

Marie-Thérèse JOURNOT

Maitre de conférences à l'université de Paris III Sorbonne Nouvelle

LE VOCABULAIRE DU CINÉMA

Sous la direction de
Michel Marie



ARMAND COLIN

Dans la même collection :

- 3. Jean-Louis Leutrat, *Le Cinéma en perspective : une histoire*
- 5. Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*
- 17. Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*
- 67. Jean Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*
- 87. Jacqueline Nacache, *Le Film hollywoodien classique*
- 89. Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*
- 103. Laurence Schifano, *Le Cinéma italien, de 1945 à nos jours*
- 146. Christian Brochand, *Économie de la télévision française*
- 148. Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*
- 159. Denise Brahimi, *Cinemas d'Afrique francophone et du Maghreb*
- 175. Max Tessier, *Le Cinéma japonais*
- 180. Michel Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*
- 193. Hélène Duccini, *La Télévision et ses mises en scène*
- 214. Laurent Jullier, *Les Images de synthèse*
- 225. Bernard Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*
- 242. Philippe Pilard, *Shakespeare au cinéma*
- 275. Laurent Creton, *L'Économie du cinéma*
- 284. Pierre Berthomieu, *Le Cinéma hollywoodien. Le temps du renouveau*
- 301. René Prédal, *La Critique de cinéma*
- 306. François Jost, *comprendre la télévision*
- 328. Dominique Chateau, *Esthétique du cinéma*



Ce logo a pour objet d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine universitaire, le développement massif du « photocopillage ». Cette pratique qui s'est généralisée, notamment dans les établissements d'enseignement, provoque une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que la reproduction et la vente sans autorisation, ainsi que le recel, sont passibles de poursuites. Les demandes d'autorisation de photocopier doivent être adressées au Centre français d'exploitation du droit de copie : 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris. Tél. : 01 44 07 47 70.

© Armand Colin, 2006, pour la présente impression

ISBN : 2 200-34106-7

© Nathan/VUEF, 2002

A

ACCÉLÉRÉ Trucage qui s'obtient par la projection à la vitesse normale (24 images par seconde) d'images filmées à une vitesse inférieure.

ACCOLADE (SYNTAGME EN) Dans le tableau de la grande syntagmatique de Metz, le syntagme en accolade est constitué par un montage qui présente des plans sans relation chronologique ni alternance mais évoquant globalement la même idée ; par exemple, dans *L'Impératrice rouge*, de Joseph von Sternberg, les images terrifiantes que la future souveraine, encore enfant, se fait de la Russie des Tsars.

Q *segmentation.*

ACCOMPAGNEMENT

1- Fond sonore musical qui accompagne le film.

2-Travelling d'accompagnement, cf. travelling.

ACOUSMATIQUE Le son filmique, diégétique ou non, est acousmatique : il n'est pas localisé dans l'image et on l'entend sans voir la source dont il provient, les haut-parleurs. En associant le son à une source dans l'image, on le « désacousmatise » Certains films jouent sur l'ambiguïté sonore avec des personnages cachés qui seront ultérieurement révélés, des voix appartenant à des fantômes, ou des voix sans référent : les voix de narrateurs extra-diégétiques, comme celui du *Temps de l'innocence*, de Martin Scorsese, ou la voix de la mère dans *Psycho*, de Hitchcock. Michel Chion les appelle des acousmètres.

Q *diégèse, in, hors champ, off, over.*

ACOUSMÈTRE Q *acousmatique.*

ACTANT, ACTANCIEL Q *narratologie, personnage.*

ACTEUR Le terme est utilisé couramment au cinéma comme synonyme de comédien : celui qui joue un rôle, qui interprète un personnage, du premier rôle au figurant. À la différence du comédien, dont c'est le métier, il n'est pas toujours professionnel, et certains réalisateurs, certains mouvements, emploient des acteurs non professionnels : ce fut le cas des cinéastes

néoréalistes, qui utilisaient parfois uniquement des non professionnels (De Sica pour *Le Voleur de bicyclette*) ou les confrontaient à des acteurs connus (Rossellini, dans *Stromboli*). Les amateurs jouaient ici leur propre rôle (pêcheurs, chômeurs...), alors que chez Rohmer ou Pialat, des amateurs peuvent être chargés d'interpréter certains personnages. Robert Bresson, lui, choisissait ce qu'il appelait des modèles pour leur physique et leur capacité à être dirigés, sans recherche d'identification.

Plus encore qu'au théâtre, qui présuppose la nécessité d'un apprentissage, on oppose au cinéma les acteurs « naturels », qui paraissent s'identifier pleinement à leur rôle (Gérard Depardieu, Raimu, Isabelle Adjani), et ceux qui sont capables de s'adapter à des univers très différents (Dirk Bogarde, Michel Piccoli, Isabelle Huppert). Cette opposition est quelquefois le fait d'une absence d'imagination de la part des réalisateurs, ou de la frilosité de comédiens hésitant à changer de registre, mais elle est également le produit des contraintes très fortes du *Star System* et des réflexes commerciaux des producteurs.

🔍 *Actor's studio, personnage.*

ACTOR'S STUDIO École d'acteurs fondée en 1947 par E. Kazan, R. Lewis et C. Crawford, puis dirigée par Lee Strasberg, et inspirée par la méthode du dramaturge et metteur en scène russe Stanislavski, consistant à rechercher la vérité dans l'expression par une analyse psychologique : l'acteur doit retrouver dans son vécu, ses souvenirs, des sentiments ou des émotions qui lui permettront d'interpréter le personnage. Marlon Brando, James Dean, Paul Newman ont été formés ainsi.

ADAPTATION L'adaptation cinématographique recouvre, au sens large, des pratiques diverses, du cinéroman à la novélisation. Dans son acception la plus usuelle, on utilise une œuvre littéraire pour la transposer au cinéma. Cela a été le cas dès le début du siècle d'un très grand nombre de films adaptant pièces de théâtre et romans.

Dans les années vingt, les avant-gardes théoriques pensent que le cinéma ne peut devenir un art à part entière que s'il acquiert une spécificité et ne se limite pas à être du théâtre filmé. Plus tard, la Nouvelle Vague cultive paradoxalement le goût pour la littérature : Bazin défend « l'impureté » fondamentale du cinéma, tandis que Truffaut, mettant en place la notion d'« auteur », s'attaque aux adaptateurs qui procèdent « par équivalence »,

inventant des scènes quand celles qui sont écrites leur paraissent impossibles à tourner.

Les relations au texte sont multiples, entre fidélité littérale et appropriation de l'œuvre. Si Truffaut se coule parfaitement dans l'univers de Roché, qu'il fait sien sans le trahir (*Jules et Jim*, 1961 ; *Les deux anglaises et le continent*, 1971), Visconti ajoute une dimension historique à la nouvelle intimiste dont est adapté *Senso* (1954). Plus récemment, Ruiz tente de restituer l'écriture proustienne dans *Le Temps retrouvé* (1999).

La problématique traditionnelle de l'adaptation a pour objectif de décrire et d'analyser les modifications de lieux et d'époques, les transpositions au niveau des personnages ou des structures temporelles. La linguistique et la narratologie lui ont donné un statut théorique plus affirmé en lui permettant de se concentrer sur l'écriture et sur les processus signifiants qui sont mis en jeu par chaque mode d'expression. L'esthétique de la réception s'intéresse, elle, à la production de sens nouveaux susceptibles d'enrichir le texte premier.

🐇 auteur, cinéma impur, cinéoptique, cinéroman, transtextualité.

AFILMIQUE Dans la terminologie de la filmologie (Souriau), est afilmique ce qui existe dans le monde, sans rapport avec l'art cinématographique. L'afilmique caractérise le documentaire par opposition au cinéma de fiction, marqué par le profilmique.

AMATEUR

🐇 film d'amateur.

AMORCE

- 1- La bande-amorce est le morceau de pellicule non impressionnée situé au début ou à la fin de la bobine.
- 2- Un personnage ou un objet est *en amorce* quand il est placé au premier plan au bord du champ. C'est souvent le cas dans une conversation filmée en champ-contrechamp.

ANALEPSE 🐇 *flashback*.

ANALOGIE L'analogie est constituée par le rapport de ressemblance existant entre des personnes ou des choses qui par ailleurs sont différentes. Depuis toujours, l'image a majoritairement recherché l'analogie, même si

l'iconicité, le degré d'analogie, varie selon les techniques et les époques. La ressemblance est ainsi moins importante dans des images à fonction symbolique (par exemple l'art du Moyen-Age fondé sur une représentation religieuse), que lorsqu'on leur attribue un référent dans le réel : c'est le cas de l'art occidental à partir de la Renaissance, conçu, grâce à la perspective linéaire, comme une « fenêtre ouverte sur le monde » (Alberti), puis de la photographie, et enfin du cinéma avec l'apparition du mouvement.

L'image n'est cependant pas le réel (*Ceci n'est pas une pipe*, Magritte), et toute représentation procède de codes : elle est conventionnelle (elle résulte d'une règle, et non de la nature), même si, comme le dit Gombrich, « il y a des conventions plus naturelles que d'autres », celles précisement qui reposent sur le système perspectiviste produisant de forts indices d'analogie. Mais la ligne du dessin ou le noir et blanc de la photographie n'existent pas dans la nature, et le mouvement au cinéma n'est que celui du projecteur.

🔍 *figuration, iconique/plastique.*

ANALYSE Étymologiquement, l'analyse est une décomposition : elle ne considère pas l'objet (le film) dans sa globalité, mais cherche à en repérer les divers éléments constitutifs pour dégager des systèmes d'organisation. La visée de l'analyse est théorique : il s'agit de décrire, d'expliquer, non d'évaluer et de juger, activités visées par la critique. Le choix d'un axe d'étude et d'une méthode est essentiel pour la pertinence de l'analyse.

Historiquement, les premières analyses ont été le fait de cinéastes (Eisenstein), mais c'est dans les années soixante qu'avec l'essor du structuralisme se construit dans le champ cinématographique une sémiologie d'inspiration linguistique envisageant le cinéma comme un langage (Metz). Parallèlement se sont développées les analyses de films particuliers visant à établir leur structure interne, le système textuel qui les fonde (Kuntzel). Cette approche perdure avec des analyses d'inspiration psychanalytique (Bellour), avec la narratologie (Chateau, Gardies), l'étude des variations du point de vue (Branigan, Jost), le travail sur l'énonciation et son prolongement, la pragmatique (Casetti, Odin).

L'approche sémiologique a évacué pendant un temps la visée esthétique de l'analyse : tout film était analysable en tant qu'échantillon de cinéma. Les enjeux de l'analyse subissent aujourd'hui un déplacement vers des considé-

rations esthétiques avec une exploration des niveaux de signification laissés dans l'ombre par l'analyse structurale (Schefer, Aumont, Dubois).

🔍 *code, découpage, grande syntagmatique.*

ANAMORPHOSE

Image déformée produite par un système optique afocal (sans distance focale), l'anamorphoseur, en complément de l'objectif.

ANCRAGE / RELAIS Dans un texte fondateur de la sémiologie de l'image, *Rhétorique de l'image* (1964), Roland Barthes présente les fonctions d'ancrage et de relais comme les deux modes de relation entre texte et image. À partir d'une publicité pour la marque *Panzani*, il présente la notion d'ancrage : le message linguistique sert à guider le lecteur vers le sens. L'image est par nature polysémique, sujette à interprétations, et si l'image artistique joue quelquefois ouvertement sur le foisonnement des sens, l'image publicitaire, la photographie de presse, se doivent de limiter l'interprétation pour atteindre leur objectif de communication : c'est à cela que servent le texte publicitaire, la légende du dessin ou de la photo, voire le titre du tableau.

