

# la mise en scène

Philippe Ortoli

les éditions de l'acap  
collection | la fabrique du regard

la fabrique  
du regard



Lieu ressource du cinéma et de l'audiovisuel en Picardie, l'Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Picardie), du Conseil Régional de Picardie et du Centre National de la Cinématographie.

Directeur de publication : **Olivier Meneux** - L'édition de cet ouvrage a été coordonnée par **Pauline Chasserieau**  
Comité de rédaction : **Olivier Meneux, Pauline Chasserieau, Caroline Sévin** - Rédaction : **Philippe Ortoli**  
Conception graphique : **Guillaume Bergeret** - Préparation, finalisation : **Juliette Flament, Violaine Fenestre**  
Crédits photos : **Gaël Clariana** - Impression : **Imprimerie Yvert, Amiens** - ISBN en cours - Dépôt légal : octobre 2006

19 rue des Augustins - BP 322 - 80003 Amiens cedex - Tél : 03 22 72 68 30 - Fax : 03 22 72 68 26  
Email : [info@acap-cinema.com](mailto:info@acap-cinema.com) - web : [www.acap-cinema.com](http://www.acap-cinema.com)

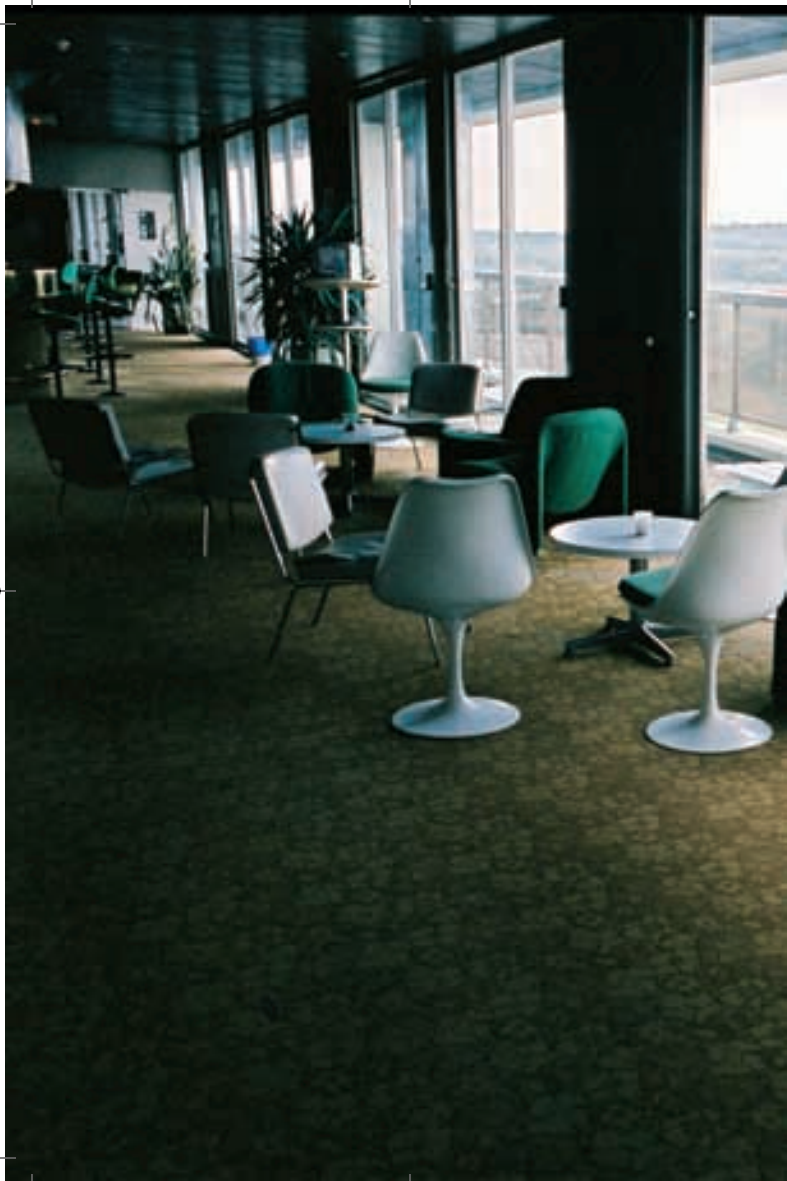
## avant propos

Lieu de recherche, d'accompagnement et de coordination en matière d'action culturelle cinématographique, l'Acap - Pôle Image Picardie développe depuis 2000, au sein de son département éducation à l'image, un ensemble de projets de sensibilisation au cinéma et à l'audiovisuel en partenariat avec de nombreux acteurs culturels, éducatifs et sociaux.

