

05

COMPOSER SON CADRE : ORGANISER LE REGARD

De la surface du cadre à la hiérarchie des informations visuelles.

QUESTION DE DÉPART Comment organiser les éléments du cadre pour orienter le regard et produire du sens ?

DÉFINITION Le cadre est le rectangle qui délimite l'image. Le champ est la portion d'espace comprise à l'intérieur ; le hors-champ reste lié imaginativement à ce qui est montré. Composer consiste à organiser les éléments visibles dans ce cadre afin d'orienter l'attention et de produire du sens. Composer une image, c'est organiser dans le cadre corps, objets, lignes, surfaces, lumière, couleurs, masses et vides.

La composition hiérarchise l'information, dirige l'attention et construit des relations : elle peut stabiliser, isoler, opposer, enfermer ou mettre en mouvement. Il n'existe pas une "bonne" composition universelle : chaque choix doit servir l'intention.

1. LES OUTILS DE LA COMPOSITION : HIÉRARCHISER CE QUI DOIT ÊTRE VU

LIGNES / FORMES

Horizontales, verticales, diagonales, courbes, répétitions ou symétries guident le regard et donnent stabilité, tension ou rythme.

COULEUR / LUMIÈRE

Une zone claire, colorée ou très contrastée attire l'œil. La couleur peut créer un accent, une opposition ou une continuité.

MASSSES / VIDES

Le poids d'un élément dépend de sa taille, sa valeur, sa couleur, sa netteté et sa position. Un vide peut isoler, séparer ou annoncer un mouvement.

PLACEMENT / ÉCHELLE

Centrer, décentrer, rapprocher ou éloigner modifie la hiérarchie. Au cinéma, le déplacement des corps ou de la caméra peut recomposer le cadre pendant le plan.

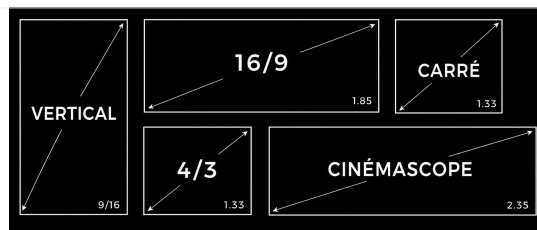
2. LE FORMAT / RATIO : LA FORME DU CADRE AVANT LA COMPOSITION

Définition. Le ratio est le rapport largeur / hauteur. Il détermine la quantité d'espace disponible autour des corps et des déplacements.

Format large. Il favorise les relations latérales, les groupes, les paysages et les vides horizontaux.

Format resserré. Il recentre davantage le regard et peut accentuer la présence du corps ou l'impression d'enfermement.

Exemple. Dans *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014), les changements de ratio distinguent les époques : le format devient lui-même narratif.



3. LIGNES, FORMES, LUMIÈRE, COULEUR : CONDUIRE LE REGARD

**CONSTRUCTION TRIANGULAIRE**

Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830

Le triangle conduit vers la figure de la Liberté et le drapeau. Diagonales, contrastes de lumière et accent rouge renforcent l'élévation et le mouvement : la composition organise à la fois regard, énergie et signification.

**LIGNES DIRECTRICES ET FRONTIÈRES**

La Prisonnière du désert, John Ford, 1956

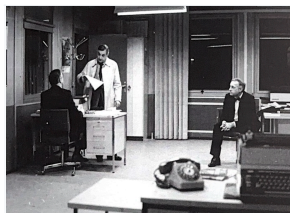
Verticales du porche = frontière ; lignes de perspective distribuent le regard entre l'ouverture à gauche et la jeune fille dans la profondeur.

**RÉPÉTITION ET RYTHME DES FORMES**

Andrew Niccol, *Bienvenue à Gattaca*, 1997

Les courbes répétées de l'architecture produisent un rythme visuel et conduisent vers la profondeur. Le visage, l'axe vertical et la dominante froide hiérarchisent immédiatement le personnage dans un monde réglé et géométrique.

4. RÉPARTIR LES MASSES, LES VIDES : SATURER OU RARÉFIER

**ÉQUILIBRE DES MASSES**

Garde à vue, Claude Miller, 1981

Les figures ne "remplissent" pas le cadre : leurs poids visuels, leurs distances et le vide central construisent l'équilibre et la relation.

**VIDE EXPRESSIF**

Edgar Degas, *L'Absinthe*, 1875-1876

Le grand vide du premier plan éloigne les figures et accentue solitude et séparation : le vide est un élément actif.

**VIDE ET MOUVEMENT**

Mauvais Sang, Leos Carax, 1986

Dans la course nocturne d'Alex, le corps de Denis Lavant traverse des rues parisiennes largement désertées. Le vide autour de lui donne de l'espace au déplacement et rend son énergie plus sensible : l'espace libre devant ou autour du corps devient une réserve de mouvement, que la course vient continuellement occuper.

