

le son au cinéma

la fabrique
du regard

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



acap
pour images | sonants



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 Chasserieau**
Comité de rédaction : **Olivier Meneux, Pauline Chasserieau, Caroline Sévin** - Rédaction : **Pauline Chasserieau**
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 - web : 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

On ne peut pas réfléchir sur un film, et sur le cinéma en général, sans se poser la question du son. Si nos premiers réflexes se portent tout naturellement vers l'analyse des images, la place de l'univers sonore dans une œuvre de cinéma est tout à fait primordiale. L'étude du son n'est toutefois pas sans poser problème. Elle doit, en effet, prendre en compte le message véhiculé, les caractéristiques sensorielles propres à un univers sonore, la relation à l'image, tout en appliquant les critères d'analyse à la diversité des sons cinématographiques.

extraits

“Toute production sonore synchrone apporte à l’image un supplément interne de signification, tant les deux perceptions, visuelle et auditive, sont confondues dans notre pratique du cinéma. Les bruits ont un pouvoir d’expressivité propre, lié aux codes culturels du son. Ils produisent des couleurs d’atmosphère, des images spatiales : profondeur, altitude, lointain, proximité, amplitude, étouffement, écho... modulés par les techniques d’enregistrement et de traitement du son. De même, la voix, émission corporelle par excellence. Le grain de la voix, le timbre, l’accent, le rythme du débit, la musicalité... prennent part à la lecture de l’image. Une voix, même sans l’image du corps qui l’émet, nous renseigne sur son sexe, son âge, son origine culturelle, sociale, sur l’espace qu’il occupe, sur sa relation affective, son statut, etc. Le doublage des acteurs fait l’objet de débats théoriques. Il y a certes du fétichisme à vouloir entendre la vraie voix de Welles, de

Garbo ou de Jovet. Mais surtout, la voix est un instrument unique, inimitable, de l'art de l'acteur. Elle participe de l'œuvre cinématographique à part entière. Que devient un film de Ozu ou de Bergman sans la voix des acteurs, sans la musicalité spécifique du japonais ou du suédois ? Sans compter que toute traduction en doublage est une adaptation, forcément approximative, qui risque de trahir l'œuvre et sur laquelle les réalisateurs tels que Fellini pour "Intervista", exigent d'avoir droit de regard, d'oreille. C'est dire à quel point la dimension sonore (bruits, voix, musique) fait partie intégrante de la perception au cinéma."

Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait,
Petite fabrique de l'image, Editions Magnard, Paris, 2000.





Chapitre 1

autour du son au cinéma

Jusqu'à l'invention du cinéma sonore, la projection des films muets est systématiquement accompagnée de musiques interprétées par des artistes situés au sein même de la salle obscure. L'apparition d'un son enregistré et synchronisé avec l'image intervient en 1927 avec le film *Jazz Singer* réalisé par les frères Warner.

l'apparition du son au cinéma

Si les spectateurs accueillent l'arrivée du son au cinéma avec enthousiasme, certains cinéastes redoutent que cette innovation technique ne remette en question leurs recherches esthétiques et leurs travaux formels. René Clair, réalisateur français de nombreux films muets, craignait ainsi que "la précision de l'expression verbale ne chasse la poésie de l'écran comme elle en chasse l'atmosphère du rêve". Et force est de constater aujourd'hui que ces inquiétudes n'étaient pas totalement injustifiées. Avec le passage au parlant, les cinéastes s'attachent moins à l'expressivité des images qu'à l'efficacité de la narration. Un tel glissement entraîne un changement dans les habitudes de regard du spectateur, lequel ne cherche plus à contempler les images, mais à comprendre une histoire. Après 1927, les films reposent en effet assez fortement sur les dialogues, ce qui fait inévitablement évoluer les genres cinématographiques. Les exploits des corps burlesques disparaissent progressivement au profit des "bavardages" des personnages de comédies américaines.