C'est ainsi à la lumière de son expérience dans le développement des pratiques de transmission que le Pôle Image Picardie s'est investi dans la création de la collection "La fabrique du regard". Les cinq carnets et le DVD pédagogique édités au sein de cette collection offrent une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission, ces "outils" ont ainsi pour vocation d'approcher la matière filmique, de développer un échange sur la portée d'un plan, d'un choix de mise en scène, d'une coupe de montage, de prendre le temps de la réflexion et d'interroger la distance face aux écrans.

Notre engagement au quotidien relève de nos interrogations pédagogiques, artistiques et politiques. Les cheminements proposés au sein de cette collection sont donc multiples, particuliers et subjectifs. Il ne s'agit pas ici d'ouvrir une mécanique exhaustive d'acquisition théorique du cinéma, mais simplement de proposer des approches singulières liées aux images et aux sons. Parce que l'éducation artistique engage pour nous le symbolique et l'imaginaire, le regard et le geste de chacun, parce que nous pensons qu'il est important d'affirmer la place d'une véritable pédagogie de la création, nous privilégions, au cœur de toutes les aventures que nous proposons, l'expérience à vivre, le tâtonnement et la découverte. Dans le même mouvement, il nous paraît aujourd'hui tout aussi essentiel de participer à l'émergence d'une pensée critique visant à questionner et à se (ré)approprier un monde à l'épreuve de l'image.

**Olivier Meneux**, directeur de l'Acap - Pôle Image Picardie



## introduction

Qu'est-ce que mettre en scène au cinéma ? Le terme vient du théâtre où il est aisé de le concevoir dans sa pratique globale : il s'agit bien de porter sur la scène le texte d'une pièce afin d'organiser les conditions de son existence. Transplanter ce terme au cinéma, c'est donc parler de composition d'image, de l'organisation à la fois spatiale et temporelle de ses éléments (humains ou pas) en vue de son rendu sur l'écran ; c'est aussi évoquer les choix esthétiques qui préexistent ou s'imposent brutalement dans cette opération concrète et magique qu'est le tournage. Concrète, car il faut composer avec le réel sensible devenu matière à pétrir et dont, même s'il est travesti, métamorphosé, voire entièrement réinventé, il reste toujours une trace dans l'objectif, fût-elle celle, élémentaire, des feuilles qui bougent ; magique, car il s'agit bien de produire un résultat qui conduit, peu ou prou, à (re)constituer un monde. Certes, ce monde, il faut ensuite le tisser par le montage pour qu'il puisse pleinement se reconnaître comme tel mais c'est dans l'élaboration de ses fragments multiples (chacun de ses plans) qu'il prend corps.

La modeste ambition de ce petit carnet est de mesurer combien l'activité de mise en scène au cinéma est toujours double : s'il s'agit bien d'extérioriser une vision en l'inscrivant dans un espace, ce dernier ne s'écrit véritablement que par l'opération qui le médiatise (le rendu sur écran). De fait, notre travail de réflexion sur la mise en scène doit paradoxalement aboutir à juger de l'insuffisance, voire de l'inanité de ce terme car l'écriture d'un film, quand elle se trace, le fait par des images et des sons gravés sur de la pellicule, et non sur une "scène". Le remplacement de ce dernier terme par "formes" est donc l'enjeu de notre texte...

## extraits

*“Le rideau s'ouvre. La nuit se fait dans la salle. Un rectangle de lumière vibre à présent devant nous, bientôt envahi de gestes et de sons. Nous voici absorbés par cet espace et ce temps irréels. Plus ou moins absorbés. L'énergie mystérieuse qui supporte, avec des bonheurs divers, les remous d'ombre et de clarté et leur écume de bruits s'appelle mise en scène. C'est sur elle que repose notre attention, elle qui organise un univers, elle qui couvre l'écran, elle, et rien d'autre. De même que le ruissellement de notes d'un concerto. De même que la coulée des mots d'un poème. De même que les accords ou dissonances des couleurs d'un tableau. [...] La mise en place des acteurs et des objets, leurs déplacements à l'intérieur du cadre doivent tout exprimer, comme on le voit dans la perfection suprême des deux derniers films de Fritz Lang, “Le Tigre du Bengale” et “Le Tombeau hindou”.”*

Michel Mourlet, *La Mise en scène comme langage*,  
Henri Veyrier, 1987, p. 41.

