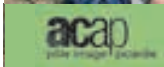


# autour du plan

# la fabrique du regard

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



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

Directeur de publication : **Olivier Meneux** - L'édition de cet ouvrage a été coordonnée par **Pauline Chasserieu**  
Comité de rédaction : **Olivier Meneux, Pauline Chasserieu, Caroline Sévin** - Rédaction : **Pauline Chasserieu**  
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

Un plan est constitué de vingt-quatre images fixes par seconde et se définit comme une portion de film enregistrée entre le moment où on met en marche la caméra et le moment où on l'arrête. Du point de vue du spectateur, un plan se réfère à une suite de photogrammes situés entre deux "collures" de montage. Car, une fois tournés, les plans sont, dans la grande majorité des cas, montés. Ils n'apparaissent pas forcément dans le film tels qu'ils ont été réalisés : au moment du montage, il peut être décidé d'en supprimer des fragments, de couper certaines prises, d'en modifier l'ordre et de les éparpiller dans le film.

La notion de plan renvoie par conséquent autant à la temporalité du tournage qu'à la réalité du montage.

## extraits

*“On a beaucoup cité, à gauche ou à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moullet : la morale est affaire de travellings (ou la version de Godard : les travellings sont affaire de morale) ; on a voulu y voir le comble du formalisme [...]. Voyez cependant dans “Kapo” (Gilles Pontecorvo, 1960), le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris. On nous les casse depuis plusieurs mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la “mise en scène”, de l’acteur libre ou dominé et autres balançoires ; [...]*

*ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler, c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, le dialogue, le jeu des acteurs ou la pure et simple technique [...]. Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est en même temps, et par la même opération, les montrer par un certain biais ; ces deux actes étant rigoureusement indissociables."*

Jacques Rivette, *De l'abjection*,  
Les Cahiers du cinéma n°120, juin 1961, p.54-55.





# Chapitre 1

les conditions de  
la représentation filmique

Avant d'entrer dans sa phase de réalisation, un film a existé au travers de différentes formes préparatoires : synopsis, scénario, découpage technique, plan de tournage... Chaque plan constitutif d'un film est ainsi pensé et préparé en amont des opérations de tournage et de montage. Le niveau de préméditation de chaque plan diffère toutefois d'un réalisateur à l'autre.

## construire le plan

La conception d'un plan nécessite, pour un cinéaste, la prise en compte de différents critères et paramètres techniques : la constitution de l'équipe qui participera à la création du film (chef opérateur, ingénieur du son, chef décorateur, monteur, etc), le choix du matériel technique, la création du décor... En parallèle, construire un plan nécessite de réfléchir à ce qui doit être montré et comment le montrer. C'est ainsi à partir d'un ensemble de choix techniques et de prises de décisions formelles que le réalisateur définit et modèle l'esthétique générale de son film.

## champ / hors-champ

Le viseur de la caméra définit une portion d'espace. Imaginer un plan consiste donc pour un cinéaste à définir un cadre, à penser sa composition et à créer un **champ**, c'est-à-dire une portion d'espace imaginaire comprise dans les limites du cadre.

"Le **cadre** peut être pensé comme une petite clôture dont il faudrait aménager l'intérieur."\* Il délimite ainsi ce qui est visible sur l'écran. Le cadre peut se déterminer au travers de la composition des éléments qui apparaissent, au travers de la profondeur du champ ou au travers de la définition du lieu d'une coupe. Le choix de la valeur d'un plan définit le cadre en nommant le lieu d'une coupe. Par exemple, un plan américain représente un personnage "coupé" par le cadre à la moitié des cuisses. Pour réaliser un plan, l'une des préoccupations premières du cinéaste est de savoir de quelle manière "découper ce petit rectangle d'espace à l'intérieur d'un ensemble plus vaste"\*.

Dès lors qu'il est perçu comme fragment d'un ensemble plus étendu, le cadre définit un **hors-champ**, c'est-à-dire un espace exclu du champ par le cadrage, imaginé par le spectateur et prolongeant l'espace visible. Cette tendance du spectateur à prolonger intellectuellement l'espace au-delà des frontières du cadre est très forte et contribue à créer le sentiment de la réalité.

\* Emmanuel Siety, *Le plan. Au commencement du cinéma*, Editions les Cahiers du cinéma, CNDP, Paris, 2001.