Le message linguistique et l'image peuvent aussi être en rapport de complémentarité : dans l'image fixe, le texte peut prendre une fonction de relais en disposant des sens qui ne se trouvent pas dans l'image. Mais c'est au cinéma que cette parole-relais est capitale : le dialogue fait avancer l'action, comme les cartons ou les intertitres dans le cinéma muet. Le texte relaye l'image, donne des informations que le visuel ne peut apporter.

ANGLE DE PRISE DE VUES

L'angle de prise de vues dépend de la position de l'objectif par rapport au champ. Quand la caméra est placée horizontalement, à hauteur de regard d'un homme, l'angle paraît « normal ». Le réalisateur peut filmer son sujet en plongée, en plaçant la caméra au-dessus, ou en contre-plongée, en la plaçant au-dessous, soit pour suggérer un regard vers le haut ou le bas, soit pour déformer la perspective. Filmé en contre-plongée, le héros de *Citizen Kane*, de Welles, paraît encore plus grand, tandis que le château de Nosferatu dans le film éponyme de Murnau ressemble à un nid d'aigle.

Quand la caméra bouge lors du tournage d'une scène, il y a changement d'angle.

🔍 *focale, point de vue.*

APLAT OU À-PLAT Terme de peinture désignant une couleur appliquée de façon uniforme. Au cinéma, le chef opérateur peut limiter les effets de relief grâce à l'éclairage, en particulier dans les films en couleur, qui s'y prêtent plus que le noir et blanc. Le cinéma français d'après-guerre utilise cependant des gris en aplats.

APPAREIL 1. La caméra, ou appareil de prises de vue, permet l'enregistrement des images.

2. Le projecteur, ou appareil de projection, effectue la projection des images sur l'écran.

ARCHIVE Lieu où l'on conserve, catalogue et restaure les films, en liaison avec une cinémathèque.

ARRANGEMENT La musique du film peut être originale, ou être le produit d'un arrangement de compositions qu'il s'agit d'adapter et de moduler en fonction de la bande image.

ARRÊT SUR IMAGE 1. Immobilisation du projecteur sur un photogramme.

2. Lors du tirage du film, multiplication d'un photogramme produisant l'effet d'une image figée. Dans *Jules et Jim*, François Truffaut utilise plusieurs fois ce procédé avec le personnage de Catherine joué par Jeanne Moreau.

ARRIÈRE-PLAN Espace situé au fond du champ, derrière le sujet principal.

ART ET ESSAI C'est le label décerné depuis 1961 par le Centre national de la cinématographie (CNC) aux salles dont la programmation se fait en fonction de critères artistiques plus que commerciaux, et qui cherchent à promouvoir de nouveaux talents.

ART VIDEO Dans les années soixante, les artistes du mouvement Fluxus (Name June Paik, Volf Vostel) perpétuent la voie prise par les dadaïstes (Man Ray, Gerhard Richter) en expérimentant de nouvelles techniques qui vont bouleverser les arts plastiques et contribuer à l'éclatement de la conception traditionnelle de l'art. C'est ainsi que se développe un art vidéo, fondé

sur l'enregistrement direct des images et des sons qu'on peut restituer immédiatement (en intégrant le spectateur à l'œuvre en train de se faire) ou en différé.

A-SYNCHRONISME  *synchronisation.*

AUDIOVISUEL Étymologiquement, le terme désigne toute œuvre constituée par des images et des sons, ce qu'est donc le film. En théorie, le mot a longtemps servi à opposer le cinéma en tant qu'art à l'ensemble des productions visuelles, dont la télévision, ainsi qu'aux nouvelles approches économiques ou sociologiques déconsidérées par certains théoriciens.

AURICULARISATION  *focalisation.*

AUTEUR À la différence des autres domaines artistiques - littérature, peinture, musique -, la question de l'auteur au cinéma a toujours posé un problème à la fois technique, esthétique, juridique et économique. À l'exception de quelques films expérimentaux dont toutes les étapes sont assurées par un créateur unique, le cinéma résulte d'une collaboration : c'est un art collectif, œuvre d'une équipe dont les personnages principaux sont le metteur en scène, le scénariste, le dialoguiste, le chef opérateur, les acteurs et le producteur, chacun pouvant avoir, selon l'époque ou les projets, une place prépondérante.

Dans une conception première du cinéma comme théâtre filmé, l'auteur du scénario a pu être considéré comme l'auteur du film, ce qui a été remis en cause en France à l'apparition du parlant (ce fut cependant le cas de la trilogie de Marcel Pagnol (*Marius*, *Fanny*, *César*), tournée par Korda et Allégret), alors que le star system américain a relégué scénariste et metteur en scène dans le même anonymat, faisant la part belle aux studios et aux stars : le film n'était pas envisagé comme une œuvre d'art, mais comme un produit. C'est en réaction contre cette conception que se dessine la figure du metteur en scène-auteur dans les années cinquante : la revendication du style, en opposition à une production standardisée, devient avec la Nouvelle Vague le cheval de bataille des *Cahiers du cinéma*. La politique des auteurs se développe avec des variantes dans les pays anglophones.

On retrouve en narratologie les mêmes difficultés à cerner la notion d'auteur, qui ne se confond pas avec une personne physique. Selon les théo-

ries et les époques, on parlera de grand imagier (Albert Laffay), de méga-narrateur (André Gaudreault), ou d'instance d'énonciation, de préférence au terme plus anthropomorphe d'énonciateur.

Q *adaptation, droits d'auteurs.*

AVANCE SUR RECETTE Aide financière apportée à la production d'un film par une commission nommée par le ministre de la Culture. Elle a en principe pour objectif de favoriser un cinéma de qualité face à l'expansion du cinéma commercial.

AVANT-GARDE Ce terme, d'origine militaire, désigne à partir de la fin du XIX^e siècle les mouvements artistiques novateurs en rupture avec les formes académiques. Le cinéma d'avant-garde est donc un cinéma artistique, expérimental, quelquefois non narratif, esthétiquement et économiquement opposé au cinéma commercial.

En théorie du cinéma, « les avant-gardes » désigne les mouvements des années vingt qui cherchèrent par des voies diverses à imposer le cinéma comme art : aussi bien les partisans d'un « cinéma pur », art autonome de formes en mouvement (Survage, Eggeling, Carra), que les impressionnistes (Lherbier, Epstein) ou les surréalistes (Germaine Dulac, Luis Buñuel), les formalistes russes avec Sergueï M. Eisenstein, Dziga Vertov, ou les plasticiens allemands. Plus tard, le lettrisme, l'*underground* new-yorkais, le cinéma issu du Nouveau Roman français constitueront des mouvements expérimentaux d'avant-garde.

Q *ciné œil, cinéroman, moderne, postmodernité.*

AVANT-PLAN Espace situé au premier plan, entre l'objectif et le sujet principal.

AXE L'axe optique est la ligne droite imaginaire reliant l'objectif au centre de l'image. Cette direction prise par la caméra peut changer pendant l'enregistrement du plan : on parle alors de *changement d'axe*.

B

BACKLIGHT Éclairage en contre-jour constitué de sources lumineuses placées en direction de la caméra derrière le sujet à filmer qui apparaît nimbé de lumière. C'est ainsi que le cinéma hollywoodien représente ses stars féminines.

BACK PROJECTION  *transparence.*

BANC TITRE Table de tournage équipée pour tourner les titres (cartons, génériques, etc.) et pour la prise de vues image par image, en particulier pour le dessin animé.

BANDE 1. La *bande image* est la partie du support pelliculaire où sont enregistrées les images, la *bande son* la partie où sont enregistrés les sons. Un montage en double bande fait défiler les deux bandes séparées de façon synchronisée. La bande internationale ou bande inter est une bande son ne comportant aucune parole, utilisée pour le doublage des films en langue étrangère. Toujours pour le doublage, la bande rythmo (rythmographique) est une bande transparente portant le texte à prononcer, accompagnée de repères et projetée en synchronisme avec l'image.

2. La *bande annonce* est composée d'un montage des extraits les plus significatifs et attrayants du film destiné à son lancement en salles.

3. La *bande originale* constitue l'enregistrement pour le commerce de la musique du film, en général avant mixage avec les sons d'ambiance et les dialogues.

BENSHI Dans le cinéma muet japonais, le commentaire du film lors de la projection était assuré par le benshi qui, à la différence du bonimenteur, improvisait les dialogues en imitant les voix des personnages.

BLIND-BOOKING  *block booking.*

BLOCK-BOOKING Les maisons de distribution imposent parfois la réservation en bloc d'un lot de films aux exploitants. Avec le système du *blind-bookings* ou réservation aveugle, les exploitants n'ont même pas le droit de visionner le film à l'avance.

BOBINE Les bobines sont des noyaux cylindriques étanches à la lumière servant à embobiner le métrage de pellicule pendant le tournage du film, puis pendant sa projection. La bobine débitrice déroule la pellicule qui s'enroule sur la bobine réceptrice.

La longueur des bobines étant plus ou moins standardisée, on exprimait autrefois en nombre de bobines la dimension du film, qu'on a pris l'habitude de minuter : un film de 1 h 30 nécessite en moyenne cinq bobines de six cents mètres ou dix de trois cents. Pour procéder à la projection, en poste unique (système le plus répandu aujourd'hui), l'opérateur monte les bobines sur un seul plateau, et les démonte à la fin, au lieu de passer d'un poste à l'autre.

BONIMENTEUR Dans le cinéma des premiers temps, le bonimenteur commentait le film muet pendant la projection pour en assurer la compréhension.

🐞 *benshi*.

BOUGÉ Effet de flou sur l'image, voulu ou non, provoqué par un déplacement trop rapide du sujet par rapport à la vitesse d'obturation du diaphragme de l'appareil de prise de vues.

🐞 *filé*.

BOUT À BOUT Appelé aussi ours, c'est le premier montage des plans, dans l'ordre indiqué par le découpage.

BOUT D'ESSAI 1. En début de tournage, un bout de pellicule composé de quelques photogrammes est impressionné pour tester la qualité de l'image.

2. Au moment du casting, on peut demander à un comédien de tourner une courte scène pour évaluer ses capacités d'interprète et sa photogénie.

BOX-OFFICE Du guichet de location (le sens premier en anglais) où on comptabilisait les recettes obtenues par un film, le *box office* est devenu la cote de popularité des films et des acteurs.

BRUITAGE Les bruits, sons autres que la musique et les voix, peuvent être obtenus au tournage en direct. On peut aussi les enregistrer au montage en faisant appel au fonds sonore d'une sonothèque ou en auditorium, par

bruitage : le bruiteur reproduit les bruits des actions avec un matériel très hétéroclite.

BURLESQUE Genre théâtral fondé sur l'enchaînement de blagues, généralement de mauvais goût, le burlesque devient à partir de 1910 l'un des premiers genres cinématographiques, avec les plus grands acteurs de cette génération, Max Linder, Mack Sennett, Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, plus tard les Marx Brothers. Le cinéma muet se prête merveilleusement à ce comique très visuel fait de poursuites échevelées, de gags endiablés fondés sur la pantomime, que mettent en valeur les gros plans et le montage rapide. Jerry Lewis et Jim Carrey sont les continuateurs de ce style.

C

CACHE Ce trucage se constitue d'une feuille opaque utilisée à la prise de vues ou au laboratoire pour masquer une partie de la pellicule, qui n'est pas impressionnée. On s'en sert pour simuler une vision partielle, à travers un trou de serrure par exemple, et instaurer ainsi un cadre dans le cadre. Quand le cache est associé à un contre-cache (cache contre-cache), les découpes complémentaires permettent de réaliser des images composites. Un acteur peut ainsi jouer deux rôles, ou être filmé dans une partie du décor, la partie manquante étant une maquette peinte en profondeur, sur verre ou sur bois : la scène est alors tournée deux fois, avec, à chaque prise, un cache qui masque une partie du négatif.