*“Sur la nébuleuse vague et incertaine qu’est un film tel qu’il s’est déposé dans l’imagination, il faut agir avec rigueur. Je crois en la lumière et la lumière doit être celle qui peut me servir et que mon imagination demande. Ce ne sera jamais celle que le soleil peut me donner. Je crois dans le cinéma que l’on fait en reconstruisant en studio le plein jour et même la mer. Dans “Amarcord”, j’ai reconstruit la mer ; et rien n’est plus vrai que cette mer sur l’écran : c’est la mer que je voulais et que la mer véritable ne m’aurait jamais donnée. [...] Je travaille pour cela, pour me mettre à couper, clouer, peindre, disposer les lumières. Le cinéma est une illusion, une image qui doit se révéler pour ce qu’elle est.”*

Federico Fellini, *Propos*,  
Ramsay-Poche / cinéma, 1980, p. 227.





# chapitre 1

les spécificités de la  
mise en scène  
cinématographique

Il convient d'abord de distinguer les spécificités inhérentes à la mise en scène cinématographique et d'identifier les différentes "règles" régissant la construction d'une image.

## le cadre et le champ

Une image est limitée, sur ses bords, par un cadre à l'intérieur duquel s'élabore son champ.

### créer des cadres dans le cadre

Pour certains réalisateurs, mettre en scène consiste à mettre en évidence les conditions qui rendent possible cet acte en créant des cadres dans le cadre. Les sur-cadrages peuvent ainsi être accentués par divers effets :

- le rappel des lisières de l'objectif et de l'écran (la célèbre porte à travers laquelle nous voyons arriver le héros de *La Prisonnière du désert* de John Ford, 1956) ;
- l'évocation d'un dispositif spéculaire (les miroirs multiples à travers lesquels s'affronte le trio criminel de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles, 1946), d'un dispositif cinématographique (*La Rivière rouge* d'Howard Hawks projeté en extérieur dans *Bellissima* de Luchino Visconti, 1951), ou encore d'un dispositif télévisuel (les jeux humiliants de Nagui diffusés à l'arrière-plan de l'assassinat du vieillard dans *Assassin(s)* de Matthieu Kassovitz, 1998) rappelle, bien évidemment, les caractéristiques de l'écran.

## le champ : l'instauration des seuils visible / invisible

L'organisation d'un espace, nommé **champ**, se bâtit sur ce qu'il cache comme sur ce qu'il montre. L'image cinématographique est, en effet, naturellement **centrifuge** (c'est-à-dire ouverte sur son extérieur) du fait de l'analogie qu'elle manifeste avec le réel sensible, analogie impliquant la suggestion du prolongement physique de ses quatre côtés.

Il y a, schématiquement, deux exemples de composition dynamique qui jouent sur la dissimulation et le dévoilement. Le premier consiste à élargir, par un travelling arrière, un ensemble dont la première vue n'induit pas le caractère global (le paysage paradisiaque révélé comme contenu d'un panneau publicitaire, dans *L'âme des guerriers* de Lee Tamahori, 1994). Le second concerne le retrait, au sein d'une étendue préalablement donnée dans sa généralité, d'une portion d'éléments visibles : on appelle cette opération "**décadrage**".

## le champ : esquisse d'ailleurs

Ouvrir l'image sur d'autres perspectives que celles décrites en son cadre, c'est provoquer l'imagination du spectateur. On peut ainsi suggérer l'ailleurs en choisissant précisément les directions des mouvements des comédiens. La fin des westerns où le héros se perd dans l'immensité du paysage (entre mille exemples, *Pale Rider* de Clint Eastwood, 1984), ou la sortie brutale de l'écran par ses bords (les amants de *L'Homme au*

*bras d'or* d'Otto Preminger, 1955, sortant du champ par la gauche du cadre) servent à étendre le plan au-delà de la caméra. Le regard-caméra constitue un autre exemple, brisant l'effet de fiction en suggérant, pour le sujet filmé, la prise de conscience de son statut (le jeune voyou insultant le public au début d'*A bout de souffle* de Jean-Luc Godard, 1959).

## le travail de composition du champ

La composition de l'image, dans ses seules caractéristiques internes, peut être analysée selon plusieurs modalités esthétiques.

