

LA MISE EN SCENE

MISE EN SCENE : organisation et disposition de plusieurs éléments constituant l'**espace filmique** (espace comprenant les décors, la lumière, les accessoires, les déplacements...)

Origine :

- Théâtre : appelée « régie » (à l'origine)
- Début du cinéma : « mise en boîte »
[Le cinéma uni-ponctuel (Eisenstein) > montage sur un point de vue]
- Metteur en scène, réalisateur, cinéaste > proximité des termes
 Réalisateur : dénomination neutre. Pure activité matérielles qui peut viser la télévision
 Metteur en scène : comme au théâtre, un agencement physique et matériel (dans des scènes ou des séquences)
 ↳ **L'écriture cinématographique**
 Cinéaste = démiurge
 ↳ Notion d'auteur : défendue dans les Cahiers du Cinéma « La Politique des auteurs »

SUR LE POINT DE VUE

La mise en scène contrôle à la fois :

Ce que nous regardons

L'intensité de ce regard

↳ Polarisation du regard

Analyse de Lumière, le cinéma à vapeur (André S. Labarthe, 1995) [centenaire du cinéma]

- Une maîtrise du temps, de l'espace et du hasard
- La mise en scène appelle à déplacer :
 Les acteurs
 Les spectateurs

« La place du monsieur de l'orchestre » (G. SADOUL, à propos du regard du spectateur chez Lumière)

Intégrer le regard du spectateur dans la mise en scène

Définition du point de vue

Une portion d'espace

distance

Par l'angle

Par le mouvement de la caméra, la

Un regard sur

Une vision du cinéaste / morale

Un regard du spectateur sur le regard du metteur en scène

regard formellement impliqué

Un

Le point de vue filmique peut contenir du point de vue éthique, idéologique, politique

« Le travelling est une affaire de morale »

[GODART]

Le montage narratif (découpage) : un statut plus intense pour le spectateur

« Une fois le film fini, il est mort. Le spectateur lui redonne vie. »

[GODART]

FICTION : 3 points de vue (généralement combinés)

1. **Le point de vue du metteur en scène**
2. **Le point de vue des personnages**
3. **Le point de vue des spectateurs**

Analyse de Au travers des oliviers (A. KIAROSTAMI, Iran 1995)

Hossein, en bas de colline Parle de personnes qui pourraient les voir

Rentre dans son contre-champ (avec Tahereh)

Le contre-champ du metteur en scène (homme barbu)

Hossein regarde le contre-champ (les oliviers)

Il rentre dans son propre contre-champ

↳ Point de vue de Kiarostami

↳ Point de vue du spectateur (libre)

Qui raconte ?

Qui voit ?

Qui sait ?

LES 3 QUESTIONS DU POINT DE VUE

↳ Problématique de la focalisation

(Pour la littérature par G. Genette

[figures III] 1972)

- **Focalisation zéro** : narrateur omniscient, « neutralité »
- **Focalisation interne** : narrateur accompagnant le personnage
- **Focalisation interne variable** : d'un personnage à un autre
- **Focalisation interne multiple** : les mêmes événements racontés par divers personnages
- **Occularisation** (entre ce que la caméra montre et ce que voit le personnage) [F. JOST]
- **La vision par** (par le personnage) [le montage corrobore cette vision]
= *vue subjective*

Analyse de Chasse à l'homme (F. LANG, US 1941)

Une responsabilité morale :

pour le capitaine anglais

pour le SS

- Identification primaire : regard de la caméra (le spectateur est l'œil de caméra)
- Identification secondaire : identification au personnage

L'identification est un effet de la structure de mise en scène

Dans l'espace narratif, le spectateur trouve sa place

Analyse de Psychose (A. HITCHCOCK, 1960)

Trouble de Marion Crane en donnant son nom

Trouble de Bates en donnant la clef

↳ Relais de l'identification / point de vue changé

Analyse de Halloween (J. CARPENTER, 1978)

Plan subjectif d'ouverture [vision-par]

Le spectateur ressent la peur que ne ressent pas le personnage

1^{er} plan (séquence)