Le cache mobile appelé aussi travelling matte, est un effet proche qui se fait en laboratoire, pour lequel on filme un sujet devant un fond bleu ; au tirage, ce fond est supprimé pour intégrer les personnages au décor choisi.

CADRE Le cadre délimite la surface matérielle de l'image, un espace plat, bidimensionnel, qu'il ne faut pas confondre avec le champ, espace de la représentation (qui donne l'illusion d'être en profondeur, tridimensionnel, dans une image figurative) contenu dans le cadre. Comme l'indique la célèbre formule du peintre de la Renaissance Léon Battista Alberti, le cadre ouvre une fenêtre sur le monde : il donne à voir l'espace imaginaire du tableau, de la photo, du film.

Si dans la peinture ou la photographie, le format et l'encadrement peuvent jouer un rôle très fort, soumis à une fonction symbolique et des conventions de genre, ce n'est guère le cas au cinéma. Cependant, le choix du cadre n'est jamais innocent. Plastiquement, il définit l'organisation formelle de l'image, et ce faisant, il en limite l'accès, car ce qu'il montre est indissociable de ce qu'il cache (Bazin) ; il détermine donc une lecture de l'image.

🔍 *décadrage.*

CADREUR 🔍 *opérateur de prises de vues.*

CALIGARISME Le film de Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari*, inaugura dans l'Allemagne de 1919 une esthétique cinématographique proche de l'expressionnisme pictural qui prit le nom de caligarisme à cause

de l'immense succès du film. Les décors peints très graphiques, dont les obliques accentuent les déséquilibres de l'image, le jeu outré des acteurs, le caractère angoissant des intrigues, vont influencer ce qu'on appelle parfois le courant expressionniste et au-delà le film noir.

CALLIGRAPHISME Ce terme désigne un courant cinématographique des années quarante, en Italie. Opposé à la fois au cinéma des « téléphones blancs » de l'époque mussolinienne et à la tendance néo-réaliste qui commence à se développer, il manifeste un goût pour la littérature et les sujets historiques qui s'accompagne de recherches formelles.

CAMÉRA Héritière de la *camera oscura*, chambre noire des peintres de la Renaissance, la caméra est l'appareil de prises de vues photographiques successives et en séries mis définitivement au point, à la fin du XIX^e siècle, par les frères Lumière. Appelé cinématographe, l'appareil fut rebaptisé caméra par les Américains.

Une caméra professionnelle comprend quatre parties essentielles : le moteur ; le système optique avec le viseur et les objectifs ; le ou les magasins contenant la pellicule vierge et la pellicule impressionnée ; le mécanisme d'entraînement.

La caméra vidéo enregistre l'image sur un support autre que la pellicule photographique (magnétique). Elle comporte essentiellement un objectif et des tubes analyseurs qui explorent l'image ligne par ligne et transforment les signaux lumineux en signaux électroniques.

La caméra vidéo numérique, ou DV (*digital video*), très légère et maniable, utilisée dans un premier temps par les documentaristes, séduit actuellement les réalisateurs de fiction (Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Claude Miller...) grâce à l'amélioration de sa qualité d'image.

🔍 *image.*

CAMERA OSCURA Utilisée par les peintres à partir de la Renaissance, cette chambre noire, ancêtre de l'appareil photographique, se présente comme une boîte dont l'une des faces est percée d'une ouverture à travers laquelle pénètrent les rayons lumineux envoyés par les objets extérieurs dont l'image se forme sur un écran. On pense que Vermeer s'en servait pour composer ses tableaux.

🔍 *caméra.*

CAMERAMAN 🐼 *opérateur de prises de vues.*

CAMÉRA PORTÉE Prise de vues effectuée par l'opérateur, caméra à la main ou avec un harnais. L'apparition de caméras légères a favorisé cette technique, utilisée dans le cinéma direct. Le perfectionnement des harnais (comme le *Steadicam*) l'a développée dans le cinéma de fiction.

CAMÉRA STYLO La formule, inventée en 1948 par Alexandre Astruc, souligne l'idée que le cinéma est devenu un moyen d'expression, un langage, au même titre que les autres arts, et que le réalisateur est un artiste qui se sert de la caméra pour s'exprimer comme le fait l'écrivain avec les mots. Cette valorisation du cinéaste, à une époque où primait la littérature, a servi de base à la notion d'auteur.

🐼 *politique des auteurs.*

CAMÉRA SUBJECTIVE Ce procédé met la caméra à la place occupée par un personnage, de sorte que le spectateur a l'impression de percevoir ce que perçoit le personnage. En narratologie, on l'appelle focalisation interne (Genette) ou ocularisation interne (Jost). La plupart des films l'utilisent au cours du tournage, mais certains sont construits de bout en bout sur ce système : *La Dame du lac*, de Robert Montgomery (1947), met ainsi en place un personnage-narrateur par les yeux duquel nous voyons, et donc que nous ne voyons jamais, sinon quand il se regarde dans un miroir. En 1998, Philippe Harel a repris ce type de focalisation dans *La Femme défendue* dont il interprète le personnage masculin. On pourrait penser que ce procédé entraîne une forte identification du spectateur dans la mesure où il redouble l'identification primaire à la caméra (nous nous identifions à l'œil de la caméra, qui est aussi l'œil d'un personnage), mais il s'avère qu'il est difficile de s'identifier à quelqu'un d'invisible et que l'identification secondaire ne peut vraiment avoir lieu.

CAMÉRA VIDÉO 🐼 *art vidéo, caméra.*

CAMESCOPE Le caméscope, contraction de caméra et magnétoscope, réunit les deux appareils. De moins en moins encombrant, il a séduit un public amateur. L'apparition du numérique a estompé l'écart avec le matériel professionnel.

CARTON Le carton ou intertitre est à l'origine un plan arrêté d'un texte écrit sur un carton utilisé dans les films muets pour commenter l'action ou indiquer le dialogue. Il sert aussi à la composition des génériques.

CARTOON Ce terme anglais dérivé du français « carton » a désigné la bande dessinée, puis le film d'animation. Le cartooniste en réalise les dessins.

CASTING Le *casting* est la distribution des rôles pour un film, qui intéresse à la fois le réalisateur et le producteur. Le recrutement est en général dévolu à un directeur de *casting*, ou à plusieurs pour les films au budget important.

CELLULOÏD Jusque dans les années cinquante, le support des films était en celluloid. C'est pourquoi on emploie encore ce terme pour désigner le film lui-même.

Le cinéma d'animation utilise des feuilles de celluloid superposées appelées *cels*.

CENSURE La censure, droit de regard d'un état sur la production culturelle, peut prendre la forme d'une simple critique ou d'une interdiction, selon les lieux, les époques et les régimes politiques.

En France, où tous les films sont soumis à une autorisation de tournage puis à un visa de censure ou d'exploitation, le ministre de la Culture détient le droit de les censurer ; il s'appuie pour cela sur les avis délivrés par une Commission de contrôle. L'interdiction peut être totale ou partielle, limitée à une classe d'âge ou à un classement de salles (classé X) ; elle peut aussi toucher certaines scènes, images ou affiches. Une forme de censure très actuelle est économique et liée au rôle grandissant des chaînes de télévision dans la production.

La peur de la censure conduit parfois scénaristes, réalisateurs ou producteurs à s'autocensurer, comme ce fut le cas dans les années vingt aux États-Unis avec le code Hays.

180° La règle des 180° a été élaborée au tout début du cinéma : lorsqu'on filme deux personnages qui se font face en champ-contrechamp, la caméra ne doit pas franchir la ligne fictive qui les réunit, formant un angle plat de

180°. Ainsi, les regards paraissent se croiser. Comme toutes les règles, celle-ci reste valable en général, mais elle connaît des exceptions.

CHAMP Le champ est l'espace contenu dans le cadre, perçu à la fois comme une surface plate (celle de l'image, matérielle, en deux dimensions) et, dans le cas d'une image figurative, comme une portion d'espace tridimensionnel (en profondeur) imaginaire. Le cadre qui le délimite fonctionne comme un cache (Bazin) en masquant l'espace sur les côtés, qu'on ne voit pas mais qu'on imagine : c'est le hors-champ. L'illusion de profondeur alliée à la perception que l'espace se prolonge au-delà des bords produisent une forte impression de réalité.

CHASSE AUX SORCIÈRES *Q maccarthysme.*

CHEVAUCHEMENT *Q synchronisme.*

CHRONOPHOTOGRAPHIE À la suite des essais de Janssen et Muybridge, le physiologiste Étienne-Jules Marey mit au point en 1882 un fusil photographique enregistrant douze images par seconde sur une plaque circulaire. Cet appareil, conçu pour produire une succession d'instantanés photographiques, servait à l'étude scientifique du mouvement. Peu après, Marey construisit un chronophotographe à pellicule mobile, précurseur de la caméra actuelle.

CHUTE Morceau de pellicule impressionnée qui n'a pas été retenu au montage.

CINARIO *Q cinéoptique.*

CINÉASTE Ce terme a été utilisé par Louis Delluc pour désigner toutes les personnes qui travaillaient dans le cinéma. Aujourd'hui, il est devenu synonyme de réalisateur ou metteur en scène dans le milieu professionnel. À la différence de ces autres termes, il est aussi employé pour définir des pratiques non professionnelles : on parlera ainsi de cinéaste amateur.

CINECITTÀ Ce complexe cinématographique aux studios et laboratoires très modernes a été construit en 1936-1937 au sud-est de Rome par Mussolini pour relancer la production italienne et faire concurrence à Hollywood.

CINÉ-CLUB Le concept de ciné-club a été lancé en 1920 par R. Canudo et L. Delluc qui réunissaient des amis autour de discussions sur le septième art soutenues par des revues. En 1925, la *Tribune libre du cinéma* (Léger) suivie par *Les Amis de Spartacus* (Moussinac) en 1928 posent les véritables fondements de cette institution. Critiques, théoriciens, cinéastes organisent la projection de films inédits, méconnus ou interdits, et l'accompagnent de débats avec le public. À la Libération, la Fédération française des ciné-clubs est fondée en France, et en 1946, de nombreux pays étrangers y adhèrent. D'autres fédérations se constituent alors et continuent le travail militant pour un cinéma non commercial. L'essor du cinéma d'Art et Essai et la création à la télévision d'émissions spécialisées produisent ensuite une mutation : les ciné-clubs, concurrencés par les vidéoclubs, ne survivent guère aujourd'hui que dans le secteur socio-éducatif.

CINÉMA Abréviation de Cinématographe, le terme, très polysémique, désigne à la fois le procédé technique, la réalisation de films (faire du cinéma), leur projection (séance de cinéma), la salle elle-même (aller au cinéma), l'ensemble des activités de ce domaine (l'histoire du cinéma) et l'ensemble des œuvres filmées classées par secteurs : le cinéma américain, le cinéma muet, le cinéma de fiction, le cinéma commercial...

CINÉMA BIS Expression forgée dans les années soixante pour promouvoir le cinéma populaire à petit budget souvent méprisé par la critique, ces « mauvais films...parfois sublimes » (Ado Kyrrou). Elle recouvre des genres très divers, du fantastique et des films de vampire au péplum et au western italiens, jusqu'au kung-fu aujourd'hui.

