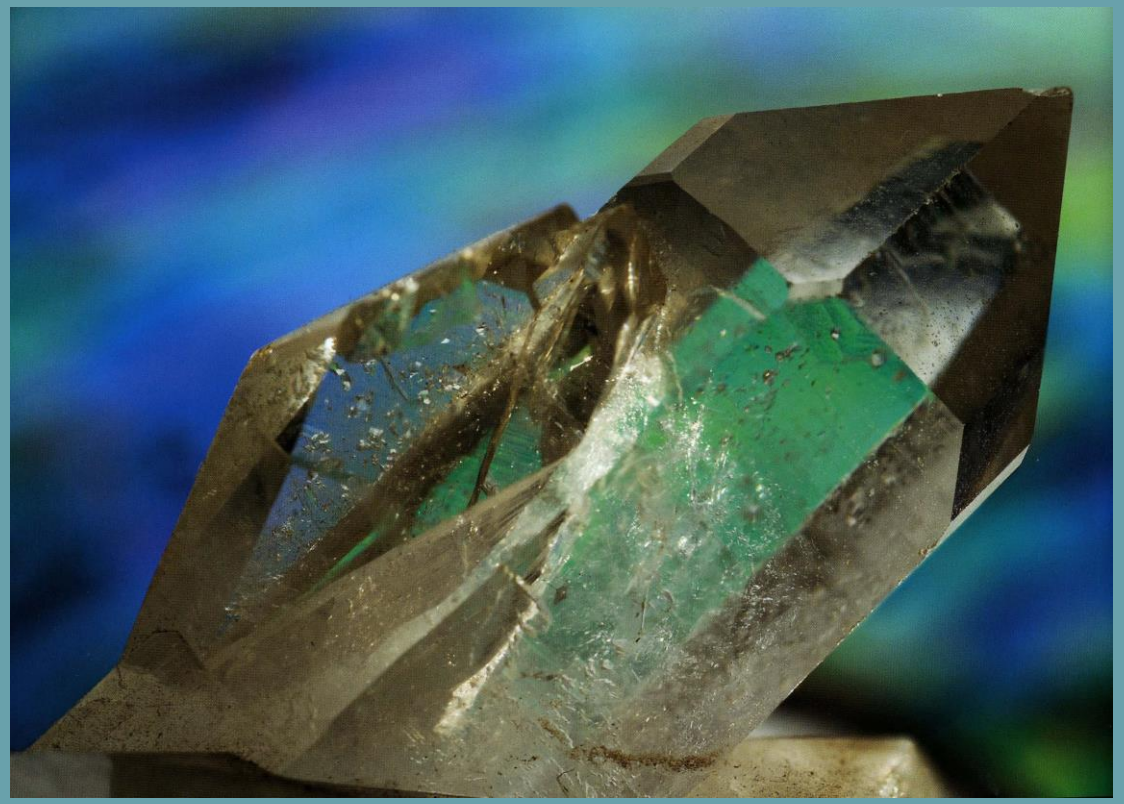
- La profondeur de champ détermine ce qui doit être net dans une image.
- Elle dépend de l’ouverture mais aussi de la longueur focale de l’objectif.
- Plus l’angle de vue est large et le diaphragme fermé, plus vous avez de chance que tout soit net dans l’image.
- Ce, dans de bonnes conditions d’éclairement.

SELECTIVE

- On peut choisir la zone de netteté.
- La vision humaine ne perçoit pas le flou normalement.
- La vision périphérique est indistincte, mais pas floue.

ARRIÈRE-PLAN MULTICOLORE

- Le flou à l’arrière-plan d’une image à mise au point (MAP) sélective peut-être avantageusement exploitée en jouant sur la couleur.
- Parfois, le fond embellit d’autant plus qu’il ne devient plus identifiable.