Pendant plusieurs décennies, le son est totalement soumis aux impératifs de l'image. Tout son doit être justifié par les événements représentés à l'écran. Toutefois, la prééminence de ce modèle va être bouleversée par des cinéastes tels que Jacques Tati et Jean-Luc Godard lesquels choisissent de travailler sur une nouvelle relation entre les sons et les images. Jacques Tati, dans la majorité de ses films, s'attachera à donner de l'importance aux plus petits événements. Jean-Luc Godard, quant à lui, rendra certains dialogues inaudibles en les couvrant de différents bruits.

approche technique du son

Pour capter les sons d'un film au moment du tournage, le cinéaste doit effectuer différents choix techniques, tant au niveau du matériel à utiliser (preneur de son ou utilisation de petits micros "HF" sans fil dissimulés dans le costume des comédiens, etc.) que de la manière de les enregistrer. Il peut ainsi opter pour **le son direct** et enregistrer les sons en même temps que les prises de vue au moment même du tournage, ou choisir **la post-synchronisation**, étape de travail qui se déroule, au contraire, après le tournage. Cette action correspond à l'enregistrement des sons d'un film au sein d'un auditorium, en synchronisme avec la projection sur un écran des images préalablement filmées. Choisir entre la prise directe du son ou la postsynchroni-

sation révèle des approches de mise en scène différentes. "Les films de Fellini, par exemple, sont entièrement doublés parce que ce dernier ne comprenait pas pourquoi on troublerait le cours normal du tournage par des problèmes de son, d'autant plus que, comme l'histoire du cinéma l'enseigne, le son ne vient qu'après l'image"* . Par contre, les cinéastes de la Nouvelle Vague revendiquent plutôt la prise de son directe qui, selon eux, ancre le film dans une véritable authenticité. Ils pensent également que ce type de captation sonore permet aux comédiens de conserver leur fraîcheur et leur spontanéité.

Les sons sont enregistrés pendant le tournage sur plusieurs bandes magnétiques. De manière générale, nous retrouvons trois grands types de bandes : une bande sur laquelle est gravé l'ensemble des sons synchrones à l'image et émis pendant le tournage, une ou plusieurs bandes contenant les bruits et une bande de silence. **Le mixage** correspond à l'opération de réunion des différentes bandes son et de création d'une piste sonore unique. Après l'étape du mixage, les paroles, les bruits, les musiques coexistent sur une même bande. Toutefois, avant de parvenir à un tel résultat, les bandes peuvent subir différentes modifications en matière de tonalité, de volume ou de tout autre élément lié à la matérialité du son, de manière à rendre les dialogues audibles, à faire ressortir un bruit...

*Ornella Volta, *Un film que Fellini ne tourne pas*, Positif n°129, juillet-août 1971.

chapitre 1
autour du son au cinéma

Le mixage constitue ainsi une étape de travail importante qui finit de donner sa texture, sa résonance et son importance à l'univers sonore du film.



Chapitre 2
la mise en scène du son

2

Aujourd'hui, chacun parle plus volontiers de "cinéma parlant" que de "cinéma sonore" et ce constat est assez significatif de la prééminence du dialogue dans les films. Si la place de la parole reste prépondérante au cinéma, la bande sonore d'un film englobe aussi, bien évidemment, la musique et les bruits d'ambiance.

les sources sonores

Si on peut décrire les sons au cinéma en fonction de leur nature ou de la manière dont ils ont été enregistrés, ils ont également pour particularité de se définir en fonction de la visibilité de leur source à l'écran. Michel Chion, spécialiste du son au cinéma, à l'origine de ce constat, les répartit en trois catégories :

- > **les sons in** : sons dont on visualise la source à l'écran ;
- > **les sons hors-champ** : sons dont la source ne figure pas à l'écran, mais que l'imaginaire du spectateur situe dans le même temps et dans un espace contigu à celui que l'image montre ;
- > **les sons off** : sons dont la source n'est pas visible et n'appartient ni au temps ni au lieu de l'action montrée.