**CADRE SATURÉ / CADRE RARÉFIÉ**

- *L'Ultimatum des trois mercenaires*, Robert Aldrich, 1977 : Le split-screen multiplie simultanément les informations et fragmente l'attention : la saturation devient elle-même un principe dramatique.
- *L'Eclipse*, Michelangelo Antonioni, 1962 : Les espaces progressivement désertés font du vide une donnée expressive : le lieu peut continuer à signifier alors même que les personnages disparaissent du cadre. Le document oppose précisément ces paysages désertés d'Antonioni aux cadres saturés.

5. RÈGLE DES TIERS : UN REPÈRE À COMPARER AU CENTRAGE

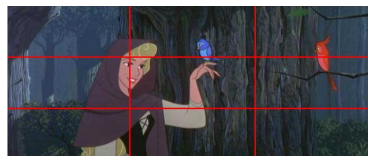
La règle des tiers divise le cadre en neuf parties égales grâce à deux lignes horizontales et deux verticales ; leurs tracés et leurs intersections servent de repères pour placer personnages et objets principaux — sans jamais être une obligation stricte. Quatre usages principaux :

Le regard : les yeux du personnage sur la ligne horizontale supérieure, avec de l'espace laissé du côté vers lequel il regarde ; cela porte naturellement l'attention sur le regard et aide le spectateur à s'y connecter.

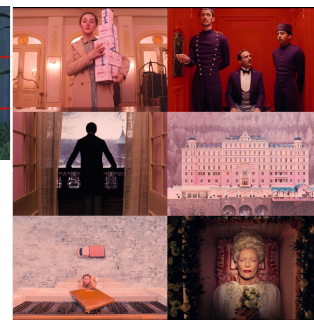
L'horizon : placé sur le tiers supérieur, il accentue le sol ; sur le tiers inférieur, il accentue le ciel.

Le mouvement : un personnage qui se déplace est placé sur le tiers d'où il vient : sa trajectoire traverse alors le cadre vers le centre, ce qui paraît naturel à l'œil.

Le placement : deux personnages sur les deux lignes verticales reçoivent une attention égale. On peut aussi déroger à la règle en centrant un personnage : la symétrie obtenue concentre le regard sur lui et efface la présence des autres.



Clyde Geronimi, *Sleeping Beauty*, 1959.
Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960



Contre exemple : *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014

05 bis

COMPOSER LA PROFONDEUR : PERSPECTIVE, NETTETÉ ET FOCAL

Après la surface du cadre, il faut organiser les distances et décider quels niveaux d'information restent lisibles.

QUESTION DE DÉPART Comment une image plane peut-elle faire coexister plusieurs distances — et décider où le spectateur regarde ?

6. CONSTRUIRE LA PROFONDEUR DANS UNE IMAGE PLANE

PERSPECTIVE

Superpositions, différences d'échelle, décor et lignes fuyantes organisent premier plan, plan moyen et arrière-plan. Le point de fuite peut guider directement le regard.

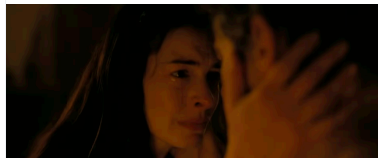
PROFONDEUR DE CHAMP

Étendue de l'espace net. Grande profondeur : plusieurs distances restent lisibles. Faible profondeur : une zone est isolée et le reste devient flou.

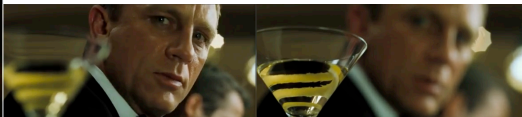
MISE AU POINT

Elle hiérarchise l'information. Un transfert de netteté peut révéler, cacher ou déplacer l'attention d'un plan de profondeur à un autre sans couper.

7. PROFONDEUR DE CHAMP - CHOISIR L'ÉTENDUE DE NETTETÉ : ISOLER, RÉVÉLER, INFORMER

**FAIBLE PROFONDEUR : ISOLER LE VISAGE DANS UN GRAND FORMAT (IMAX)**

L'Odyssée, Christopher Nolan, 2026
Dans le dialogue Pénélope-Ulysse, la très faible zone de netteté isole le visage malgré l'ampleur du cadre IMAX : le grand format n'implique donc pas nécessairement une

**TRANSFERT DE MISE AU POINT**

Casino Royale, Martin Campbell, 2006

Après l'empoisonnement, la netteté passe de Bond au verre : un élément jusque-là secondaire devient l'information décisive, sans changement de plan.
Fonction : déplacer le regard du spectateur d'un niveau de profondeur à un autre sans changer de plan. grande profondeur de champ.