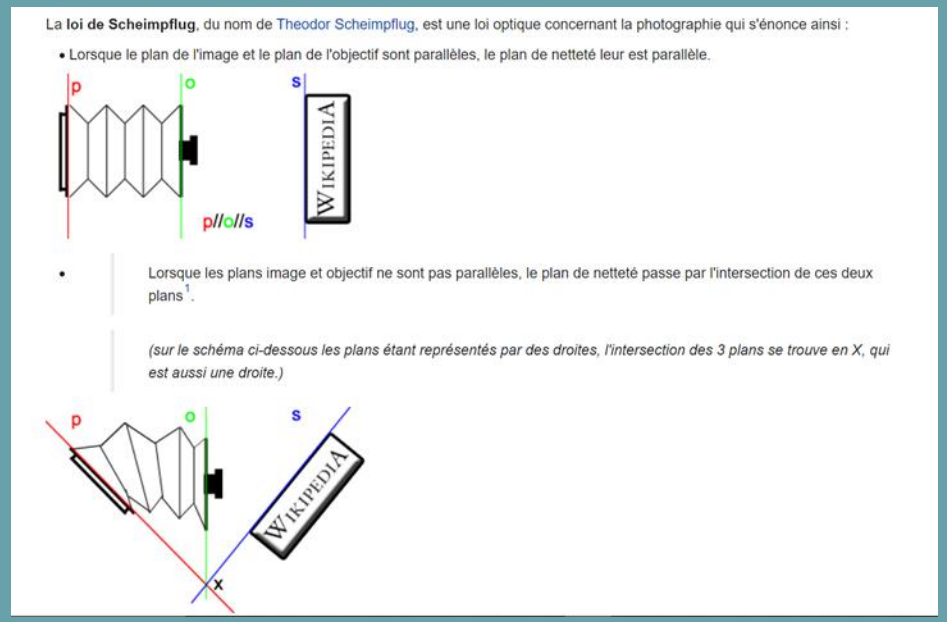


PREMIER PLAN MULTICOLORE

- A l’inverse, ici c’est le premier plan qui sera flou.
- Moins courant. Permet d’atténuer un obstacle.
- Impression de regarder en cachette.
- Moins évident à réaliser.
- Faire en sorte, qu’au premier plan, les couleurs floues soient dominantes.
- Jouer entre proximité, angle de vue et longue focale à grande ouverture.

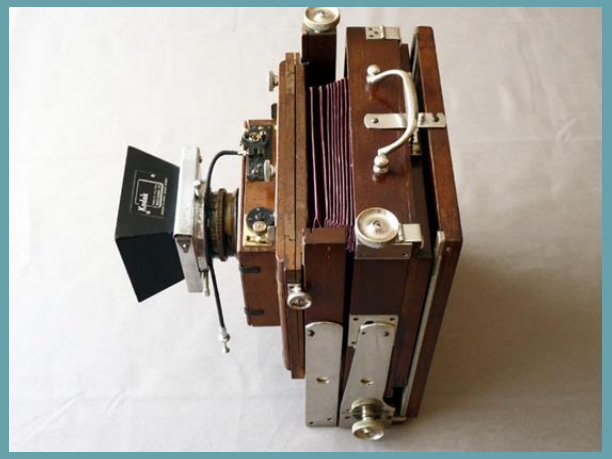
BASCULE ET CONTRE-BASCULE

- Concerne essentiellement la photographie et le recours à une chambre grand format.
- Régit par la loi de Scheimpflug.
- Lorsque le plan de la surface sensible (capteur), le plan de l'objectif et le plan de mise au point se croisent en un même point, la netteté est totale, quelle que soit la profondeur de champ.