Comme le fait remarquer Michel Chion, ces définitions ne sont que "des zones séparées par des frontières perméables". Que dire par exemple d'un locuteur présent à l'image, mais de dos ? Le son émis est-il in ou hors-champ ? Et une voix entendue au téléphone est-elle hors-champ ou off ? La frontière entre le off et

le hors-champ est, pour reprendre les termes de Michel Chion, "la plus mystérieuse. Elle peut être franchie sans y prendre garde, mais dans la mesure où elle est la moins tangible et la moins visible par le spectateur (puisque'elle concerne deux modes de son acousmatique, c'est-à-dire invisible), c'est là que peuvent se passer les échanges les plus troublants."*

le son et l'espace

La bande sonore peut influencer sur la représentation de l'espace filmique d'une oeuvre cinématographique. Elle peut créer un effet de continuité, de contiguïté ou de disjonction. Par exemple, la présence d'un seul et même univers sonore tout au long d'une séquence contribue en effet à créer un lien et une correspondance entre deux espaces et deux temps différents. On utilise d'ailleurs souvent la musique pour produire une impression d'homogénéité dans le passage d'un lieu à un autre ou d'une époque à une autre. La bande sonore donne également vie au hors-champ, en suggérant, par le biais de sons provenant de l'espace contigu à l'image, la dimension manquante du plan.

Par ailleurs, le son, et tout particulièrement le dialogue, implique, pour le cinéaste, de réfléchir à la manière de filmer une scène. "Une personne qui parle, c'est une personne qui attire le regard du spectateur. Parler, c'est définir une sphère d'influence, une zone d'écoute, un champ d'action. Qui est concerné par le

*Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1985.

dialogue ? Qui entend ? Qui est en mesure de participer au dialogue ? Autant de questions qui permettent d'agencer l'espace et dont l'importance va être accentuée par l'avènement du parlant. (...) La parole crée des liens dont le découpage et le montage tendent à rendre compte.* Pour exemple, les figures de champ-contrechamp, les dialogues hors-champ ou off ou encore les mouvements de caméra accompagnant une conversation constituent autant de figures cinématographiques découlant de la mise en scène du son et influençant la représentation de l'espace filmique.

le son et la perspective

Le travail du son obéit également aux règles de la perspective : on intensifie les sons censés être entendus de près, on affaiblit l'intensité de ceux qui se font entendre au loin. Mais une convention largement admise veut que cette règle soit transgressée lorsqu'un élément sonore lointain est d'une importance narrative notable : si, dans un plan général, deux personnages discutent en profondeur de champ et qu'il est essentiel pour la suite du récit que le spectateur entende ce qu'ils se disent, on rendra leurs paroles artificiellement très audibles. Dans un tel cas, le mixage et la postsynchronisation sont systématiques. Ils permettent de hiérarchiser les sons (bruits, musique, paroles) en fonction de leur importance

*Claire Vassé, *Le Dialogue. Du texte écrit à la voix mise en scène*, coll "les petits Cahiers", coédition Cahiers du cinéma, SCÉREN-CNDP, Paris, 2003.

narrative. Dans un récit classique, la musique s'estompe toujours lorsque les personnages commencent à dialoguer, par exemple. L'espace suggéré par la composition de la bande son est donc tout à fait artificiel.

le son et la dramaturgie

Pour un spectateur, la bonne compréhension de l'avancée d'une narration passe tant par ce qu'il voit que par ce qu'il entend. "Dès lors, action et parole, gestes et pensées, explication et expression s'entremêlent, s'ajustent plus ou moins harmonieusement pour mettre en scène la complexité des relations humaines, la vie comme drame quotidien."**

Le cinéma bénéficie de deux foyers d'énonciation pour raconter ses histoires : ce qui est montré et ce qui s'entend, l'image et le son. Ceux-ci s'allient ainsi pour densifier l'action, voire pour la complexifier.

** ibid., page 18.



chapitre 3

le pouvoir du son

3

Au travers d'une approche plus précise des spécificités liées à la musique et au dialogue de cinéma, il s'agit bien de mettre en évidence le potentiel de création et d'innovation propre à la mise en scène du son au cinéma.

la musique

Au début des années trente, on prend l'habitude de produire des flots de musique symphonique pour accompagner en continuité l'action du film. La musique colle si parfaitement à l'image, dont elle répète le contenu émotionnel à la lettre, qu'elle en devient imperceptible, neutre. À Wagner, on emprunte la figure du leitmotiv. Chaque ligne narrative (histoire d'amour, trahison, etc.) ou chaque personnage se voit attribuer un leitmotiv spécifique, que l'on entend chaque fois que le thème est abordé ou que le personnage apparaît. Les variations tonales sur le leitmotiv traduisent les nuances de l'état d'âme du personnage. Des formes stéréotypées de musique accompagnent les séquences comiques ou la montée du suspense. La musique reste donc asservie à l'évolution de l'intrigue. Elle se fait discrète lorsque le dialogue prend le dessus dans un souci principal d'audibilité des dialogues.