### l'axe clos / béant

Les plans peuvent s'organiser suivant les principes généraux du resserrement et de l'ouverture. On distinguera :

- **la forme close.** Les lignes verticales et horizontales entretiennent une résonance avec l'objectif et l'écran, créant ainsi des plans à l'étouffante rigueur géométrique. Les compositions dites symétriques sont les plus appropriées à produire cet effet, en s'appuyant sur des éléments du décor (escaliers roulants, quais, rangées de fauteuils dans le métro de *Buffet froid* de Bertrand Blier, 1979) ou sur des corps (les haies de serveurs au milieu desquelles le chevalier maudit avance dans *Le Château de l'araignée* d'Akira Kurosawa, 1954).

- **la forme béante.** De manière à ôter la force structurelle des verticales et des horizontales, la mobilité de l'objectif tente de les faire vaciller. L'image tremblante, comme marque d'authenticité de la fiction (*Festen* de Thomas Vinterberg, 1998), est le phare de cette conception qui peut aussi se concentrer sur des mouvements de caméra moins heurtés mais tout aussi déstructurants (l'ouverture de *La Soif du mal* d'Orson Welles, 1957, qui décrit un vaste espace en multipliant ses axes de vision).

### saturation et vide

La mise en scène peut également jouer sur les notions de plein et de vide et envisager l'image sur la base du dépouillement et/ou sur celle de l'encombrement. On peut différencier :

- **le principe de saturation** qui consiste à offrir en un plan une multitude d'éléments produisant un effet d'accumulation. Ce travail joue sur la perte de repères figuratifs (quand le mime Deburau est emporté par le tourbillon de la foule du carnaval des *Enfants du paradis* de Marcel Carné, 1945, on ne distingue plus sa silhouette de "héros") ;

- **le principe de dépouillement** qui, a contrario, aime jouer sur la désertification du champ, créant des zones de vide dans lesquelles les corps semblent perdus ou proches de l'élémentaire (les deux enfants courant dans l'immensité aride du paysage burkinabé de *Yaaba* d'Idrissa Ouedraogo, 1989).

## un travail en profondeur

Le cinéma est un art de la profondeur : les images s'envisagent suivant un avant-plan et un arrière-plan dont les rapports combinatoires génèrent du sens. Ce travail a été interprété par certains (principalement André Bazin) comme un gain de réalisme permettant de confronter plusieurs actions dans un même plan sans user du montage. On y gagne un effet de continuité (*Païsa* de Roberto Rossellini, 1946, clef de voûte du néoréalisme, en offre de nombreux exemples). De manière plus générale, il donne à voir un rapport entre plusieurs personnages ou situations : union, désunion, supériorité, infériorité, etc. Citons, par exemple, *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) et plus particulièrement le plan confrontant le candidat sénateur, en plongée et au fond de l'image, à son adversaire qui en occupe la première place, permettant ainsi de deviner la défaite imminente de l'un et la victoire de l'autre.

A ce stade de notre analyse, nous devrions parler du plan : nous vous renvoyons à la lecture du petit carnet *Autour du plan*.

chapitre 1  
les spécificités de la mise en  
scene cinématographique





# Chapitre 2

l'hétérogénéité des  
composants de  
la mise en scène  
cinématographique

# 2

Comment passer de la simple représentation analogique du réel, la caméra reproduisant point par point l'apparence de ce dernier, à son organisation en tant que spectacle visuel ? Cette partie aborde, plus particulièrement, les choix formels ainsi que les valeurs plastiques et optiques au cinéma.

## le travail sur la forme

### le lieu et l'espace

Pour bâtir un monde, le choix de décors naturels ou fabriqués est fondamental. Ainsi, il faut être attentif à la perspective morphologique des lieux. Chacune des options citées ci-dessous révèle l'espace défini par le metteur en scène :

- **l'horizontalité** (les plaines d'*Easy Rider* de Dennis Hopper, 1969, traduction de la quête tragique des deux marginaux) ;
- **la verticalité** (l'Empire State Building, icône de la puissance américaine menacée par le gorille géant de *King-Kong* de Merian C. Copper et Ernest Schoedsack, 1933) ;
- **la circularité** (le lieu du duel d'*Et pour quelques dollars de plus* de Sergio Leone, 1966, évoquant une arène) ;
- **l'angularité** (les décors du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene, 1919, où l'agressivité expressionniste se lit dans les angles formés par les lignes qui les composent).