CINÉMA D'ANIMATION Il utilise une technique différente du cinéma pour produire le mouvement : à la prise de vues analogique, il substitue la photographie de dessins (ou de sculptures, d'objets chez Mac Laren, de marionnettes chez Trnka, d'épingles chez Alexeieff...) image par image. Son origine est antérieure à l'invention des frères Lumière (avec le Praxinoscope de Reynaud, notamment), mais en 1908, Émile Cohl en redécouvre le principe pour le cinéma.

Dans une visée réaliste, le problème majeur était de rendre les enchaînements aussi souples qu'au cinéma ; la technique des cels, feuilles transparentes de celluloid superposées, permet de conserver certains éléments d'un

photogramme à l'autre (par exemple le décor) pour ne modifier que les parties mobiles. Cependant, certains artistes cherchent au contraire à souligner le passage d'une image à l'autre (Robert Breer).

Le film d'animation, qu'on aurait tort de croire réservé aux enfants, intéresse les théoriciens car il exploite au maximum les ressources de la figuration et, d'autre part, reflète les mutations du cinéma dans l'espace social.


CINÉMA DE PAPA  *qualité française.*

CINÉMA DES PREMIERS TEMPS Appelé aussi primitif ou *early cinema*, le cinéma des premiers temps couvre la période qui va de l'invention du cinéma (1895) jusqu'à la Première Guerre mondiale.

CINÉMA DIRECT Cette expression a remplacé celle de cinéma-vérité, forgée en 1960 par Jean Rouch et Edgar Morin à propos de leur film *Chronique d'un été*, en hommage au *Kinopravda* du russe Dziga Vertov. Cette nouvelle manière d'envisager le documentaire est liée à l'apparition d'un matériel léger et synchrone de prise de vue et de son : l'opérateur intervient directement dans son enquête sur le réel, sans chercher à s'effacer, assumant tous les rôles, d'auteur à acteur. Le cinéma direct rend compte aussi de la méfiance de l'époque pour la fiction, jugée mystificatrice, et se veut révélateur de la vérité des hommes et du monde. C'est dans cette perspective que Pasolini a tourné en 1964 *Enquête sur la sexualité*.

CINÉMA IMPUR Depuis ses débuts, le cinéma s'est nourri des autres arts : littérature, théâtre, mais aussi peinture ou opéra, ce qui l'a longtemps condamné à être considéré comme un art mineur. Certaines avant-gardes des années vingt se sont appuyées sur la spécificité plastique du cinéma pour le constituer comme un art autonome, un art « pur ».

À l'inverse, le terme de « cinéma impur » est revendiqué par André Bazin dans un texte célèbre, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation »

 *adaptation, auteur.*

CINEMA NÔVO Le *Cinema nôvo* brésilien, comme les autres mouvements d'Amérique latine dans les années soixante (*Tercer cine* en Argentine, avec Fernando Solanas), marque une rupture à la fois avec l'esthétique commerciale américaine, avec l'Europe, et avec le cinéma d'URSS. Pour les cinéastes de ces courants, Glauber Rocha, Ruy Guerra, il s'agit d'une entre-

prise de décolonisation idéologique pour laquelle le cinéma cherche à trouver des formes d'expression qui témoignent de la culture populaire nationale (l'épopée, le baroque, un certain primitivisme) tout en repensant le mode de production et de distribution.

CINÉMA PUR *Q avant garde.*

CINÉMA-VÉRITÉ *Q cinéma direct.*

CINÉMASCOPE Ce procédé de cinéma sur écran large, exploité en 1953 par la Twentieth Century Fox, reprend une invention de 1925 du professeur Henri Chrétien, l'Hypergonar. L'image est anamorphosée (comprimée) à la prise de vues, puis désanamorphosée (élargie) lors de la projection.

CINÉMATÈQUE Organisme chargé de conserver et diffuser les films. La Cinémathèque française est l'une des premières cinémathèques nationales. Elle est l'œuvre d'un cinéophile français, Henri Langlois, associé au cinéaste Georges Franju, qui récupère et entrepose chez lui les films muets mis au rebut à l'arrivée du cinéma parlant. Il projette et sauve pendant la guerre un grand nombre de films. Secrétaire général de l'association depuis les débuts, Langlois est mis en cause pour sa gestion, en 1968, par André Malraux, alors ministre de la Culture. Le pouvoir essaie de se débarrasser de lui mais recule devant la levée de boucliers que suscite ce projet.

Q archive.

CINÉMATOGAPHE, CINÉMATOGAPHE 1. Nom de marque de l'invention des frères Lumière.

2. Certains réalisateurs ont reproché à l'abréviation *cinéma* l'évolution commerciale de ce qu'ils revendiquaient comme un art et qui se traduit par l'abandon de la racine *graphein* en grec, qui signifie « écrire ».

Dans la conception de Robert Bresson, le « cinéma » se réduit au théâtre filmé : des acteurs professionnels jouent la comédie selon des normes théâtrales. À l'inverse, le cinématographe est l'enregistrement d'un réel non joué, sans acteurs (Bresson se servait de « modèles » au jeu fondé sur les automatismes), sans recours à la diction et à la gestuelle théâtrales.

CINÉMATOGRAPHIE Le terme désigne à la fois l'ensemble des techniques et des procédés cinématographiques et l'activité elle-même, qu'on peut

envisager sur un plan géographique : cinématographie asiatique ou espagnole.

CINÉMATOGRAPHIQUE La distinction entre faits cinématographiques et faits filmiques a été élaborée en 1946 par Gilbert Cohen-Séat, dans le cadre de la filmologie. Le filmique est défini comme ce qui concerne l'esthétique de l'œuvre, son message, alors que le cinématographique recouvre d'une part ce qui dans le film relève des moyens d'expression propres à l'image mobile, d'autre part ce qui vient de l'aspect social, technique ou industriel du cinéma.

Dans *Langage et cinéma*, en 1977, Christian Metz reprend cette distinction en l'intégrant à sa réflexion sur les codes et propose pour chacune des trois notions les termes de filmique (ensemble des codes des films, spécifiques ou non au moyen d'expression : ainsi le code verbal est-il employé sans être spécifique), cinématographique filmique (codes spécifiques au cinéma à l'intérieur du fait filmique : c'est le cas des mouvements de caméra) et cinématographique non filmique (qui concerne tout ce qui a rapport à l'institution : production, technologie, audience...).

🔍 *sémiologie.*

CINÉOPTIQUE Des romans cinéoptiques ou cinarios, à partir de 1925, proposaient un genre mixte entre roman, scénario et film, dont le mode d'écriture cherchait à permettre au lecteur de s'imaginer le film possible. Alfred Machard en est le théoricien.

CINÉ-ŒIL Traduction du russe *kino-glaz*, ce terme est au cœur de la théorie de Dziga Vertov, qui prône dans les années vingt un « ciné-déchiffrement communiste du monde ». Partant de l'idée que le cinéma est un instrument d'analyse du monde, mais que pour montrer, il faut avoir vu réellement, il conçoit l'opérateur de cinéma, le *kinok*, comme une sorte de super-œil. *L'Homme à la caméra*, en 1929, constitue l'éblouissante démonstration de cette théorie.

CINÉROMAN 1. Dans les années vingt, le cinéroman était un film à épisodes dont le texte était reproduit chaque semaine dans la presse populaire.

2. L'esthétique du Nouveau Roman, qui se développe dans les années cinquante, trouve avec quelques écrivains son prolongement dans l'expression

cinématographique. Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet passent ainsi à la réalisation après avoir travaillé l'un et l'autre avec Alain Resnais, la première pour le scénario et les dialogues de *Hiroshima, mon amour* (1959), le deuxième pour *L'Année dernière à Marienbad* (1961). Les textes édités de cette collaboration prennent le nom de cinéromans.

Q *adaptation, moderne.*

CLAP Le clap ou claquette est composé de deux plaquettes de bois réunies par une charnière sur lesquelles on note les références du plan qu'on va tourner ou qu'on vient de terminer pour pouvoir l'identifier ultérieurement. Le clapman le fait claquer pour assurer la synchronisation du son et de l'image au montage.

CLASSIQUE Dans le sens courant, on qualifie de « grands classiques » les œuvres les plus marquantes, c'est-à-dire les plus remarquées selon le jugement de goût d'une époque.

En histoire de l'art, le terme désigne une période de l'histoire des formes dans laquelle on considère qu'un art a connu l'apogée de ses possibilités esthétiques.

En théorie du cinéma, le sens qui prévaut est marqué par la critique idéologique des années soixante-dix, qui, à la suite d'André Bazin, a identifié le cinéma classique au cinéma hollywoodien à partir de 1920, au moment où la norme esthétique et idéologique définit un style mis au service de la narration et fondé sur la transparence, l'effacement des traces du travail du film. Dans cette acception du terme, la période classique s'arrêterait à la fin des années cinquante, quand le développement de la télévision et l'émergence des « nouveaux cinémas » en Europe (en France, la Nouvelle Vague) remettent en question cette esthétique qui privilégie l'illusion de réalité. Cette notion est sujette à des variations selon les théoriciens et les pays.

Q *moderne.*

CLIFF-HANGER Q *serial.*

CLONAGE Procédé informatique qui sert à produire des images virtuelles à partir d'un acteur dont les mouvements et les expressions auront été préalablement enregistrés.

CLOSE UP Terme emprunté à l'anglais, qui désigne le gros plan d'un visage par opposition à insert, gros plan d'un objet.

CODE En théorie de l'information, le code est un système de signes, symboles, signaux, qui, par convention tacite (la langue) ou explicite (le code de la route), permet la transmission de l'information (du message) d'un émetteur à un récepteur. Système de signes, c'est-à-dire combinatoire spécifique à un langage,

- le code produit des significations dans un langage donné : les signes vocaux ne produisent pas les mêmes significations dans le code linguistique (phonèmes) et dans celui de la musique ; le trait, le point n'ont pas le même sens dans le code graphique, dans le code visuel, ou en morse ;

- un langage est une combinaison de codes : la langue est constituée des codes phonologique, sémantique, syntaxique... auxquels il faut ajouter les codes liés au contexte de communication (on ne s'exprime pas de la même façon dans son milieu professionnel et avec ses amis), à la classe sociale, etc.

Dans la conception du cinéma comme langage élaborée dans les années 1970, la notion de code a fait l'objet de débats entre Metz et Garroni, ce dernier soutenant l'idée que si la combinatoire est toujours spécifique, les codes ne le sont pas, alors que Metz distingue codes spécifiques, mixtes, et non spécifiques. Cette classification est aujourd'hui pensée sous la forme de degrés de spécificité. Les codes spécifiques sont liés à la matière de l'expression (Hjemslev), c'est-à-dire celle du cinéma : le mouvement, les mouvements de caméra, en relèvent. Le montage, lui, peut se retrouver dans d'autres langages visuels (la bande dessinée, le roman-photo), comme les codes plastique et iconique, propres à l'image fixe ou animée. Le code linguistique (auquel appartiennent les dialogues), présent au cinéma, même muet (intertitres), ne lui est pas spécifique. Tout ce qui relève du thématique ou des codes culturels serait ainsi totalement non spécifique.

La narratologie a utilisé le terme de code non plus pour désigner un système général qui vaut pour tous les textes, mais pour rendre compte des systèmes internes aux textes, des combinaisons singulières de codes, autour de l'analyse par Roland Barthes de *Sarrazine*, de Balzac (*S/Z*, 1970). Il distingue dans cette nouvelle un système textuel (fondé sur le code référentiel, le

code symbolique...) qui reste propre au texte comme le fera à sa suite Thierry Kuntzel au cinéma dans son analyse du début de *M. le maudit*.