Dans les années cinquante, différents réalisateurs, et notamment Alfred Hitchcock, ne se contentent plus d'utiliser la musique comme un accompagnement, mais intègrent progressivement la

musique à l'action. Ils jouent notamment sur le passage imperceptible de la musique **diégétique** à la musique **extra-diégétique**. Par exemple, un personnage chantonne un air et au plan suivant un orchestre symphonique extra-diégétique reprend cet air et le développe. Par ailleurs, la musique est utilisée non plus seulement en redoublement de l'image, mais en contrepoint, pour introduire un regard distancié et ironique sur l'action ou le comportement des personnages.

La place de la musique extra-diégétique est également très influente sur la réception des dialogues. Dans un récit classique, la musique met en perspective le dialogue. Elle le ponctue, oriente sa réception grâce au style de la mélodie, signale aussi sa portée dramatique en montant en puissance. Normalement, lorsque la voix s'exprime, le niveau de la musique baisse. Mais, certains cinéastes choisissent au contraire de couvrir les dialogues par la musique, ce qui contribue à créer, pour le spectateur, un rapport singulier à la bande son. "Les règles du symphonisme hollywoodien sont vite contestées par les francs-tireurs (Orson Welles) ou les bricoleurs de génie du film noir, avec la complicité d'une nouvelle génération de compositeurs: Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, Alex North. En France, les cinéastes de la Nouvelle Vague, inspirés par les maîtres d'outre-Atlantique, réinventent à leur tour les relations entre le son et les images tout en poursuivant les expériences "musicales" de Jean Renoir, Jacques Tati ou Robert Bresson."*

*Gilles Mouëllic, *La Musique de film*, coll "les petits Cahiers", coédition Cahiers du cinéma, SCÉREN-CNDP, Paris, 2003.

le dialogue

Le dialogue constitue l'un des éléments qui entre dans la composition du récit cinématographique. "L'histoire avance aussi parce que ça parle."*

Au travers d'un dialogue, le spectateur peut découvrir différentes informations ou indices concernant, notamment, les personnages, la situation ou encore le genre cinématographique auquel le film appartient.

Un personnage ou une situation peuvent être présentés directement au travers de séquences imaginées spécialement pour transmettre des informations sur l'identité ou le passé d'une personne (repas de famille, interrogatoire, etc.) ou encore sur un événement à mettre en perspective. Si le cinéaste ne présente pas littéralement les personnages ou la situation, il peut choisir de faire usage de l'implicite ou du sous-entendu. Par exemple, la manière dont un personnage s'adresse à un autre (emploi du tutoiement ou du vouvoiement, usage d'un ton agressif, neutre, etc.) peut donner des indications aux spectateurs sur les liens qui les unissent. De la même façon, le vocabulaire utilisé, la présence d'un éventuel accent, la façon générale dont une personne s'exprime constituent autant d'indications transmises par l'auteur aux spectateurs sur la personnalité de tel ou tel protagoniste, sur l'époque ou sur le lieu dans lesquels ils s'inscrivent, etc.

*ibid., page 18.

Par ailleurs, les dialogues recèlent également des indications, des caractéristiques représentatives d'un genre cinématographique. En effet, un cinéaste n'emploiera pas les mêmes mots et les mêmes figures de langage s'il réalise une comédie, un film noir ou un western. On retrouvera ainsi l'utilisation du quiproquo ou du lapsus plus souvent dans une comédie que dans un polar, lequel genre s'appuiera davantage sur des dialogues courts de manière à permettre à l'action d'exister pleinement.