[on s'identifie]

2^e plan

[on l'identifie]

(> la caméra s'élève)

RAPPEL :

SCENE : unité narrative. Dans le scénario, changements de lieu et de temps

SEQUENCE : ensemble de scènes unies

SUR LE PLAN SEQUENCE

LE PLAN-SEQUENCE : prouesse technique ; risque commercial

Analyse de Scarface (H. HAWKS, 1932)

La lumière s'annonce comme fatale

↳ Le mouvement continu exprime la fatalité (ce qu'on ne peut arrêter)

Analyse de Touch of evil (O. WELLES, 1958)

Evacuation du montage alterné

Le suspense est temporel (*quand la bombe va-t-elle exploser ?*) mais pas spatial (*où ?*)

LE PLAN-SEQUENCE : lié au hasard, aux accidents de la route

- Théorisé par H. BAZIN (Cahiers du Cinéma, 1953. « montage interdit »)
L'imaginaire a la densité spatiale du réel
Le montage réapparaît lorsque l'action n'a plus de **contigüité physique**
Le P.-S. invalide l'issue d'une action

Analyse de Van Gogh (M. PIALAT, 1991)

Plan-séquence au bord de l'eau > chute à l'eau

↳ **Imprévisibilité de l'issue (BAZIN)**

Analyse de La reprise du travail aux usines Wonder (IDHEC [dir. J. VILMONT], 1968)

- Placer la caméra pour filmer :

- ↳ Le plus possible (quantitatif)
- ↳ Le mieux possible (qualitatif)
- Même principe que les usines Lumière**

- Un cinéma direct :
 - ↳ Une dimension militante
 - ↳ Une fidélité filmique

LA PROFONDEUR DE CHAMP

- N'était pas une spécificité d'image à l'origine
- Apparaît avec la netteté de l'image (qualité technique)

Paramètres liés :

1. Quantité de lumière captée par l'objectif
2. Distance focale

La PDC est définie par une zone de netteté

- **Longue focale (téléobjectif) :** réduit l'angle du champ (profondeur)
- **Courte focale (grand angulaire) :** élargit l'angle

Pour un même angle, l'utilisation d'une longue ou courte focale :

Modifie la densité du plan

Son contenu

Son rythme

Analyse de Train entrant en gare (L. LUMIERE)

Attente du spectateur

Suspense

Analyse de Nanouk Esquimau (J. FLAHERTY)

Suspense (combien de temps pour arriver en aide au personnage ?)

- Après 1925 : disparition de la PDC
 - ↳ Utilisation de la pellicule panchromatique dominante :
Luminosité optimale / altération le fond de l'image
- Après 1940 : RETOUR :
Au service d'une esthétique
Au service de la dramaturgie (ex : Jean Renoir)
Défragmente le montage
[cf. : *Esthétique et psychologie du cinéma* T. 2 (J. MITRY)]
- Analyse de Citizen Kane (O. WELLES, 1941)**
- Utilisation systématique de courte focale
Profondeur / espace creusé
Perception nette

« Composer en profondeur n'est pas seulement une question de richesse visuelle, cela a de l'importance dans le récit et pour le rythme d'une scène » (A. MACKENDRICK)

Analyse d'Annie Hall (W. ALLEN, 1977)

- Alvy voit des antisémites partout
Le plan a un rôle de dramaturgie
Plus le réel est vaste, plus la paranoïa est vaste

LE CHAMP ET LE HORS-CHAMP

- Par l'objectif, le cinéaste :
Voit une portion d'espace
Définit un cadre
↳ Le cadre définit naturellement un hors-champ
- Le spectateur :
Doit trouver sa place
Evaluer le hors-champ
 - Sur sa place dans la scène
 - Par l'influence du non-visible

Hors-champs primitifs

1. Provoqués par les entrées et sorties de champ
2. Les interpellations du hors-champ par un élément du champ

« Un gain de réalité » **(BAZIN)**

« Une image de cinéma est autant ce qui s'y trouve que ce qui ne s'y trouve pas »