## l'acteur ou le traitement de la forme humaine

Diriger des comédiens est un des attributs centraux de la mise en scène. Le travail de l'acteur de cinéma est destiné à un médium pouvant le transformer. Ceci explique, par exemple, que le cinéma arrive à obtenir des résultats émotionnellement très forts de comédiens non-professionnels par la grâce de certaines de ses propriétés (l'affect puissant que dégagent les gros plans des paysans de *La ligne générale* d'Eisenstein, 1931).

Il serait absurde de vouloir évoquer l'ensemble des orientations possibles dans la direction d'acteur. Nous avons ainsi établi un distinguo schématique entre deux registres principaux.

On parle d'**amplitude forte** quand la mise en scène consiste à privilégier, chez le comédien, l'excès sous toutes ses formes. Ces principes sont particulièrement visibles dans la comédie burlesque où la mobilité faciale et gestuelle tend à faire de la figure humaine le vecteur d'un mouvement continu (le numéro d'équilibriste de Charles Chaplin dans *Le Cirque*, 1928). Dans la comédie musicale, ce mouvement, chorégraphié, traduit celui de la musique (l'explosion de joie transcrite en un ballet dans *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, 1952). Au-delà de ces deux genres, la puissance expressive se retrouve sous une forme nettement plus névrotique dans le film d'action où elle sert à rendre visible la force destructrice de ses "héros" par une extériorisation gestuelle et verbale démesurée

(Joe Pesci dans *Casino* de Martin Scorsese, 1996) et caractérise certains acteurs qui ont fait de la combustion d'énergie leur marque de fabrique (Marlon Brando dans *Un Tramway nommé Désir* d'Elia Kazan, 1951). Ces compositions souhaitent briser jusqu'à l'idée même de figuration pour ne promouvoir que l'élan perpétuel.

On parle de **retenue** quand la direction tend vers un mouvement minimal tourné vers la rétention d'émotion et d'information. Ce que l'on peut caractériser par sobriété (Clint Eastwood dans *L'Inspecteur Harry* de Don Siegel, 1971) ou inexpressivité (Arnold Schwarzenegger dans la plupart de ses films) désigne aussi des conceptions très marquées de mise en scène. On en relèvera trois : le dépouillement ascétique inscrivant l'impassibilité mortuaire sur le visage (Takeshi Kitano dans *Sonatine*, 1995), l'absence d'émotions en décalage avec un monde mouvant comme effet comique (Buster Keaton dans, entre autres, *Le Mécano de la Générale*, 1926), le refus de toute expression destiné à produire une distance entre le spectateur et les héros de la fiction (les comédiens de *Pickpocket* de Robert Bresson, 1964).

## du plastique à l'optique

Le cinéma est l'art de capturer la lumière qui constitue son matériau fondateur. Il faut donc, en dernier lieu, observer ces valeurs purement optiques.

### la couleur

Organiser la rencontre entre le corps et la lumière : la mise en scène doit se concevoir en fonction des couleurs que génère ce lien fondamental. On peut, en ce sens, étudier quatre choix révélateurs.

- Le premier consiste à présenter la même couleur en divers lieux d'une image, afin de l'installer comme centrale, indépendamment des objets qui la véhiculent (le rite blasphématoire pratiqué par Dracula dans le prologue du *Dracula* de Francis Ford Coppola, 1993, est dominé par le rouge).

- Le deuxième repose sur le principe du filtre par lequel on va coloriser la pellicule afin de la teinter (la lumière verte qui nimbe l'apparition spectrale de l'héroïne de *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock, 1958).

- Le troisième consiste à oublier le corps au profit de la couleur qui le recouvre. La comédie musicale est le genre approprié à ce type d'organisation, surtout lorsque des plongées saisissent les danseurs à une hauteur qui les mue directement en tâches colorées (*Le Bal des sirènes* de Georges Sidney, 1945).

- De manière plus marginale, certains films expérimentaux jouent sur les assemblages inédits créés par diverses couleurs sans que ces dernières soient référées à un objet (*Cristaux liquides* de Jean Painlevé, 1979, où l'alibi scientifique disparaît derrière la fulgurance poétique de l'enchevêtrement des corps cristallisés).

## la lumière

La mise en scène réside également dans le choix des modalités par lesquelles la lumière va révéler les corps et les décors. Il existe, là encore, deux grandes directions.