## orientations et mouvements de caméra

Au-delà de la composition du plan, le cinéaste doit choisir l'emplacement de la caméra et décider de son orientation et de ses mouvements. Quand un réalisateur filme une scène, il peut choisir différents positionnements de la caméra par rapport au sujet à filmer (**angles de prise de vue**). Il peut ainsi opter pour une **plongée** et placer la caméra au-dessus du personnage ou du décor filmé ou pour une **contre-plongée** (la caméra est alors située en dessous du sujet à filmer). Bien évidemment, la caméra peut également être tenue à hauteur d'œil du cinéaste.

Par ailleurs, le réalisateur a la possibilité de laisser la caméra immobile pendant toute la durée d'un plan, obtenant alors un **plan fixe**, ou choisir de la bouger. On distingue deux types de mouvements : le travelling et le panoramique. Dans le cas d'un **panoramique**, la caméra pivote sur son point de fixation en restant sur place. Le panoramique peut être horizontal (de gauche à droite et de droite à gauche) ou vertical (de bas en haut et de haut en bas). Le **travelling**, quant à lui, correspond à un mouvement de translation de la caméra (on parle de travelling avant, arrière ou latéral). Pour déplacer la caméra, les professionnels peuvent utiliser des rails "de travelling" ou encore un véhicule monté sur roues (voiture, fauteuil roulant...). La caméra peut également être portée à l'épaule ou équipée d'un système de suspension complexe amortissant les chocs qui confère aux mouvements une fluidité toute particulière (steadycam).

Enfin, le cinéaste peut influencer sur d'autres paramètres techniques tels que les caractéristiques optiques de la caméra : point de netteté, distance focale, zoom. La distance focale, par exemple, a une incidence sur la profondeur de champ, sur le champ de vision, sur la représentation de l'espace filmé, lequel peut apparaître plus ou moins déformé selon la focale choisie.

## créer du sens

L'enjeu d'un plan réside dans la capacité du cinéaste à créer une complémentarité, une correspondance entre des choix esthétiques et techniques et le sens du film. Par exemple, le metteur en scène peut décider de resserrer le cadre, par le biais d'un travelling avant ou d'un zoom, sur un visage dont il souhaite interroger l'expression. Il peut utiliser une contre-plongée pour valoriser un personnage, le rendre plus "grand".

Ce que nous devons chercher à décrire dans un plan, ce n'est pas seulement ce que nous y voyons (le décor, les personnages, leur position relative et leurs déplacements, etc.), mais bien plutôt la tension entre les choix techniques et esthétiques observés dans un plan et ce que celui-ci nous raconte.





# Chapitre 2

le point de vue

# 2

Si l'on se réfère au Dictionnaire "Le Petit Robert", la notion de point de vue renvoie à trois grandes significations : "1°- Endroit où l'on doit se placer pour voir un objet le mieux possible", "2°- Manière particulière dont une question peut être considérée", "3°- Opinion particulière". Le point de vue cinématographique renvoie à ces trois grandes significations car il prend en compte tant ce que cinéaste souhaite dire que la manière dont il souhaite le dire.

## organiser la perception du spectateur

Dans le cadre de la réalisation d'un film, le cinéaste établit différents choix techniques et esthétiques de manière à organiser la vision du spectateur lui transmettant ainsi sa réflexion, son regard sur le monde. A la différence de l'observateur d'un tableau ou d'une photographie, le spectateur de cinéma doit faire face à de multiples changements de points de vue. Et l'enjeu de la narration cinématographique repose sur le jeu instauré par le cinéaste entre le narrateur et le spectateur. Le réalisateur peut ainsi faire le choix que le spectateur détienne plus d'informations que le narrateur, en sache autant, ou moins. Cette place accordée au spectateur dépend totalement des choix effectués par le cinéaste.

## manière(s) de dire, manière(s) de voir

Dans le récit littéraire, nous retrouvons un certain nombre de marques d'énonciation qui n'existent pas littéralement dans l'image de cinéma. Les questions du locuteur et du destinataire restent, malgré cela, très présentes au sein du récit cinématographique.