Q *cinématographique, expression, filmologie.*

CODE HAYS Connu sous le nom de son rédacteur, William Hays, ce code de censure, édicté dans les années trente par les Majors elles mêmes en réaction à de nombreux scandales, a marqué le cinéma hollywoodien par son intransigeance sur la morale et les bonnes mœurs pendant près de quarante ans. Alors que certains réalisateurs s'autocensurent, d'autres vont jouer du détournement et de la métaphore pour échapper aux ciseaux. Un documentaire récent, *Celluloid Closet* (1997) monte des séquences censurées sur le thème de la sexualité.

COGNITIVISME Les sciences cognitives (psychologie cognitive, linguistique, recherche en intelligence artificielle, etc.) mettent l'accent sur la cognition, ensemble des structures et des activités psychologiques de l'homme visant la connaissance.

En théorie du cinéma, les cognitivistes s'intéressent à l'activité mentale du spectateur, aux procédures innées ou acquises qui lui permettent de construire le film (Bordwell, Branigan, Jullier).

COLLURE Terme de montage qui consiste à assembler deux fragments de film au scotch, à la colle, ou à les souder avec une colleuse.

COLORIAGE/COLORISATION Au début du cinéma, le coloriage du film était effectué à la main, avec des encres transparentes, ou au pochoir, avec une machine à colorier. Avec le développement de l'informatique, on « colorize » (ou colorise) aujourd'hui des films tournés en noir et blanc.

COMÉDIE Le terme désigne à l'origine toute pièce de théâtre, puis une pièce dont l'intrigue, vraisemblable, provoque le rire par la peinture des mœurs d'une époque, des travers et des ridicules d'un personnage. Le cinéma s'est emparé du genre, trop large pour être défini sinon par le désir d'amuser le public.

Q *slapstick, screwball, sophisticated comedy.*

COMÉDIE MUSICALE La comédie musicale ou musical apparaît en même temps que le cinéma parlant et se développe de 1930 à 1950. Sans

aucun souci de vraisemblance, l'intrigue y sert de prétexte à des numéros musicaux et chorégraphiques. Busby Berkeley, Stanley Donen ou Vicente Minelli sont parmi les réalisateurs américains les plus connus. Un temps abandonné, ce genre réapparaît sporadiquement, avec Jacques Demy, en France (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967), *West side story*, aux États-Unis (1961) et, plus récemment, Chantal Akerman (*Golden Eighties*), Woody Allen ou, avec un souci nouveau de prise en compte du réel, Olivier Ducastel pour *Jeanne et le garçon formidable* (1999).

CONNOTATION Envisagée en opposition avec la dénotation, cette notion linguistique désigne l'ensemble des significations d'ordre second, symbolique, qui s'ajoutent aux significations littérales d'un signe. Elle est reprise en sémiologie par un article de Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », en 1957. Analysant une publicité pour les pâtes *Panzani*, Barthes distingue le niveau dénoté produit par les codes de l'analogie, qui permet d'identifier les objets représentés, et le niveau connoté - la rhétorique de l'image - organisant les signes de connotation de « l'italianité » (par exemple, les couleurs rappelant le drapeau italien).

La connotation, en inscrivant dans le texte les sens symboliques, permet de caractériser les styles. Au cinéma, la couleur (la sépia qui connote le passé), l'angle de prise de vues (qui modifie l'objet), la forme de montage, peuvent apporter des significations symboliques ; les effets de caméra portée dans *Festen*, de Thomas Vinterberg, connotent la référence au style du film de famille, alors que dans *Punishment Park*, de Peter Watkins, ils font référence au style du reportage.

Il ne faut pas oublier que le degré zéro, la transparence, véhiculent eux aussi des connotations.

Q *signe.*

CONSERVATION Le support matériel du film, très fragile, nécessite des archives du film et des cinémathèques des moyens de conservation adaptés pour entreposer, indexer et restaurer les œuvres, les contretyper pour les sauvegarder.

CONTENU 1. Le contenu d'un texte écrit ou filmique désigne les faits qu'il relate, les idées qui y sont exprimées. Certaines approches (sociologi-

que, historique, psychologique, etc.) ne s'intéressent qu'à cette dimension de l'œuvre, qu'exploite l'analyse de contenu.

Dans une approche esthétique, la notion de contenu, apparue au XVIII^e siècle chez Hegel, est indissociable de celle de forme, avec laquelle elle entretient une relation dialectique. Dans une visée artistique, la forme objective le contenu, en est le principe organisateur. Le contenu d'une œuvre n'est jamais indépendant de la forme dans laquelle il est exprimé.

2. En sémiologie, Hjemslev oppose contenu à expression comme Saussure le fait pour signifiant et signifié. Pour chacun de ces termes il distingue une matière et une forme. La matière du contenu est constituée des significations exprimées par un langage, indépendamment de sa spécificité, la forme du contenu étant ce qui structure ces significations.

Q *contenuisme, formalisme.*

CONTENUISME Par opposition aux formalistes russes qui privilégient la forme, les contenuistes utilisent des formes narratives traditionnelles pour les investir d'un contenu nouveau. Élaboré par le Hongrois György Lukács, le concept de réalisme critique prône une narrativité classique dont seul le contenu évoluerait.

CONTINU/DISCONTINU Le cinéma repose sur la discontinuité : d'une part entre les photogrammes successifs sur la pellicule, d'autre part entre les plans dans le montage. Cependant, dans sa forme majoritaire (le cinéma narratif représentatif), il tente de masquer cette discontinuité par les raccords, qui atténuent les ellipses spatio-temporelles.

D'autres formes visent au contraire au maintien de cette discontinuité par le jeu de l'intervalle : à l'intérieur d'un même plan, on pourra opposer le régime du plan prolongé, qui insiste sur la continuité, à des plans heurtés, visant à produire un effet de discontinuité. Le cinéma expérimental a travaillé sur la continuité poussée à l'extrême (Warhol) ou, à l'opposé, la discontinuité (Kubelka).

Q *intervalle, transparence.*

CONTINUITÉ DIALOGUÉE Phase d'élaboration du scénario, la continuité dialoguée présente chronologiquement l'action en détaillant chaque scène et en indiquant les dialogues.

CONTRASTE Opposition de l'intensité lumineuse (luminance) entre les plages les plus claires et les plus sombres d'une photographie. Une image contrastée a des luminances très opposées.

CONTRAT DE LECTURE L'utilisation de ce terme se fait par référence à Kant, qui comparait au contrat social de Rousseau les relations que l'œuvre littéraire entretient à la fois avec son destinataire et avec l'ensemble de la littérature. L'esthétique de la réception (Jauss) et la pragmatique étudient comment la figure du destinataire est inscrite dans l'œuvre, c'est-à-dire comment celle-ci, par un ensemble de consignes, de références, explicites ou non, prédispose son lecteur/spectateur à un certain mode de lecture.

CONTRECHAMP Figure de découpage qui fait succéder au champ le champ spatialement opposé. Le montage en champ-contrechamp est souvent utilisé pour filmer une conversation : nous voyons successivement de face un interlocuteur, puis l'autre. Traditionnellement, la caméra ne doit pas franchir la ligne imaginaire qui réunit les personnages, pour que les regards donnent l'impression de se croiser.

Q 180°, suture.

CONTRE-JOUR Cet effet est réalisé en plaçant le sujet entre la caméra et la source lumineuse.

CONTRE-PLONGÉE Q angle de prise de vue.

CONTRETYPE Pour la sécurité et la conservation du négatif original, on établit un contretypage à partir duquel on tire des copies.

COPIE Exemple du film obtenu par tirage à partir d'un élément positif ou négatif, à tous les stades de la fabrication du film. La copie de travail est montée à partir des rushes, la copie zéro est la première copie tirée d'après les négatifs image et son, la copie de série ou standard sert à l'exploitation. La copie télé est un tirage spécial pour la vidéo.

La copie lavande ou marron, destinée à la conservation de l'image en noir et blanc, sert à tirer des contretypes.

CORPS Le cinéma a toujours eu conscience que le corps humain était le support principal de l'action, et que sa représentation passait par le physique

de l'acteur, l'expression de son visage, sa gestuelle, ses vêtements, etc. Mais ce n'est que depuis les années quatre-vingt et les travaux de Jean-Louis Schefer qu'on s'intéresse à la figuration de ce corps – « homme ordinaire du cinéma » –, et à la relation imaginaire entretenue avec le corps même du spectateur. La figuration singulière du corps au cinéma, détachée de la simple analogie, se constitue actuellement en objet de recherche (Nicole Brenez).

🔍 *figure.*

COUPE FRANCHE La coupe franche ou coupe sèche est le passage d'un plan à un autre sans effet de liaison.

Constitutive de ce qu'on appelle le montage sec, elle comprend deux variantes, le montage sec ordinaire (sans effet) et le montage sec à effet quand il y a une rupture brutale entre deux segments. Cette forme de montage a été systématisée à partir des années soixante par Godard.

🔍 *cut, ponctuation.*

COURT MÉTRAGE Les textes officiels opposent seulement le long métrage (à partir de 1 600 m) et le court métrage, mesurant moins de 1 599 mètres dans le format standard. Dans la pratique, on distingue le court, qui dure moins de trente minutes, le très court métrage de moins de quatre minutes (moins de 100 mètres), et le moyen métrage entre trente minutes et une heure (900 à 1 600 mètres).

Le court métrage ou court, de documentaire ou de fiction, est souvent projeté avant le film. À partir de 1940 a été institué un programme de complément obligatoire en première partie de séance, à la place du double programme de films. Un ou plusieurs courts étaient alors présentés après les actualités et avant le « grand film ». Cette loi a subi des modifications au fil du temps et, dans les années cinquante, un certain nombre de réalisateurs ont été obligés de se mobiliser pour défendre le film court (le groupe des Trente). Aujourd'hui, le court métrage a retrouvé un essor grâce à la télévision, qui joue parfois le rôle de découvreur de talents. Le court permet à un cinéaste de faire ses preuves de façon moins risquée qu'avec un long métrage, mais il continue à être revendiqué comme une forme à part entière, au même titre que la nouvelle.

CRÉDIT Le terme désigne les attributions du générique et par extension, au pluriel, le générique lui-même.

🔍 *générique*

CRITIQUE Le terme désigne à la fois l'art d'apprécier une œuvre - la critique -, le jugement porté sur cette œuvre - une critique - et l'ensemble des personnes qui se livrent à cet exercice - les critiques -. La critique de cinéma est apparue pendant la Première Guerre mondiale, avec la rubrique de Louis Delluc dans *Paris-Midi*.

L'exercice critique, voué à l'information et à l'évaluation selon certains critères du jugement esthétique (le vrai, le beau...), se distingue en principe de l'analyse de films qui explicite le fonctionnement de l'œuvre et en donne une interprétation. L'activité critique est diversement exercée : dans de nombreux cas elle est limitée à une fonction informative, notamment dans les quotidiens et la presse non spécialisée, alors qu'elle se rapproche de la critique d'art dans certaines revues spécialisées.

On peut considérer que certains critiques ont été des théoriciens implicites du cinéma : André Bazin, Barthélemy Amengual, et plus récemment Serge Daney, en France, James Agee, aux États-Unis, Umberto Barbaro, en Italie.

🔍 *analyse, esthétique.*

CUT 1. Synonyme du français coupe franche, montage sec ou encore collure, ce terme signifie qu'on passe d'un plan à un autre sans effet de liaison (fondu, enchaîné...).