« La vérité se dérobe au regard » **(P. BONITZER Le Regard et la voix [BU])**

Le H-C n'a pas de sens cinématographique

*Il peut exister sans le champ (pas de relation de continuité) **(N. BURCH)***

Croyance du spectateur

En la toujours-existence du personnage H-C
En sa réapparition possible

Analyse d'Assaut (J. CARPENTER, 1976)

- Son deuxième long métrage (après *Darkstar*, film d'étude)
- H-C : antichambre de l'angoisse
- ASSAUT = RIO BRAVO
 - Intérieur > CHAMP > loi**
 - Extérieur > HORS-CHAMP > hors-la-loi**
- Une abstraction du H-C : un espace d'incertitude
Le hors-champ, c'est le danger
Entrer dans le champ est dangereux
- Toujours le point de vue des policiers
- Final : le H-C devient celui :
De la sécurité

De la réconciliation

Enjeux du hors-champ

- Une dialectique du concret et de l'imaginaire entre le champ et le hors-champ
- Le H-C d'avant la fiction (**pré-fiction**) influence le film
 - Diégèse = univers du film
 - ↳ L'ensemble de la narration / les scènes
 - ↳ Ce qui précède ou suit le récit
 - ↳ La vie H-C

Analyse de Five (A. KIAROSTAMI, 2004)

- Le rythme du plan de KIAROSTAMI est fixé par les éléments
- Il tourne et n'intervient pas
 - ↳ Les éléments naturels = les forces élémentaires du cinéma
 - Les champs et les hors-champs
 - Le plan-séquence
 - ↳ Naissance miraculeuse d'une histoire :
 - Sur l'unité perdue
 - Sur la séparation

« **Lorsque la caméra tourne, le cinéma se fait** » (J. EUSTACHE)

SUR LE GROS PLAN

- **Prélèvement d'une portion d'espace**
- **Injonction à voir**

« *Un acteur de théâtre, c'est une petite tête dans une grande salle. Un acteur de cinéma, c'est une grande tête dans une petite salle* » (A. MALRAUX)

- Griffith : grand travail sur le GP
- Renouvelé par Eisenstein dans les années 20

Fonction de base

Intensification dramatique et commentaire sous-jacent

Simplification technique

Fonction synecdochique (partie pour le tout)

N'entrave pas la bonne lecture et l'identification

Fonction de pathétisation (chez Eisenstein par ex.) **(N. BURCH)**

↳ Emphase / extase

Le visage en gros plan peut briser l'unité (chez Eisenstein par ex. / pas du tout chez Griffith)

↳ Fragment / morcellement du corps

Analyse de Potemkine (EISENSTEIN, 1925)

- Pas d'expression du sentiment (≠ Griffith)
- **Mais** : fulgurance visuelle du symbole
 - ↳ Ex : femme œil crevé > Mater dolorosa / mère-patrie mutilée

Fonctions autres

- Mise à nu de l'invisible (physiognomonie)
« Ce que laisse voir et cache en même temps le visage, c'est ce qu'il y a sous lui, l'invisible qu'il rend visible » (RILKE [poète allemand, fin XIXe])

Analyse d'Un couple parfait (Nobuhiro SUWA, France 2006)

- D'un plan d'ensemble > à un très gros plan sur les yeux
- Effet de sidération / secousse visuelle
 - ↳ « **Petit trauma visuel** » (J. AUMONT)
 - ↳ Exprimé inconsciemment par les larmes de l'héroïne (consciemment les sculptures la bouleversent)
- Le GP visuel est plus fort lorsqu'il est muet
 - ↳ « intensif, émotif et affectif » (pour Aumont)
 - ↳ **Muet** pour les premiers temps / **mutique** pour le parlant
 - ↳ **Le visage est polysémique (expressions multiples)**
- Bela BALAZS (théoricien hongrois. Années 20)
« avec le GP, le cinéma a découvert les racines secrètes de la vie »
Le visage se suffit à lui-même / il n'est pas forcément situé dans l'espace
 - ↳ Une micro-dramaturgie

Analyse de l'Entretien entre J. RIVETTE (cinéaste) et Serge DANEY (critique) (Claire DENIS, 1989)