Les trois grandes focalisations propres au récit littéraire se retrouvent également dans le récit filmique :

- > **la focalisation zéro.** Elle correspond au point de vue d'un narrateur omniscient qui sait tout des personnages et pénètre leurs pensées les plus intimes.
- > **la focalisation interne.** Le narrateur ne raconte que ce qu'un personnage sait, voit ou ressent (commentaires off, visions subjectives, images mentales, etc.).
- > **la focalisation externe.** Elle correspond au point de vue d'un observateur objectif qui ne fait que constater les événements.

Pour s'accorder au mode d'énonciation, le choix des plans est crucial. Nous pouvons ainsi distinguer les plans suivants :

- > **le plan neutre.** La vision n'est rapportée au regard d'aucun des personnages. C'est le regard de "l'observateur invisible".
- > **le plan subjectif.** Le spectateur voit par les yeux d'un personnage. Le cadre épouse de façon vraisemblable ce que serait la vision limitée d'un personnage.

> **le plan semi-subjectif ou la “vision avec”**. Dans ce type de plan, la caméra accompagne la perception d'un personnage. Nous ne voyons pas par ses yeux mais nous voyons tout ce qu'il voit (et entend). C'est par exemple le cas des personnages **“en amorcé”** dans un **champ-contrechamp** (opération de montage consistant à juxtaposer un plan montrant le champ et un autre montrant le contrechamp).

## quels indices ?

■ Nous savons maintenant que dans tout film, quelqu'un regarde, sans toujours parvenir à définir qui. Cherchons donc ce qui peut nous permettre de déterminer l'existence d'un regard sur ce qui nous est présenté.

Il existe ainsi plusieurs marques, plusieurs indices perceptibles dans les plans. Les indices suivants ne constituent que des exemples parmi d'autres :

- > **Toute position s'éloignant quelque peu de la vision naturelle** désigne au moins une situation de vision particulière et amène à s'interroger sur la position de l'observateur.
- > De nombreux cinéastes organisent **l'obstruction de la vision** du spectateur par le biais d'éléments de décor en particulier.
- > Chacun sait que les acteurs ne doivent pas regarder vers la caméra qui les filme. Pourtant, certains cinéastes transgressent

cet interdit et filment un acteur qui s'adresse au spectateur par le biais **d'un regard caméra**. Il est ainsi évident que le regard caméra désigne la présence d'un spectateur et d'un point de vue.

> **Les choix d'objectifs et de distances focales** changent la relation de l'observateur au champ et à l'objet observé, le champ étant plus ou moins large, la profondeur de champ plus ou moins grande. A la différence du travelling classique, le zoom ajoute à la transformation naturelle du point de vue contribuant ainsi à changer la perspective et à faire varier la distance focale.



# Chapitre 3

le montage

# 3

Orson Welles disait : “Je ne peux pas croire que le montage ne soit pas l'essentiel pour le metteur en scène, le seul moment où il contrôle complètement la forme de son film. Le seul endroit où j'exerce un contrôle absolu est la salle de montage. C'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage”.

## définition

■ “On peut définir le montage comme étant l'organisation des plans d'un film selon certaines conditions d'ordre et de durée”.\*  
Il ne fait aucun doute que la qualité d'un film repose en grande partie sur la qualité du montage.

La notion de montage est intimement liée à celle de découpage. Ces deux moments de choix et de mise en œuvre du réel sont complémentaires et indissociables de l'activité créatrice du cinéaste. **Le découpage** correspond à l'exercice de description des plans qui précède le tournage ou qui l'accompagne. Le cinéaste transmet à ses collaborateurs, par le biais de ce document, l'ensemble des indications techniques nécessaires au tournage. Le découpage prévoit l'organisation formelle du film et prépare le montage. **Le montage**, une des dernières étapes de l'élaboration d'un film, correspond à l'organisation et à la synthèse (choix et assemblage) des éléments visuels et sonores

\*Albert Jurgenson, Sophie Brunet, *Pratique du montage*, Éditions de la Fémis, Paris, 1990.

recueillis lors du tournage. Sur le plan pratique, c'est l'art de mettre bout à bout les plans retenus par le réalisateur, selon un certain ordre et une certaine durée. Relevant autant de la maîtrise technique que d'un travail artistique, le montage consiste à agencer, organiser et structurer les différents plans d'un film.