2. Le final *cut* est le droit pris par certains producteurs de remanier une dernière fois le montage.

D

DADA  *surréalisme.*

DÉCADRAGE Le décentrement d'éléments importants sur les bords du cadre, pratiqué par la peinture à la fin du XIX^e siècle (Degas, Caillebotte), est employé pour obtenir une tension visuelle par un déséquilibre dans l'image. Le décadrage peut être mis au compte de la diégèse (un personnage assumant le point de vue), ou se vouloir discursif, s'affirmer comme un choix du metteur en scène dans le cinéma moderne.

DÉCONSTRUCTION Ce terme de critique apparu chez le philosophe Jacques Derrida, puis dans les textes de Roland Barthes et de Julia Kristeva, désigne une méthode d'analyse, qui permet de mettre à jour, par la décomposition d'une œuvre en ses éléments constitutifs, le système de conventions idéologiques et rhétoriques qui la sous-tend.

Certaines tendances littéraires et cinématographiques des années soixante-dix, le Nouveau Roman en particulier, ont cherché à déconstruire dans des récits de fiction les présupposés culturels et stylistiques fondés sur l'illusion réaliste. Le refus de représenter le monde comme un univers stable, homogène, continu, tel qu'il paraissait au XIX^e siècle, le rejet du vraisemblable et de la profondeur psychologique des personnages aboutissent ainsi à une mise en question du mode narratif.

Le concept de déconstruction se double d'une réflexion sur l'art engagée à la suite de Mallarmé et des impressionnistes et à l'œuvre dans la peinture et la littérature (Joyce) du XX^e siècle : la réalité de l'art est dans la pratique de son matériau. Il s'agit de dépasser une vision fonctionnelle du langage artistique, le sujet d'une œuvre n'étant autre que l'écriture même et ses mécanismes.

DÉCOR Envisagé au sens large comme cadre de la diégèse, le décor peut être construit spécifiquement pour le tournage d'un film ou préexister à celui-ci : on parle alors de décor naturel, qu'il s'agisse d'un tournage en extérieur ou en intérieur.

DÉCOUPAGE 1. Le découpage technique ou *script*, document écrit généralement divisé en colonnes présentant plan par plan les images et les sons du scénario, est l'ultime phase avant le tournage du film et sert de référence à l'équipe technique. Selon les réalisateurs et les budgets, le découpage est plus ou moins précis et peut prendre la forme d'un *storyboard*, ou scénari-image.

2. Préalable méthodique à l'analyse filmique, le découpage décrit la structure du film réalisé, sa segmentation en grandes unités, plans, séquences ou syntagmes, selon le but que s'assigne l'analyste. Il doit pour cela définir des critères, dont l'application assurera la pertinence du travail.

Chez Bazin, la notion de découpage classique associée à celle de transparence s'oppose au cinéma fondé sur le montage (Eisenstein).

🔍 *analyse, grande syntagmatique.*

DÉFINITION La définition d'une image consiste en sa qualité de netteté, qui dépend à la fois de la finesse de l'émulsion, du pouvoir séparateur de l'objectif, et du format de l'image.

La définition d'un son consiste en la clarté de son enregistrement.

🔍 *grain.*

DÉICTIQUE Ce terme de linguistique désigne les marqueurs de l'énonciation (ou encore *shifters* ou embrayeurs). Ce sont des éléments qui, dans un énoncé, font référence à la situation dans laquelle cet énoncé est produit : les formes verbales, les adverbes de temps et de lieu (ici/là-bas, aujourd'hui/demain), les déterminants, les pronoms personnels (je/tu), ne prennent de sens, ne s'actualisent, que dans une situation de communication donnée.

La sémiologie du cinéma ayant cherché à construire ses modèles à partir de la linguistique, on s'est aperçu que certains procédés visuels s'apparentent à des déictiques : regard caméra, geste d'ostension, commentaire *over*, paraissent construire la figure d'un locuteur qui s'adresserait à un destinataire. La plupart des théoriciens considèrent cependant que le cinéma ne connaît pas de déictiques (l'image n'est pas construite à partir d'éléments préexistants qui seraient actualisés) et qu'il produit ses propres marques d'énonciation.

DÉNOTATION En linguistique, ce terme désigne le sens littéral d'un mot, indépendamment des connotations qu'on peut lui ajouter.

La dénotation est caractérisée par sa dimension référentielle et, au cinéma, elle est le produit des codes de l'analogie visuelle et auditive permettant au spectateur de reconnaître et d'identifier les objets du monde, en dehors de toute subjectivité.

Le cinéma didactique, comme le discours scientifique en général, tend vers une pureté dénotative de l'image pour ne pas parasiter son message par des significations secondes. Mais, outre que l'image, lieu des associations d'idées et de l'imaginaire par excellence, paraît impossible à débarrasser de toute subjectivité, l'idée que la dénotation pure puisse exister même dans la langue est aujourd'hui fortement contestée.

Q *sémiologie, signifiant/signifié.*

DÉPÔT LÉGAL Une loi de 1943 stipule qu'un exemplaire de toutes les œuvres cinématographiques doit être déposé à la Bibliothèque nationale pour assurer leur conservation et leur protection. Un décret d'application a transféré ce dépôt au Service des Archives du film du Centre national de la cinématographie.

DÉROULANT Plan en mouvement d'un texte écrit sur une bande défilant sur l'écran de haut en bas, de droite à gauche ou inversement, le déroulant peut servir à présenter le générique, mais aussi à commenter une action.

DESSIN ANIMÉ Q *animation.*

DESSIN SUR FILM Cette technique d'animation, où s'est illustré Norman Mac Laren, consiste à dessiner, peindre, graver, « graffiter », sur la pellicule sans caméra.

DIALOGUE/DIALOGUISTE Les dialogues sont constitués par le texte prononcé et échangé par les interprètes du film quelle que soit la technique d'enregistrement : son direct, postsynchronisation, doublage. Dans le cinéma muet, les cartons servaient à transcrire les dialogues. Dans certains cas, des dialogues écrits sur cartons dans la version originale sont traduits verbalement dans les autres versions (*Gosses de Tokyo*, d'Ozu, 1932).

Le dialoguiste est le spécialiste qui prend en charge les dialogues quand le scénariste ne l'assure pas. Le dialoguiste de doublage est un adaptateur qui traduit le dialogue original pour l'adapter aux mouvements des lèvres des acteurs.

DIAPHRAGME Disque composé de lamelles placé au cœur de l'objectif et conçu comme la pupille de l'œil, il règle la quantité de lumière qui impressionne la pellicule. Les variations de son ouverture permettent de jouer sur l'éclairement, mais aussi sur la netteté de l'image : une grande ouverture minimise la profondeur de champ et isole un détail net sur un fond flou, tandis qu'à l'inverse, sa fermeture étend la zone de netteté de l'image, la profondeur de champ.

Q *focale, iris.*

DIÉGÈSE Ce terme d'origine grecque, *diégésis*, désignant le récit, était opposé par Platon et Aristote à la *mimésis* qui signifiait l'imitation. Tombé en désuétude, il a été réutilisé par Étienne Souriau en filmologie dans les années cinquante.

La diégèse est le monde fictionnel que le lecteur ou le spectateur construisent à partir des données du film : données spatio-temporelles, personnages, logique narrative définie au sein d'un genre s'appuyant sur un vraisemblable et sur des règles esthétiques. Ce monde fictif, parce qu'il est conçu le plus souvent à l'image de notre monde (qu'il représente le monde d'hier ou celui de demain), bénéficie d'un effet de réalité qui entraîne la croyance du spectateur, son adhésion, plus encore au cinéma qu'en littérature à cause de la richesse du signifiant filmique en indices de réel : mouvement, profondeur de l'espace, analogie visuelle et sonore.

Dans le cadre de la narratologie littéraire, Gérard Genette emploie le terme de diégèse dans son acception première et rappelle que le domaine de la *lexis* (façon de dire, par opposition au *logos*, ce qui est dit) se divise en imitation (*mimésis*) et récit (*diégésis*). Le théâtre est un genre mimétique (les actions sont montrées, les dialogues sont prononcés par les personnages) alors que le récit (l'épopée, pour Platon) est un genre mixte : le plus souvent diégétique quand un narrateur raconte les actions, avec de brèves incursions de *mimésis* quand il laisse la parole aux personnages.

Pour les narratologues qui s'inspirent de cette théorie, le cinéma est conçu lui aussi comme un genre mixte dans la mesure où, à un premier niveau de monstration (représentation des actions) se superpose une organisation en récit au niveau du filmage et du montage, un discours produit par l'instance énonciative du récit, grand imagier (Laffay) ou méga-narrateur (Gaudreault).

Q *réalisme.*

DIÉGÉTIQUE, DIÉGÉTISÉ La diégèse constituant l'univers de la fiction, ce qui appartient à cet univers est dit diégétique ou intradiégétique, ce qui lui est extérieur, extradiégétique. Une prise de vues, un cadrage particuliers (forte plongée, cadre qui vacille) sont dits diégétisés quand, au lieu de renvoyer à l'énonciation, ils paraissent mis au compte d'un personnage, de la situation diégétique (le regard d'un personnage, son état physique).

À cette distinction fondamentale sur le plan de la narration, il est ajouté une opposition concernant la voix du narrateur, homodiégétique si le narrateur est aussi un personnage de la diégèse (les narrateurs de *Casino*, de Martin Scorsese; 1995, dont l'un parle pourtant de l'au-delà, comme celui de *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, 1950), hétérodiégétique s'il n'y apparaît pas (la voix de commentaire de *The Age of Innocence*, de Scorsese, 1993).

Q *discours, over, son.*

DIGITAL Synonyme de numérique.

DIFFUSION 1. Atténuation de la netteté de l'image à la prise de vues obtenue par des filtres ou différentes matières posées devant les projecteurs (du tulle pour *L'Impératrice rouge*, 1934, de Josef von Sternberg).

2. Mise en circulation d'un film, au cinéma, à la télévision, en cassette vidéo ou en DVD.

DISCOURS Initialement le discours est l'expression de la pensée par le langage verbal dans sa forme actualisée, la parole, par opposition à la langue. La sémiologie, ayant élargi la notion de langage à tout type de productions sociales faisant naître du sens (Barthes a ainsi étudié le discours de la mode), le cinéma est devenu un objet d'étude.

Le linguiste Émile Benveniste emploie le terme de discours dans une opposition avec le récit (ou l'histoire). Il caractérise le discours par la présence de marques d'énonciation (les déictiques) supposant un locuteur qui s'adresse à un destinataire, alors que le récit est en quelque sorte le degré zéro de l'énonciation : tout se passe comme si les événements se racontaient d'eux-mêmes, sans instance racontante. Or, tout texte écrit ou filmique, fictionnel ou documentaire est organisé par quelqu'un, à la différence du réel « qui n'est proféré par personne » (Metz), même si les traces du dispositif énonciatif y sont masquées : ce n'est jamais la réalité que nous voyons, mais un discours tenu sur la réalité. On peut dire ainsi que si le discours n'est pas

toujours du récit, le récit, lui, est toujours du discours, mais un discours plus ou moins masqué. Le cinéma classique, les formes réalistes, effacent les traces discursives, alors que le cinéma moderne les affiche.

Q *transparence.*

DISCURSIF Q *discours.*

DISPOSITIF Le dispositif cinématographique est constitué de la salle, de l'écran et de la cabine de projection située dans le dos des spectateurs et projetant le film par-dessus leur tête.

De cette organisation matérielle de la projection - « l'appareil de base » (Baudry) -, qui n'est pas sans rappeler les conditions du mythe de la caverne de Platon, découlent des effets au niveau de la réception du film par ses spectateurs. L'obscurité de la salle, l'immobilité du spectateur, l'impression de réalité produite par le mouvement (Metz), l'identification primaire à l'œil de la caméra, provoquent un état psychique très particulier, voisin du rêve tel qu'il a été présenté par la théorie freudienne, et expliquent la fascination et la forte identification suscitées par le cinéma.