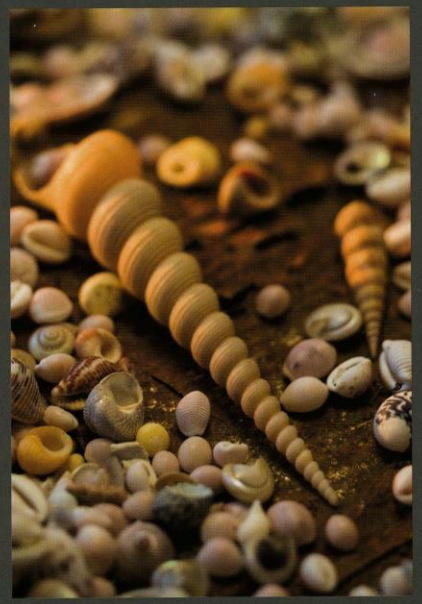


BASCULE ET CONTRE-BASCULE

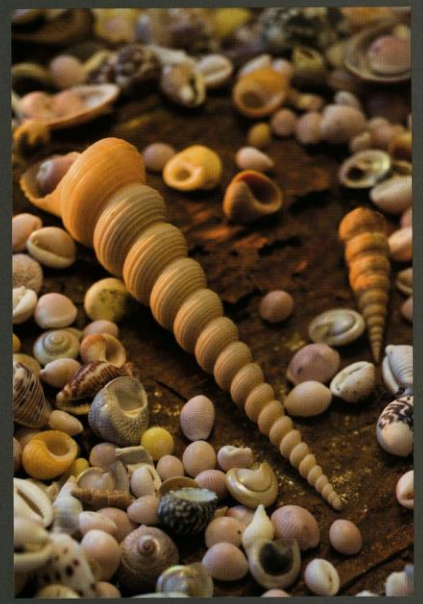
- Il existe des objectifs à bascule et à décentrement permettant d'appliquer cette loi optique à des boitiers plus classiques.
- A l'inverse, dans la contre-bascule, le plan de l'objectif est tourné vers le haut par rapport au plan du capteur. On obtiendra la mise au point sélective la plus étroite.



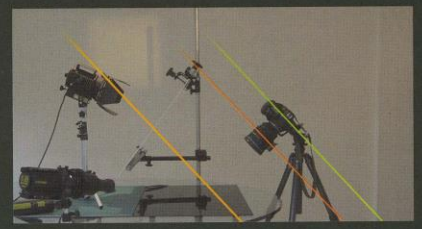
BASCULE



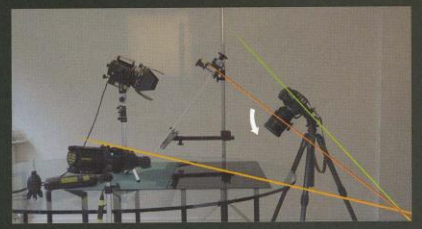
▲ Sans bascule, ouverture maximale.



▲ Objectif basculé, ouverture maximale.

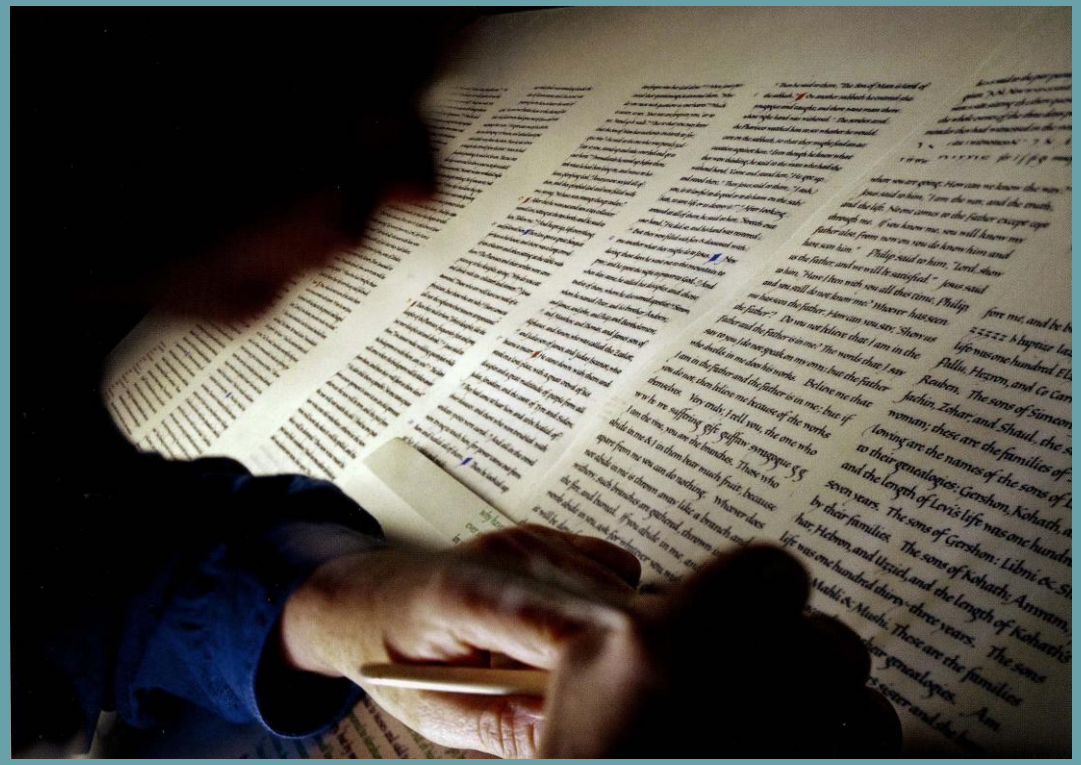


▲ Sans bascule, le plan de l'objectif (trait orange) et parallèle au plan du capteur (vert) et au plan de mise au point (jaune). Les trois plans ne se recoupent pas.