Cette synthèse recouvre trois opérations très différentes que distingue la langue anglaise :

- **cutting**, l'opération matérielle qui consiste à couper les plans ;
- **editing**, l'agencement des éléments visuels et sonores ;
- **montage**, la recherche du lien, de la relation entre les plans.

## les principales étapes du montage\*

- > "Sélectionner les prises à retenir.
- > Organiser le récit dans un ordre qui n'est pas toujours celui du découpage : montage parallèle, montage alterné, retour en arrière (flash-back), montage anticipé (flash-forward).
- > Mettre en place les plans les uns par rapport aux autres dans l'ordre le plus favorable (qui n'est pas toujours celui du découpage).
- > Déterminer les points de coupe en amont et en aval de chaque plan en fonction des données dramatiques, narratives, expressives.
- > Mettre au point les raccords entre les plans. Dans le cas d'une action continue, on peut soit "suturer" les plans successifs

\*\*Vincent Pinel, *Le Montage. L'espace et le temps d'un film*, Editions Les Cahiers du cinéma, CNDP, Paris, 2001.

("transparence" recherchée du raccord : raccord de mouvement par exemple), soit pratiquer une ellipse, brève, soit encore rechercher un raccord délibérément faux à des fins expressives (mise en évidence du raccord : chevauchement obtenu par le redoublement d'un geste par exemple).

- > Déterminer le mode de transition d'un plan à l'autre : coupe franche, fondu enchaîné, volet...
- > Rechercher le rythme : à l'intérieur de chaque scène, puis de la séquence, puis du film tout entier.
- > Mettre en place les différentes bandes sonores : dialogue et son direct, effets, ambiances, musiques, commentaires off. Depuis une trentaine d'années, le travail concernant les sons ajoutés (à l'exception, donc, du son direct) est souvent confié à une équipe spécialisée.
- > Mélanger les bandes sonores en une bande unique : le mixage."

## les raccords

D'une manière générale, la notion de raccord renvoie à tout élément de continuité, de liaison entre deux plans ; dans un sens plus étroit, les raccords correspondent à un ensemble de figures spécifiques qui détermine l'enchaînement entre deux plans. On distingue plusieurs types de raccords.

- **Le raccord de direction.** Un déplacement qui a lieu dans un plan se poursuit dans la même direction dans le plan suivant.
- **Le raccord dans le mouvement et le raccord sur un geste** (fondés sur le raccord de direction, ils se confondent souvent avec lui). Un mouvement ou un geste ébauché dans un plan se poursuit dans le plan suivant à la même vitesse et dans la même direction.
- **Le raccord dans l'axe.** Juxtaposition de deux plans de grosseurs différentes filmés selon le même axe de visée.
- **Le raccord sur le regard.** Il lie un plan de quelqu'un qui regarde à un plan de ce qu'il regarde ; le raccord sur le regard régit la figure du champ-contrechamp (alternance d'un champ donné avec un champ spatialement opposé).
- **Le faux raccord.** Il produit une discontinuité notable entre deux plans enchaînés qui sont censés être contigus dans le temps et/ou dans l'espace.

↳ **Les raccords optiques** (ou “signes de ponctuation”) sont des effets optiques qui séparent ou lient deux plans successifs. On distingue parmi les principaux raccords optiques :

- **le volet.** Trucage consistant à remplacer une image par une autre par déplacement d'une ligne verticale, horizontale ou oblique.
- **le chassé.** La deuxième image semble pousser la première (horizontalement ou verticalement) et prendre sa place.
- **l'iris.** Un cercle entouré de noir s'ouvre ou se referme sur l'image (ouverture à l'iris / fermeture à l'iris).
- **le fondu.** Action d'obscurcir progressivement l'image - (“fermeture”) ou de la faire progressivement apparaître (“ouverture”).
- **le fondu enchaîné.** Une image apparaît en surimpression fugitive sur une image qui disparaît.