DISTANCIATION La nécessité d'une distance entre une œuvre et son destinataire est une idée régulièrement émise au cours du XX^e siècle par la théorie de l'art. Pour les Formalistes, qui privilégient la novation des formes, l'œuvre d'art produit cette distance par son *étrangeté*, terme qui recouvre à la fois l'étrangeté et le caractère de ce qui est étranger, par opposition au quotidien.

Dans une perspective idéologique, Bertolt Brecht définit ainsi le concept de distanciation sur lequel se fonde sa théorie du théâtre épique : « Une représentation distanciée est une reproduction qui permet de reconnaître l'objet reproduit mais en même temps de le rendre insolite ». Le dispositif de la représentation, dont le caractère artificiel est souligné, cherche à éviter toute adhésion du spectateur qui serait fondée sur l'émotion et l'identification pour au contraire susciter une réflexion, éveiller l'activité intellectuelle. Cette distance critique est posée ici comme préalable à une prise de conscience de la situation socio-politique.

DISTRIBUTION 1. La distribution se présente comme l'étape intermédiaire entre la production et l'exploitation en salles. La maison de distribu-

tion achète le film au producteur pour une période donnée et se charge d'en assurer la promotion et la gestion. Il s'agit de tirer les copies, de les stocker et de les entretenir, pour les louer à un exploitant qui en assurera la diffusion.

2. Le terme désigne aussi les opérations de *casting* et, par extension, l'ensemble des interprètes d'un film.

DOCUMENTAIRE La distinction entre documentaire et fiction existe depuis les origines du cinéma et les premiers catalogues des firmes de distribution. Dans l'acception courante, le film documentaire renvoie au réel, en restitue l'apparence ; qu'il soit un reportage, un film d'art, un film scientifique, il arbore le plus souvent un caractère didactique et informatif qui vise à donner à voir les choses et le monde tels qu'ils sont.

Cependant, la fiction présente elle aussi du réel : film après film, on peut par exemple noter les transformations d'une ville. Dans le documentaire, le choix de ce qui est montré et de ce qui est monté, la scénarisation, la mise en scène, même minimales, excluent la croyance en la reproduction d'un réel brut (et que dire de Flaherty tournant une deuxième fois *Nanouk l'esquimaux*, 1922, parce que son film avait brûlé ?).

La réflexion sur le cinéma documentaire emprunte deux directions : soit on cherche à définir les caractéristiques internes qui le différencient de la fiction, mais la multiplicité des formes documentaires au sein de l'histoire du cinéma contribue au flou de la définition, car les frontières ne sont pas étanches. Soit on aborde la question en termes de réception, et c'est la voie de la sémio-pragmatique (Odin) qui tente de déterminer quelles consignes de lecture institutionnelles amènent le spectateur à adopter un mode de lecture documentarisant plutôt que fictionnalisant.

DOGME En 1995, Lars von Trier et Thomas Vinterberg signent une sorte de manifeste appelé « Voeu de chasteté », dont les règles visent à dépouiller le cinéma de toute considération esthétique : tournage en extérieur sans éclairage ni filtre, son direct, caméra à l'épaule, choix du 35 mm, récit dénué d'action spectaculaire et sans ellipse. Les premiers films produits dans ce cadre sont *Les Idiots*, de von Trier et *Festen*, de Vinterberg.

DOLLY La dolly ou *crab dolly*, mise au point dans les années quarante et très utilisée pour les comédies musicales, est un chariot accompagné d'une

D | *Doublage*

petite grue d'élévation qui supporte l'opérateur et permet d'effectuer des pano-travellings ou des recadrages en hauteur.

DOUBLAGE Le doublage est le remplacement d'un dialogue original par sa traduction dans une autre langue.

Dans un premier temps, les répliques sont traduites par un dialoguiste de doublage qui repère les mots convenant le mieux aux mouvements des lèvres, puis les comédiens, aidés par la bande rythmo en bas de l'écran, prononcent les dialogues en s'efforçant de faire coïncider les mouvements labiaux avec ceux des interprètes du film.

DRAME Dès les débuts du cinéma, le terme est employé en opposition avec comédie et documentaire pour définir une action pathétique dans laquelle s'affrontent des personnages inscrits dans un cadre réaliste. Le genre est décliné en drame historique (*Senso*, de Visconti, 1954), drame mondain ou sentimental, drame psychologique (*Le jour se lève*, de Carné, 1939), drame social (*Les plus belles années de notre vie*, de Wyler, 1946), mélodrame (*Mirage de la vie*, de Douglas Sirk, 1958) et comédie dramatique (*À nos amours*, de Pialat, 1983).

DRIVE-IN Cinémas en plein air où l'on assiste à la projection sans quitter sa voiture tout en se restaurant. Très appréciés dans les années cinquante en Amérique du nord, ils sont appelés ciné-parcs au Québec.

DROITS D'AUTEUR En complément du droit moral garanti par la propriété artistique, il s'agit des droits à rémunération des différents auteurs du film - du scénariste et du dialoguiste au réalisateur et au compositeur -, lors des diverses utilisations de leur œuvre, des ventes du film dans sa globalité aux exploitations du texte ou de la bande son.

DV (DIGITAL VIDEO)  *caméra vidéo*.

DYSNARRATIF Le terme a été employé à l'origine par Alain Robbe-Grillet dans le cadre du Nouveau Roman pour qualifier la forme de ses récits, romans ou films. Il désigne une contestation du récit par lui-même, dans l'objectif de rompre avec l'illusion de réalité qui gouverne la littérature et le cinéma réaliste (« l'illusion référentielle ») et d'affirmer la primauté de

l'écriture, le travail du signifiant, sur la représentation du monde. Il se présente comme l'une des formes du cinéma moderne.

Face à un récit dysnarratif, par nature déceptif, le lecteur ou spectateur doit redéfinir sa relation au texte, car l'arbitraire du récit, ses lacunes, l'absence de consécution et de logique des actions, sont impossibles à aborder avec un mode de lecture fictionnalisant. *L'Homme qui ment* (1968), de Robbe-Grillet, voit son narrateur modifier en permanence ses récits, de sorte qu'on ne sait plus où est le vrai : mais le vrai, précisément, n'appartient pas à la fiction.

Q *déconstruction, moderne.*

E

ÉCHELLE DES PLANS L'échelle des plans est censée rendre compte de la distance de la caméra par rapport au sujet filmé. La typologie est approximative et pose quelquefois des problèmes concrets difficiles à résoudre. De même, la terminologie employée pour désigner les grosseurs de plan est assez variable.

D'un point de vue du décor, on distingue généralement le plan général (ou plan de grand ensemble) qui présente un espace très vaste, naturel (traditionnellement au début des westerns), le plan d'ensemble qui couvre l'ensemble du décor construit et le demi-ensemble qui n'en retient qu'une partie.

En ce qui concerne les personnages, le plan moyen les cadre en pied, le plan américain à mi-cuisse, le plan rapproché à la hauteur de la taille ou de la poitrine, le gros plan à la hauteur du cou. Le très gros plan isole une partie du visage (les yeux, la bouche...), tandis que l'insert désigne plutôt un très gros plan d'objet (l'anglais différencie d'ailleurs *close up*, pour les visages, et *insert*).

À partir de cette nomenclature, on peut imaginer le casse-tête que constitue le plan d'un personnage en pied dont le cadre coupe la tête, et les tergiversations quant à la grandeur de l'espace représenté.

ÉCLAIRAGE Lors du tournage, le directeur de la photographie organise les sources lumineuses, en intérieur ou en extérieur, de façon à obtenir l'effet recherché par le metteur en scène : un éclairage diffus ou au contraire contrasté, une lumière qui dramatise la scène ou qui paraisse naturelle.

Pour des raisons à la fois économiques et idéologiques, certains mouvements comme le néo-réalisme, la nouvelle vague, ont privilégié le recours à des sources d'éclairage naturelles.

ÉCLATÉ (RÉCIT) On parle de récit éclaté, quand la trame narrative se démultiplie et qu'on suit alternativement les actions de plusieurs groupes de personnages. *Short Cuts*, de Robert Altman, 1993, ou *Petits arrangements avec les morts*, de Pascale Ferran, 1994, sont de bons exemples de ces scénarios complexes.

ÉCRAN L'écran, surface blanche plane réfléchissant la lumière sur laquelle on projette l'image filmique, peut être constitué de matériaux divers et présenter des formes variées (écran courbe, hémisphérique, triple écran, etc.)

EFFET Le terme, très général, désigne tout procédé marqué visant à obtenir une réponse d'ordre émotionnel chez le spectateur. L'effet, visuel ou sonore, peut être produit par l'éclairage (une lumière dramatique délimitant nettement des zones signifiantes, par exemple), la mise en scène, ou le montage (l'effet peut être aussi bien obtenu par une rupture visuelle ou sonore brutale qu'à l'inverse, par un procédé optique, un effet de liaison).

Cf. *coupe franche, ponctuation*.

EFFET DE LIAISON On appelle effets de liaison ou effets optiques tous les procédés de montage permettant de relier deux plans ou deux séquences autrement que par une coupe franche : les fondus (fondu d'ouverture, fondu au noir, fondu-enchaîné), les volets (ou rideaux), les ouvertures ou fermetures à l'iris.

Cependant, les effets de liaison ne sont pas toujours réalisés au montage : ainsi le panoramique filé, ou filé, obtenu par un mouvement de caméra.

Q *effets spéciaux, ponctuation, segmentation, trucage*.

EFFET DE RÉALITÉ/EFFET DE RÉEL L'opposition entre *effet de réel* et *effet de réalité* s'inscrit dans le courant critique de la déconstruction, dans les années soixante-dix (Derrida, Oudart).

L'effet de réalité désigne l'effet produit par les codes analogiques de toute image figurative, quel que soit le degré de ressemblance qu'elle entretienne avec le réel.

L'effet de réel désigne la croyance entretenue chez le spectateur par les modes de représentation par l'image issus de la Renaissance (en particulier la perspective). Ces modes de représentation, qui s'appuient sur un fort degré d'analogie (une figuration très ressemblante de notre monde), induisent un jugement d'existence chez le spectateur qui pense que ce qu'il voit a un référent dans le réel, que le monde « fonctionne » bien comme l'image ou le film le proposent : il croit, non à la fiction de ce qu'il voit, mais à l'authenticité de son discours sur le monde.

Le cinéma des années soixante-dix, de Godard aux frères Taviani, a cherché pour des raisons idéologiques à éliminer cet effet de réel.

Q *figuration, réalisme.*

EFFET-FICTION L'effet-fiction, tel qu'il est présenté par Metz (1975), témoigne de l'état spectatorial voisin à la fois du rêve, de la rêverie et de la perception réelle caractéristique de la réception des films narratifs classiques, construits sur une forte impression de réalité, une logique narrative réaliste et l'effacement des marques de narration.

EFFET KOULECHOV Une expérience célèbre, mais dont il ne reste aucun témoignage probant, aurait été faite dans les années vingt par le Russe Lev Koulechov. Un même plan de l'acteur Mosjoukine aurait été raccordé à trois images représentant respectivement une table couverte de mets (ou une assiette de soupe fumante), une femme nue et un homme ou un enfant paraissant morts. Confrontés à ce montage, les spectateurs auraient perçu chez l'acteur des expressions différentes : la faim, le désir, la tristesse. L'objet de cette expérience était de démontrer qu'une image n'a pas de sens en soi, mais que c'est la mise en contexte par le montage qui apporte la signification ; elle s'inscrit dans la réflexion menée par les formalistes russes sur le caractère productif du montage et la conception du cinéma comme langue.