▲ La bascule de l'objectif bascule le plan de l'objectif. Selon la loi de Scheimpflug, lorsque les trois plans se coupent en un même point, la profondeur de champ inclinée qui en résulte est en forme de coin.

CONTRE-BASCULE



DÉCENTREMENT

- Fondé également sur un principe hérité de la chambre grand format dont la platine porte-objectif et le dos arrière peuvent être décalés verticalement et horizontalement.
- Le décentrement sert surtout pour filmer des monuments lorsqu'il faut « redresser » des lignes parallèles, lorsqu'on incline l'appareil vers le haut.

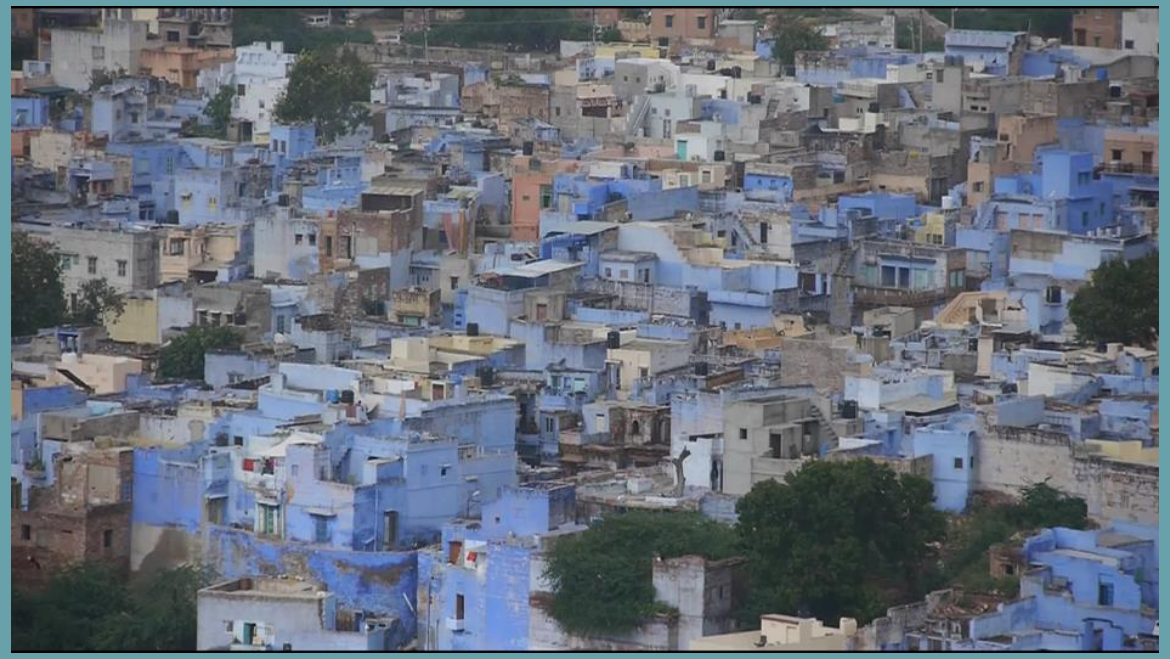
GRAND-ANGULAIRE IMMERSIF

- Un objectif n’est pas qu’un outil optique, il permet de susciter des sensations.
- Notre œil correspond à un objectif de 50mm.
- Rend notre caméra subjective.
- Le spectateur s’identifie à la caméra.
- Il est « immergé » dans une scène et y ressent ce qui s’y passe, au lieu d’être passif dans son fauteuil.
- De plus, participe à la stabilisation de l’image.
- Notons que peu de grands angulaires sont stabilisés.
- Il exige une plus grande proximité avec le sujet. Savoir se faire accepter.

GRAND-ANGULAIRE IMMERSIF

TÉLÉOBJECTIF ET DISTANCIATION

- Lui, nous met à distance.
- Tout le monde n’aime pas déclencher sous le nez des gens.
- Écrase les perspectives ; tout parait plan (d’autant plus que l’arrière-plan est proche du sujet).
- Permet de jouer plus facilement avec la profondeur de champ, en fonction de l’ouverture.



Fin de la 1ère partie