**NETTETÉ SIMULTANÉE : RENDRE PLUSIEURS INFORMATIONS LISIBLES**

Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941 — tentative de suicide de Susan

Au tout premier plan, le verre et le flacon signalent l'empoisonnement ; Susan est allongée dans la profondeur ; à l'arrière-plan, Kane apparaît derrière la porte : cause, victime et intervention sont réunies dans une seule composition.
Fonction : permettre au spectateur de relier lui-même plusieurs informations sans que le montage les présente successivement.

8. CAS D'ÉTUDE : CITIZEN KANE - PROFONDEUR + SURCADRAGE



Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941 — Charles joue dans la neige pendant que son avenir se décide

Trois distances. Les adultes et les papiers occupent le premier plan ; la pièce construit un plan intermédiaire ; Charles reste visible au fond, dehors.

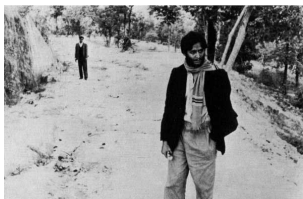
Grande profondeur de champ. Plusieurs niveaux d'action restent lisibles simultanément : le spectateur relie directement la décision prise à l'intérieur et l'enfant qui en subit les conséquences.

Cadre dans le cadre. La fenêtre isole Charles dans une seconde limite et matérialise sa séparation : il est central pour le récit mais tenu à distance de la décision.

Échelle / pouvoir. Les adultes sont proches et massifs ; Charles est petit et lointain. La composition traduit plastiquement le rapport de pouvoir.

Repère — André Bazin. Associée au plan long ou au plan-séquence, la profondeur de champ peut maintenir plusieurs éléments simultanément lisibles dans un même espace et une même durée. Pour Bazin, elle laisse davantage au spectateur la possibilité de choisir où porter son attention et d'interpréter les relations à l'intérieur du plan.

9. FOCAL COURTE / FOCAL LONGUE : TRANSFORMER LA PERCEPTION DE L'ESPACE

**FOCALE COURTE / GRAND-ANGLE — Le Monde d'Apu, Satyajit Ray, 1959**

Champ plus large ; la profondeur du chemin et l'écart entre les figures sont fortement sensibles. Plusieurs niveaux de l'espace peuvent rester lisibles.

**FOCALE LONGUE — Je t'aime, je t'aime, Alain Resnais, 1968**

Champ resserré : les différents plans paraissent plus rapprochés et le sujet peut être plus facilement isolé sur un arrière-plan flou.

PRÉCISION FOCAL ≠ PROFONDEUR DE CHAMP. La focale détermine d'abord l'angle de champ et modifie la perception des distances. La profondeur de champ correspond à l'étendue de l'espace net ; elle dépend notamment de l'ouverture et est aussi liée à la focale. La **profondeur de champ** correspond à l'étendue de l'espace qui apparaît nette dans l'image.

- **Grande profondeur de champ** : plusieurs plans, du proche au lointain, restent lisibles.
- **Faible profondeur de champ** : seule une zone réduite est nette ; le reste de l'image devient flou.

L'ouverture du diaphragme est un facteur essentiel : une grande ouverture (par exemple f/2,8) laisse entrer davantage de lumière et favorise une faible profondeur de champ ; une petite ouverture (par exemple f/16) laisse entrer moins de lumière et favorise une profondeur de champ plus importante.

À RETENIR Perspective = organiser les distances · Profondeur de champ = étendue de l'espace net · Mise au point = placer la netteté · Focale = angle de champ et perception de l'espace.

Utagawa Hiroshige, Aigle au-dessus des champs de Susaki à Fukagawa, 1857 — estampe nishiki-e, série des Cent vues d'Edo (9^e estampe de l'hiver), musée Guimet, Paris.



Sergueï Eisenstein, Ivan le Terrible (Ivan Grozny), 1944-1946 — gros plan de profil d'Ivan, fond blanc traversé par la ligne noire d'une procession.

ARTS PLASTIQUES ↔ CINÉMA : Transférer un principe de composition

REPÈRE — L'exposition « Sergueï Eisenstein, l'œil extatique » (Centre Pompidou-Metz, 2019-2020) a établi ce rapprochement de façon précise : ce gros plan de profil d'Ivan sur fond blanc, fendu par la ligne noire d'une procession, doit sa composition à l'estampe de Hiroshige. Le cinéaste théorise lui-même ses emprunts à la peinture et à l'estampe comme des principes de cadrage transposables.

ANALYSE : Décrivez la composition de chacune des deux images — répartition des masses, lignes de force, ce qui est mis en avant et ce qui est relégué. Quel effet cette organisation produit-elle sur le regard du spectateur, et qu'est-ce que le passage à un plan de cinéma change à cet effet ?