L'une est dite de la **clarté absolue** ou de **luminosité forte** : c'est l'esthétique de l'exposition classique, mise en avant de manière ostentatoire par certains procédés (l'éclairage High-key du cinéma hollywoodien des années 30 où tout est baigné dans une lumière égale, sans contraste, destinée à révéler l'opulence des costumes et la beauté des stars, comme on peut le voir, entre mille exemples, dans *Ange* d'Ernest Lubitsch, 1936). C'est le système qui assure la distribution d'ombres franches aux pouvoirs terrifiants et/ou excitants (le début du *Scarface* d'Howard Hawks, 1932, avec les contours sombres du gangster apparaissant sur le mur). Surexposer la pellicule représente le versant ultime de cette volonté de lisibilité : les corps paraissent alors engloutis par l'éclat qui les enveloppe (*Clément* d'Emmanuelle Bercot, 2001).

L'autre est dite de **clarté relative** ou de **luminosité faible** : le metteur en scène cherche à produire un effet de dissolution des formes, les rendant difficilement décelables. Il s'agit de jouer avec les clairs-obscurs, les contre-jours, les fumées et les brumes afin de masquer les limites entre les figures et de dessiner un monde foncièrement trouble. Ce type d'effet est particulièrement lié au film noir dont il souligne l'ambiguïté morale comme l'opacité narrative. Le meurtre du gangster par le policier véreux dans *La Soif du mal* d'Orson Welles (1958) filmé sous un néon clignotant, est un bon exemple que déclinent les classiques récents du "polar glauque", comme *Seven* de David Fincher (1996). On le retrouve, bien sûr, au centre du cinéma fantastique où il sert à exprimer l'angoisse diffuse (*Le Projet Blair-Witch* de Daniel Myrich et Eduardo Sanchez, 1999).





# Chapitre 3

deux exemples  
de mise en scène  
cinématographique

# 3

Toute mise en scène est un regard non pas porté sur le monde, mais créateur d'un monde. En cela, nous voudrions indiquer comment chaque travail artistique effectue la synthèse des éléments que nous avons pu voir en détail.

## la mise en scène, signe de reconnaissance d'un genre

Prenons le début d'un western et constatons combien la mise en scène a pour but de fournir au spectateur l'essentiel des points de repère qui le rassureront quant à l'inclusion du film dans le genre. L'exemple choisi est l'ouverture de *L'Appât* d'Anthony Mann (1953).

Soit le plan d'ensemble très composé d'un paysage où du tronc de bouleau, au premier-plan, jusqu'à la montagne, en profondeur, apparaissent les diverses composantes qui constitueront le site global du film. Ces éléments ainsi disposés, la caméra choisit, en un brutal panoramique, de se concentrer sur l'éperon d'un cavalier, accessoire qui sera, plus loin, crucial (c'est grâce à lui qu'il aura raison du bandit à la fin du film). Puis, replaçant ce détail dans son ensemble, le costume d'un homme, l'objectif confère à ce dernier un privilège, celui d'être le centre du champ, puisqu'il occupe le vide du décor initial en s'éloignant vers les cimes. En quelques recadrages, la vignette de départ - même axe, même étagement - s'est métamorphosée. Nous voilà, derrière cet arbre qui en délimite l'encadrement, à l'orée d'une aven-

ture dont le souffle n'est pour l'instant qu'une promesse de regard. Pour qu'il s'engouffre, il nous faut découvrir celui qui va habiter ce territoire, en lui donnant sa mesure et, ce faisant, sa valeur : le héros.

Nous sommes bien dans un genre qui a fait du rapport entre l'homme et un milieu naturel son motif conducteur : la mise en scène trace dès le début un lien qui est signe de reconnaissance.

## la mise en scène, expression d'une esthétique singulière

Le véritable auteur de cinéma est celui qui, littéralement, signe ses images. Il est donc logique qu'on puisse le reconnaître par sa mise en scène qui témoigne de choix précis marquant son style. Prenons *Amarcord* de Fellini (1973) et, plus particulièrement, la scène de la parade fasciste.