- Manque de confiance à filmer un visage et créer du signifiant avec

Analyse de Stromboli (ROSSELLINI, 1949)

- Séquence de la pêche au thon
 - ↳ Les gros plans en font un spectacle terrifiant
- Néo-réalisme italien (« l'école de la libération » [BAZIN])
- Ingrid BERGMAN porte la fiction dans un évènement quasi-documentaire

SUR LE TEMPS

Le temps est souvent sous-estimé par rapport à l'espace
« Le cinéma, c'est l'invention du temps » / « C'est un art du temps »
(Serge DANEY)

3 Temps :

1. Le temps de la projection (durée réelle)
2. Le temps de l'action (durée diégétique)
3. Le temps de la perception (durée intuitive)
 - ↳ **La durée comme état de conscience** [BERGSON]
 - ↳ Considération de l'ennui (chassé ? recherché ?)
 - ↳ Perception = subjectivité

2 acceptions de la durée :

- La durée déterminée (mesurable)
 - ↳ Système de datation
 - ↳ Marqueurs temporels

- La durée indéterminée
 - ↳ Intuitive
 - ↳ Qualitative

Le montage

Un procédé d'expression du temps et de la durée

- ↳ Intuitivement éprouvé par le spectateur

Ex. **L'ellipse** : particulièrement utilisée > raccord temporel
Le flash-back / flash-forward

Analyse de 2001 : l'odyssée de l'espace (KUBRICK, 1968)

- PREHISTOIRE > os jeté > FUTUR SPATIAL
- **Raccord dans le mouvement + raccord métamorphique** :
résume 4 millions d'années

Analyse de Bird (C. EASTWOOD, 1988)

- **Biopic** : film biographique
- Ellipses (fondus au noir)
- ↳ Résumé / détails > soulignent l'évidence du génie

Généralement le cinéma classique privilégie :

- L'action linéaire / repérable
- La chronologie
- Le temps mesurable

Le cinéma moderne (à partir de 50-60, surtout en Europe) met l'accent sur :

- Un temps qui dure
- Un temps épais, qui s'impose sur l'action

Analyse de Le Sacrifice (A. TARKOVSKI, 1986)

- Plan-séquence de 8 mn
- Enfant = présent / Adultes = passé
- Forme
Fond TRAITEMENT DU TEMPS

« Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée la pression du temps »

Le Temps scellé, TARKOVSKI, 1989

Analyse de Rusty James (COPPOLA, 1984)

- **Thème récurrent du vieillissement prématuré**
- **Effet d'accélération** :
montre la fuite du temps
la jeunesse condamnée à vivre vite
- Traitement noir et blanc
 - ↳ cinéma muet expressionniste allemand
(Codes subjectifs d'expression des sentiments [ex : *Motorcycle boy*])

- ↪ renvoi à un handicap
- ↪ renvoi à la jeunesse passée

- Traitement en couleurs pour les poissons combattants (*rumble fishes*)

- ↪ métaphore des jeunes
 - pris dans leur aquarium
 - se battant contre eux-mêmes / contre leur image

Les représentations toutes faites du monde par les jeunes > autre thématique coppolienne

- **La friction entre un passé et un avenir incertain**

Rusty James (Matt Dillon) est coincé entre :

- ↪ l'enfance > le cacao
- ↪ la vieillesse > les souvenirs de bagarre

le tag « *Motorcycle boy reigns* » sur fond de nuages fuyant

- ↪ le passé mythique et immuable
- ↪ le présent précipité / la fuite du temps

- ↪ une légende vivante
 - image figée vs/ dépense, mouvement

Scène du billard

héraut au chapeau blanc

- ↪ la caméra tourne autour de Rusty James
- MOUVEMENT FIXITE

rendez-vous fixé

- = marqueur temporel
- = identité spatiale

- ↪ Rusty James fuyant
- ↪ DONC : problème(s) du temps déjà formellement posé(s)

Scène du monologue de Benny

Discute du temps qui passe

Cadran d'horaire avançant

- ↪ Rappel de l'horloge sans aiguille (dialogue flic/RJ/McB)