## rappel de quelques notions relatives au montage

- **Chute** : fragment de prise non retenu dans le montage définitif du film.
- **Coupe franche** (ou montage cut) : juxtaposition de deux plans, sans artifice.
- **Insert** : gros plan de soulignement dramatique ou symbolique.
- **Jump cut** : coupure ou "saute" à l'intérieur d'un même plan.
- **Montage alterné** : alternance de deux ou de plusieurs séries d'actions qui ne se déroulent pas dans le même temps. Cette figure a généralement pour but d'établir une comparaison.
- **Montage parallèle** : alternance de deux ou de plusieurs séries d'actions simultanées. L'utilisation la plus connue de cette figure s'exerce dans les scènes de poursuite (alternance des plans sur le poursuivi et des plans sur le poursuivant).
- **Rushes** : ensemble des prises. On choisit ensuite, parmi ces rushes, les plans qui composeront le montage définitif.
- **Scène** : dans la construction d'un film, sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou à une même unité d'action.
- **Séquence** : ensemble de plans constituant une unité narrative définie par l'unité de lieu ou d'action.

## bibliographie

### analyse filmique

- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Nathan, Paris, 1983.
- Jacques Aumont, Michel Marie, *L'Analyse des films*, Nathan, Paris, 1988.
- Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, coll. 128, Nathan, Paris, 1992.
- Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, Paris, 1996.
- Laurent Juillier, *L'Analyse de séquences*, Nathan, Paris, 2002.

### le scénario

- Pascal Bonitzer, Jean-Claude Carrière, *Exercice de scénario*, Éditions de la Fémis, Paris, 1990.
- Pierre Jenn, *Techniques du scénario*, Éditions de la Fémis, Paris, 1991.
- Jean-Claude Carrière, *Raconter une histoire*, Éditions de la Fémis, Paris, 1993.
- Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, Paris, 1993.

### le plan

- Franco Casetti, *D'un regard à l'autre, le film et son spectateur*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990.
- Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Nathan, Paris, 1991.
- Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1999.
- Emmanuel Siety, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, coll. « les petits Cahiers », coédition Cahiers du cinéma, SCÉREN-CNDP, Paris, 2001.
- Joël Magny, *Le Point de vue. Du regard du cinéaste à la vision du spectateur*, coll. "les petits Cahiers", coédition Cahiers du cinéma, SCÉREN-CNDP, Paris, 2001.

## la lumière

- Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Éditions Le Sycomore, 1984.
- Fabrice Revault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

## la narration

- Alain Masson, *Le Récit au cinéma*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1994.
- André Gandreault, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, 1994.
- Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1995.
- Marie Anne Guérin, *Le Récit de cinéma*, coll. "les petits Cahiers", coédition Cahiers du cinéma, SCÉREN-CNDP, Paris, 2003.

## le montage

- Albert Jurgenson, Sophie Brunet, *Pratique du montage*, Éditions de la Fémis, Paris, 1990.
- Dominique Villain, *Le Montage au cinéma*, coll. Essais, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1991.
- Vincent Pinel, *Le Montage. L'espace et le temps du film*, coll. "les petits Cahiers", coédition Cahiers du cinéma, SCÉREN-CNDP, Paris, 2001.
- Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Nathan, Paris, 2001.

## table des matières

avant propos	p.03
introduction	p.05
extraits	p.06
<b>Chapitre 1 - les conditions de la représentation filmique</b> .....	p.09
> construire le plan	p.10
> champ / hors-champ	p.11
> orientations et mouvements de caméra	p.12
> créer du sens	p.13
<b>Chapitre 2 - le point de vue</b> .....	p.15
> organiser la perception du spectateur	p.16
> manière(s) de dire, manière(s) de voir	p.17
> quels indices ?	p.18
<b>Chapitre 3 - le montage</b> .....	p.21
> définition	p.22
> les principales étapes du montage	p.23
> les raccords	p.25
> rappel de quelques notions relatives au montage	p.27
bibliographie	p.28

# 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)

## ● 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 des 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 n°5 "Que faire de la télévision?" et n°6 "Accompagner le regard".

### Déjà parus

- |                        |                               |                         |
|------------------------|-------------------------------|-------------------------|
| - 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

## autour du plan

Une réflexion sur le cinéma ne peut pas faire l'économie d'une interrogation sur la notion de plan. Maillon essentiel de la chaîne cinéma, le plan est un concept qui soulève de multiples questions. Quelles sont les implications du tournage d'un plan ? Quelles conditions faut-il réunir pour tourner un plan ? Comment un cinéaste effectue-t-il ses choix de mise en scène ?

---

### 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 Conseil Régional de Picardie, du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Picardie) et du Centre National de la Cinématographie.