Le circuit optique qui s'y bâtit entre les regardants et les regardés désigne bien cette manifestation, ces uniformes sautillants et cette statue florale (une gigantesque tête de Mussolini en œillets) comme les projections des illusions secrètes de la foule qui fait le deuil de la raison. Il n'y a qu'à voir le plan large où la mare des visages et des bras se fige dans la répétition mécanique d'un geste de pure soumission (le salut fasciste) pour en juger ! L'importance des yeux des participants, tous frénétiquement tournés vers le cortège, définit la pulsion scopique comme le premier pas vers l'aliénation mentale, la recherche malade d'un spectacle apte à répondre à ses désirs

conduisant inexorablement à s'abandonner entre les mains de celui qui le coordonnera. Ce rituel fige, dans une profondeur de champ saturée de visages en attente, la notion même d'individus (devenus masse anonyme). Le sommet en reste la vision du chef, du Monsieur Loyal, Mussolini lui-même devenu une idole statufiée sous la forme d'une gigantesque tête florale actionnée mécaniquement entre deux rangées symétriques de militants.

A l'instar de cette scène, Fellini n'a cessé de peindre ce phénomène d'asservissement provoqué par une image qui condense les aspirations de chacun. Qu'il s'agisse du défilé de mode ecclésiastique avec son pape-paon scintillant (*Fellini-Roma*, 1972), de la cérémonie des "Louves d'or" pour artistes décadents (*Tobby Dammitt*, 1967) ou de la lune annexée par les hommes qui en font un écran publicitaire (*Les Voix de la lune*, 1990), l'organisation de l'espace en un dispositif spectaculaire saisissant la transe d'un groupe avide de totems dépeints de manière artificielle est un des traits principaux de sa mise en scène.



## bibliographie

### études générales

- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, 1987 (même si le terme "mise en scène" n'est pas (ou peu) abordé, ce recueil d'articles fondateurs est celui qui amène la réflexion la plus intéressante sur la notion d'une mise en scène spécifiquement cinématographique).
- Pascal Bonitzer, *Décadrages. Cinéma et peinture*, Paris, Editions de l'Etoile, 1985 (une belle promenade esthétique sur les rapports cinéma-peinture).
- Michel Mourlet, *La Mise en scène comme langage*, Henri Veyrier, 1987 (textes parfois polémiques, toujours poétiques, d'un fervent amoureux des metteurs en scène de cinéma).

### études sur des metteurs en scène

- Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Levy, 1987 (première édition : 1980) (une somme émaillée d'analyses pertinentes et de longs entretiens).
- Youssef Ishagpour, *Orson Welles cinéaste : une caméra visible*, La différence, 2001 (en trois volumes, le modèle de tout ouvrage consacré à l'étude d'un metteur en scène).
- Aldo Tassone, *Le Cinéma italien parle*, Edilig, 1982 (recueil d'entretiens avec de grands cinéastes italiens et d'analyses de leurs films).

## propos de metteurs en scène

- Federico Fellini, *(Les) Propos de Fellini*, Ramsay, collection Ramsay/Poche/Cinéma, 1993 (recueil de divers textes sur la vie, les influences et la conception fellinienne de la mise en scène).
- François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, Gallimard ou Ramsay/Poche (Réédition) (les entretiens les plus célèbres de l'édition cinéma).
- David Thompson et Ian Christie, *Scorsese par Scorsese*, Cahiers du cinéma, 1989 (propos souvent drôles du réalisateur sur son travail).

## Philippe Ortoli

Docteur en Lettres et Arts et en Lettres et Sciences humaines option "cinéma-audiovisuel", Philippe Ortoli est maître de conférences à l'Université de Corse. Participant régulièrement à des colloques et des séminaires sur le cinéma, il intervient également dans le cadre d'enseignements obligatoires et d'opérations telles que "Lycéens au cinéma" et "Collège et cinéma". Spécialiste du western, il a rédigé de nombreux articles pour diverses revues de cinéma (entre autres *Repérages*, *Vertigo*, *Positif*, *La Lettre du cinéma*) et a écrit deux ouvrages : un sur Clint Eastwood et un sur Sergio Leone.