Analyse de *Il était une fois dans l'Ouest* (LEONE, 1969)

- Etirement, épaississement de la durée
- Un temps *adramatique*
 - Un suspens contemplatif (≠ actif (Hitchcock, Lang...))
 - Une passivité ludique
 - Un concert de sons
- Leone conditionne la perception sonore du spectateur
 - ↪ Transforme l'arrivée du train en événement (renversement du banal)
 - ↪ Les coups de feu marquent enfin l'arrivée d'une convention du genre

SUR LE SON

- Le son a toujours été un désir des réalisateurs muets
1927 : « Vitaphone » (frères Warner)
↳ Utilisé pour *Le chanteur de jazz* (A. CROSLAND, 1927)
- Le son a très vite dominé sur les autres aspects esthétiques
Apparition de deux écoles

DETRACTEUR

Casse la magie du cinéma

AMATEUR

Un élément d'avantage

- Le cinéma soviétique a mal vécu le parlant
↳ Métaphores
↳ Images « criantes »
1928 : rédaction du *Manifeste du contrepoint orchestral*
↳ Prône la non-synchronisation image/son
- GODARD : reprendra la thématique du Manifeste en 70
- BRESSON : « le son a réinventé le silence »
- Le burlesque :
Souffert du parlant
Tirait sa force de l'absence de son
↳ Son > oxymore du burlesque
Son = élément psychologisant

« L'art de la pantomime est complet en soi, il n'a pas besoin de mots. Le dialogue est aussi peu nécessaire aux films que les paroles aux symphonies de Beethoven » (C. CHAPLIN)

MAIS : L'idéal des premiers films sonores est antérieur à 1927
Le cinéma muet est donc un cinéma sourd (M. CHION)

Analyse de Le caméraman (B. KEATON / E. SEDGWICK)

- *Montrer en gros plan, la source sonore*
- **Scène du téléphone**
↳ Keaton attend un son > dramatisation
↳ Conditionnement de la perception / sonorisation du désir
↳ Mobilisation mentale de l'ouïe

TROIS RELATIONS ENTRE LE SON ET L'IMAGE

- **Le son in**
↳ le son synchrone
- **Le son hors-champ (off)**
↳ Situé réellement ou imaginativement dans un espace contigu au champ
- **Le son off (over)**
↳ Emane d'une source invisible située dans un autre espace-temps
↳ Son extra-diégétique

J. TATI, D. LYNCH, J-L. GODARD, R. BRESSON, O. WELLES, etc. sont des cinéastes reconnaissables au son

Analyse de Il était une fois en Amérique (LEONE, 1984)

- Question du téléphone (ramène à la mauvaise conscience)
↳ Son in ? Son HC ?

↳ Son off > la sonnerie continue malgré le changement de lieu
Les trois statuts sont couverts

Analyse de Barton Fink (FRERES COEN, 1991)

- Un film sur l'angoisse de la page blanche
↳ Fink = think ? Fink = thing ?
- Les décors apparaissent comme une chambre d'écho
↳ Hyper-expressivité des sons
- Hôtel « Earl »
↳ Ear = oreille
↳ Ecoute des murs / murs qui écoutent
↳ Chambre d'éco
Barton est déjà à l'intérieur de l'hôtel
Le spectateur est déjà dans le crâne de Barton
- L'hôtel vide permet la pleine expression des sons
Il est une machine à sons (in, HC, off)

L'apparition de Chet

La présence sonore précède la présence visuelle (récurrent dans le film)

La cloche est exagérée > « une hallucination auditive » (Coen)

Le pavillon auditif

Couloir : profondeur de champ extrême

Chute dans le pavillon de trompette

Dans le siphon du lavabo

La chambre

Champ/contrechamp sur B.F. et la chambre

↳ Une rencontre entre deux personnages (fenêtres = yeux)

La machine à écrire = le son de l'inspiration

Suintement du papier peint

↳ Suintement de l'**oreille** de Charlie Meadows

Séquence de la rencontre > le zoom « transperce » le papier peint