Cependant, les dialogues n'ont pas pour unique vocation de transmettre des informations utiles à la progression et à la compréhension de la narration. Les dialogues sont constituées de paroles récitées et interprétées par des acteurs. En effet, "la gageure n'est pas seulement de faire entendre des dialogues, mais d'en faire une matière incarnée. Porté à l'écran, le verbe se fait chair, le dialogue se fait voix et prend place dans un univers sonore qui finit de lui donner toute sa portée. (...) Un dialogue est d'abord une voix, avec son timbre, son grain et sa diction."** Certains cinéastes, et notamment ceux de la Nouvelle Vague, choisissent un comédien en fonction de sa voix et, plus spécifiquement, en fonction de sa tonalité ou encore de son accent. Pour les réalisateurs de la Nouvelle Vague, lorsqu'un dialogue est prononcé par un "acteur à voix", les mots ne sont pas énoncés pour transmettre des renseignements, les mots deviennent matières sonores. Parmi les acteurs les plus représentatifs de ce mouvement cinématographique, citons par

** ibid., page 18.

exemple Jean Seberg dans *A bout de souffle*, Brigitte Bardot dans *Le Mépris* ou encore Jean-Claude Brialy dans *Les Cousins*.

L'impact d'un dialogue dépend en partie du contexte sonore dans lequel il s'inscrit. Net et détaché du reste de la bande-son, il sera écouté pour lui-même. Plongé dans un magma sonore qui brouille l'écoute, il pousse le spectateur à tendre l'oreille. Une bande-son mixée pour mettre en valeur ce qui se dit ou au contraire pour le brouiller a toujours comme repère la parole. C'est que celle-ci est un son qui véhicule un sens, qui exprime une ambiance tout en signifiant des idées. C'est un objet d'écoute, mais aussi de compréhension, un élément important pour cerner un personnage, comprendre les enjeux dramatiques et l'évolution d'une histoire. C'est aussi le lieu de bien des remises en question esthétiques.

chapitre 3
le pouvoir du son

“Aujourd'hui, je n'assistai pas à une projection d'images et de sons ; j'assistai à l'action visible et instantanée qu'ils exerçaient les uns sur les autres et à leur transformation. La pellicule ensorcelée.”

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*,
Editions Gallimard, Paris, 1995.

bibliographie

le son

- Michel Chion
 - > *La Voix au cinéma*, coll. Essais, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1982.
 - > *Le Son au cinéma*, coll. Essais, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1985.
 - > *La Toile trouée, la parole au cinéma*, coll. Essais, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1988.
 - > *L'Audio-vision, image et son au cinéma*, Nathan, Paris, 1998.
 - > *La Musique au cinéma*, Fayard, Paris, 1995.
 - > *Le Son*, Nathan, Paris, 1998.

- Claire Vassé, *Le Dialogue. Du texte écrit à la voix mise en scène*, coll "les petits Cahiers", coédition Cahiers du cinéma, SCÉREN-CNDP, Paris, 2003.

histoire du cinéma

- Jean-Claude Lamy, Bernard Rapp, *Dictionnaire des films*, Larousse.
- Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1987.
- Guy Hennebelle (sous la direction de), *Les Grandes écoles esthétiques*, CinémAction n°55, 1989.
- Jean-Louis Leutrat, *Le Cinéma en perspective*, coll. 128, Nathan, Paris, 1992.
- Laurent Mannoni, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre*, archéologie du cinéma, Nathan, Paris, 1994.
- Vincent Pinel, *Le Siècle du cinéma*, Bordas, 1995.
- Jacqueline Nacache, *Le Film Hollywoodien classique*, Nathan, Paris, 1995.
- Laurence Schifano, *Histoire du cinéma italien de 1945 à nos jours*, Nathan, Paris, 1995.
- Philippe Pilard, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996.
- Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, Paris, 1998.

table des matières

avant propos	p.03
introduction	p.05
extraits	p.06
Chapitre 1 - autour du son au cinéma	p.09
> l'apparition du son au cinéma	p.10
> approche technique du son	p.11
Chapitre 2 - la mise en scène du son	p.15
> les sources sonores	p.16
> le son et l'espace	p.17
> le son et la perspective	p.18
> le son et la dramaturgie	p.19
Chapitre 3 - le pouvoir du son	p.21
> la musique	p.22
> le dialogue	p.24
 bibliographie	 p.28



● CC

Carnet
de cro
quotid
mis en



● Lo

Outil d
et à l'a
d'idées
réflexio
aux co
"Que fa

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

● 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"

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

la fabrique du regard

le son au cinéma

On ne peut pas réfléchir sur un film et sur le cinéma en général sans se poser la question du son. Si nos premiers réflexes se portent tout naturellement vers l'analyse des images, la place de l'univers sonore dans une séquence et dans une œuvre de cinéma est tout à fait primordiale.

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.