## table des matières

avant propos	p.03
introduction	p.05
extraits	p.06
<b>Chapitre 1 - les spécificités de la mise en scène cinématographique</b> .....	p.09
> le cadre et le champ	p.10
créer des cadres dans le cadre	
le champ : l'instauration des seuils visible / invisible	
le champ : esquisse d'ailleurs	
> le travail de composition du champ	p.12
l'axe clos / béant	
saturation et vide	
un travail en profondeur	
<b>Chapitre 2 - l'hétérogénéité des composants de la mise en scène cinématographique</b> .....	p.17
> le travail sur la forme	p.18
le lieu et l'espace	
l'acteur ou le traitement de la forme humaine	
> du plastique à l'optique	p.21
la couleur	
la lumière	
<b>Chapitre 3 - deux exemples de mise en scène cinématographique</b> .....	p.25
> la mise en scène, signe de reconnaissance d'un genre	p.26
> la mise en scène, expression d'une esthétique singulière	p.27
 bibliographie	 p.30
Philippe Ortoli	p.32



L  
L  
L  
L  
L

L  
l  
r  
r  
c

C  
c  
t  
i  
e

C  
e  
c  
n  
a  
f

# les publications de l'acap

## ● collection | la fabrique du regard

La collection "La fabrique du regard" offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission, d'appropriation et de partage d'une pensée, d'une parole, d'un geste sur les images en mouvement.

### Déjà parus

- |                    |                    |   |
|--------------------|--------------------|---|
| - autour du plan   | - la mise en scène | - DVD "le travail du film" en collaboration avec l'Agence du Court Métrage, Centre Images et Sauve qui peut le court métrage. |
| - le son au cinéma | - le montage       |   |
| - le scénario      |                    |   |

## ● collection | repères

La collection "Repères" s'inscrit dans la mission d'étude, de mise en réseau et de recherche de l'Acap - Pôle Image Picardie. Collecter, analyser, mettre en perspective, mettre en valeur et en relief les ressources, il s'agit pour le Pôle Image Picardie, au travers des guides, états des lieux et travaux de réflexion, d'explorer les secteurs de la diffusion culturelle, de l'éducation à l'image, de la création cinématographique et de la mémoire audiovisuelle.

### Déjà parus

- guide de production
- les dispositifs scolaires de sensibilisation à l'image en Picardie : un état des lieux (2004-2005)
- les dispositifs scolaires de sensibilisation à l'image en Picardie : un état des lieux (2005-2006)
- principales données révélées par l'enquête "le rapport des jeunes aux images"

## ● collection | traces

Carnets de bord, work in progress, empreintes, chantiers, au travers de la collection "Traces", il s'agit de croiser le terrain d'aventures des artistes et des chercheurs qui accompagnent notre travail au quotidien. Ce faisant, nous souhaitons ici approcher et partager, d'une manière détournée, ce qui est mis en jeu dans le travail artistique à l'œuvre.

### A paraître

- "Un petit cinéma de ce monde là"

## ● Lettre de pôles

Outil de liaison et d'information des pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, "La lettre des pôles" a pour ambition, à partir d'une mise en commun de pensées, d'idées et d'expériences, de sensibiliser les professionnels éducatifs, culturels et territoriaux aux réflexions liées à l'éducation artistique aux images. En sa qualité de pôle régional, l'Acap a participé aux comités de rédaction des premières lettres et a assuré le secrétariat de rédaction des lettres 5 "Que faire de la télévision?" et 6 "Accompagner le regard".

### A paraître

- |                        |                               |                          |
|------------------------|-------------------------------|--------------------------|
| - Lettre des pôles n°1 | - Lettre des pôles n°4        | - Lettre des pôles n°6   |
| - Lettre des pôles n°2 | - Lettre des pôles n°5        | "Accompagner le regard". |
| - Lettre des pôles n°3 | "Que faire de la télévision?" |                          |

# la fabrique du regard

## la mise en scène

Transplanter le terme “mise en scène” au cinéma, c’est parler de composition d’image, de l’organisation à la fois spatiale et temporelle de ses éléments (humains ou pas) en vue de son rendu sur l’écran ; c’est aussi évoquer les choix esthétiques qui préexistent ou s’imposent brutalement dans cette opération concrète et magique qu’est le tournage. Concrète, car il faut composer avec le réel sensible devenu matière à pétrir (...) ; magique, car il s’agit bien de produire un résultat qui conduit, peu ou prou, à (re)constituer un monde. Certes, ce monde, il faut ensuite le tisser par le montage pour qu’il puisse pleinement se reconnaître comme tel, mais c’est dans l’élaboration de ses fragments multiples (chacun de ses plans) qu’il prend corps.

### les éditions de l’acap

collection | la fabrique du regard

La collection “La fabrique du regard” offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l’audiovisuel à l’ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission sur les images en mouvement.



L’Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Picardie), du Conseil Régional de Picardie et du Centre National de la Cinématographie.