Q *langage, montage.*

EFFET OPTIQUE Q *effet de liaison.*

EFFET PHI Le cinéma consiste en la projection de photogrammes fixes séparés par des noirs à la vitesse de 24 images par seconde. Or nous percevons un mouvement continu et non une succession d'images. On a longtemps expliqué ce phénomène par une propriété purement physiologique, la persistance rétinienne, avant de s'apercevoir que les images rémanentes ne peuvent en aucun cas produire un effet de mouvement, mais au contraire un mélange d'images confus. Les psychologues de l'école gestaltiste ont identifié cet effet de perception d'un mouvement apparent (qu'ils nommèrent effet *phi*) comme résultant des stimuli visuels produits par les déplacements des images qui permettent aux cellules du cortex visuel d'interpréter ces différences comme mouvement.

EFFETS SPÉCIAUX Autrefois appelés trucages, les effets spéciaux désignent tous les procédés permettant de produire une image irréaliste. Aussi vieux que le cinéma lui-même, les effets spéciaux apparaissent chez Lumière (le mur qu'on vient de démolir et qui se reconstruit en un clin d'œil par l'inversion du sens de la pellicule) et chez Méliès, qui invente les caches, fondus, accélérés...Le cinéma des origines les intègre au genre des « films à trucs ».

Les effets spéciaux sonores résultent de la reconstitution, de l'enregistrement, du filtrage, de la déformation, de la postsynchronisation et du mixage. Les effets spéciaux visuels peuvent se produire :

- dans la scénographie, les décors : maquettes, cache/contrecache, *traveling matte* ;
- à la prise de vues : déformations optiques, ralenti, accéléré, inversion du sens, surimpression ;
- au tirage : arrêt sur image, juxtaposition d'images (*splitscreen*), accélération ou ralentissement ;
- au cours du développement pour les effets de liaison : fondus, volets, effets d'iris...

ELLIPSE Ce terme, employé en narratologie, désigne un saut dans le temps diégétique (de l'histoire) : le récit passe ainsi d'une action à une autre, d'un temps et souvent d'un espace à un autre, attendant du spectateur qu'il comble ce manque, qui n'est pas toujours mesurable. C'est le cas de la plupart des récits, dans lesquels le temps diégétique est supérieur au temps de la lecture ou de la projection, le temps du récit.

L'ellipse peut intervenir au niveau de la séquence (au sens de Metz) ou entre séquences, associée quelquefois à un carton indiquant le temps passé. On peut éliminer ainsi un temps non spectaculaire pour conserver les événements signifiants, « censurer » une scène en suggérant le contenu qu'on ne peut montrer (l'étreinte d'*Une partie de campagne*, de Renoir, 1936).

Le traitement de l'ellipse est caractéristique de certains genres cinématographiques : le film noir l'utilise pour installer le suspense et maintenir le spectateur dans l'expectative. Le cinéma classique se sert de raccords pour masquer les ellipses et créer un effet de continuité, tandis que le

cinéma des années soixante joue de façon discursive et distanciée sur cette convention narrative.

Q saute.

EMPLOI L'emploi est le rôle confié à un comédien ; certains d'entre eux sont utilisés pour un type d'emploi, en raison de leur physique, de leur caractère (le jeune premier, la femme fatale, le mauvais garçon...). Un réalisateur utilisera un acteur à contre-emploi pour rompre avec ses habitudes de jeu, pour exploiter chez lui des qualités qu'on ne soupçonnait pas. Ainsi les comiques sont-ils quelquefois utilisés dans des rôles dramatiques (Bourvil dans *Le Cercle rouge*, de Jean-Pierre Melville, 1970 ; Coluche dans *Tchao, Pantin*, de Claude Berri, 1983).

ÉNONCIATION En linguistique, l'énonciation est l'acte individuel d'utilisation de la langue qui produit un énoncé, dans lequel un JE s'adresse à un TU. Les configurations sont diverses, de l'énoncé verbal qui engendre la possibilité d'une réponse au texte littéraire qui l'exclut de fait.

Employé au cinéma par les théoriciens issus de la sémiologie, ce terme d'énoncé, au sens de discours filmique, a été souvent critiqué, notamment parce que le cinéma n'est pas une langue, mais un langage (cf. Metz). Deleuze souligne que le film est un *énonçable*, et non un énoncé.

Cependant, quel que soit le terme qu'on emploie (Albert Laffay parlait d'un grand imagier, dès 1964), le film est un discours fabriqué par quelqu'un pour quelqu'un, à la différence du monde, qui ne s'énonce pas. Pour éviter tout aspect anthropomorphe et respecter l'origine multiple du texte filmique, on utilise la locution « instance d'énonciation » pour désigner le foyer virtuel de la production du texte.

Cette instance d'énonciation choisit d'afficher ou de masquer sa présence dans le film. Elle se manifeste par toute une série de procédés :

- les regards-caméra, commentaires et adresses au spectateur, faits par le réalisateur (Hitchcock apparaissant dans ses films), ou par les personnages (Belmondo nous demandant ce que nous aimons dans *À bout de souffle*, de Godard, 1959) ;

- les vues objectives irréelles, impossibles à diégétiser, angles de prises de vues étonnants, cadrages inhabituels, et les effets trop marqués : tout ce qui nous laisse percevoir le style ;

- la réflexivité, les citations d'autres films, qui signalent une relation particulière du texte avec les autres textes ;

- un dernier procédé totalement conventionnalisé n'est pas perçu comme énonciatif (sauf, bien sûr, dans *La Splendeur des Amberson*, 1942, où Welles se présente à nous : « *My name is Orson Welles* ») : il s'agit du générique, qui affiche pourtant la fabrication du film.

Si le cinéma classique efface les traces d'énonciation pour ne pas menacer le régime d'adhésion à la fiction, le cinéma moderne, les films dysnarratifs ou expérimentaux exhibent souvent leur dispositif énonciatif.

Q *déictique, discours/récit, transparence.*

ENREGISTREMENT Le terme désigne à la fois l'action d'inscrire sur un support des images et des sons pour les conserver et les reproduire, et le support lui-même.

ÉPISODE Q *film à épisodes, séquence par épisodes.*

ÉPOPEE On peut définir l'épopée, quels que soient l'époque et le moyen d'expression utilisé, comme un récit qui relate les actions d'un héros exemplaire, représentatif d'une large communauté, à l'intérieur d'une situation historique donnée pour vraie. Récit symbolique et stylisé abondant en figures de rhétorique sur une trame d'événements véridiques, l'épopée exalte les sentiments collectifs.

Au cinéma, elle coïncide le plus souvent avec des projets patriotiques : c'est le cas de *Naissance d'une nation*, de Griffith, en 1915, de *1860*, de Blasetti (1933) ou d'*Alexandre Nevski*, d'Eisenstein (1938).

ESTABLISHING SHOT Dans le cinéma classique, un plan assez large, sorte de plan d'exposition situé souvent au début d'une scène, sert de référence aux plans plus serrés pour que le spectateur perçoive la totalité de l'espace et ainsi ait connaissance de l'ensemble de la situation.

ESTHÉTIQUE L'esthétique est la branche de la philosophie créée au milieu du XVIII^e siècle qui se fixe pour objet de définir l'essence du Beau et de poser les problèmes de la création artistique et du jugement de goût. Elle se subdivise aujourd'hui en une grande diversité d'approches : sciences de l'art, sociologie de l'art, psychanalyse de l'art, sémiologie, etc.

Il n'existe pas d'esthétique constituée du cinéma, mais des débats de nature esthétique ont porté, dès ses débuts, autour de problèmes majeurs. La place du cinéma parmi les arts (théâtre, littérature, peinture, musique) et la question de sa spécificité ont suscité un grand nombre d'écrits théoriques. La possibilité d'une poétique du cinéma - d'une théorie de la création cinématographique - continue à être discutée, avec une opposition entre poétiques réalistes et formalistes.

Dans un emploi plus limité, on parlera d'esthétique romantique en littérature, d'esthétique de la transparence pour le cinéma classique, ou de l'esthétique de tel ou tel réalisateur : il s'agit là de l'ensemble des principes organisateurs d'un mouvement, ou d'une œuvre.

ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION L'esthétique de la réception (Jauss, 1978) pose les questions de la fonction de la littérature et de notre rapport aux textes du passé. La figure du destinataire de l'œuvre y est centrale : la réception d'un texte est nourrie par l'expérience des textes qui le précèdent, créant une attente. De plus, l'appropriation de l'œuvre par le récepteur en modifie le sens avec le contexte : l'interprétation se fait en fonction d'un espace-temps donné.

Q *contrat de lecture, horizon d'attente, pragmatique, transtextualité.*

ÉTALONNER L'étalonnage consiste à harmoniser plan par plan les lumières et les couleurs au tirage à partir d'une bande étalon.

EXPÉRIMENTAL Le terme recoupe la notion d'avant-garde cinématographique, c'est-à-dire, dans un premier temps, les grands mouvements artistiques du cinéma muet européen. Mais aujourd'hui, il est employé pour désigner un type de cinéma qui répond à un certain nombre de critères (Noguez). Les films, conçus comme des œuvres d'art, échappent au circuit industriel et commercial de réalisation et de distribution ; majoritairement non-narratifs, ils ne visent pas la distraction ; enfin, ils mettent en question la figuration.

Les appellations ont varié au fil du temps, de cinéma pur, cinéma abstrait, cinéma intégral, qui ne sont plus employées, à cinéma indépendant et *underground* qui désigne exclusivement l'école new-yorkaise des années soixante.

EXPLOITATION Dernière phase après la production et la distribution, l'exploitation est l'activité commerciale assurée par les directeurs de salles, consistant à présenter au public les films, dont les copies d'exploitation ont été expédiées par le distributeur, accompagnées d'un visa d'exploitation délivré par la Commission de contrôle des films.

Il existe des exploitants indépendants, mais la majorité des salles sont aujourd'hui regroupées en circuits appartenant à quelques grands exploitants (UGC, Gaumont, MK2...) et uniformisent leur programmation.

EXPOSITION (PLAN DE) *Q establishing shot.*

EXPRESSION 1. Au cours de l'histoire de la théorie de l'art, on a successivement privilégié certains modes d'expression d'une œuvre : selon la conception classique, l'œuvre doit révéler le sens du réel, la conception romantique lui demande de traduire la subjectivité de l'artiste, et la conception moderne, de provoquer une émotion, des affects, chez son destinataire. Pour Gombrich, l'expressivité est définie dans un contexte historique et culturel ; elle varie, pour une œuvre donnée, avec l'époque et les publics successifs.

2. Metz et Garroni ont repris pour le langage cinématographique l'opposition faite par Hjelmslev entre contenu et expression. Comme le contenu, l'expression est constituée d'une matière et d'une forme. La matière de l'expression est ce qui distingue un langage d'un autre. Ainsi le cinéma est-il composé de cinq matières de l'expression : les images photographiques animées et multiples (qui constituent un trait pertinent, c'est-à-dire une caractéristique distinguant le cinéma des autres langages, image fixe ou BD), les mentions écrites, le son avec les dialogues, la musique et les bruits.

La forme de l'expression est constituée des codes qui permettent de structurer cette matière ; au cinéma ce sont les codes de cadrage, de montage, de mouvements de caméra, etc.

EXPRESSIONNISME Ce courant, d'abord pictural, naît au début du siècle du rejet du réalisme impressionniste et du désir d'exprimer les émotions, notamment en France chez les Fauves et en Allemagne avec les peintres du groupe *Die Brücke*. Il influence ensuite la littérature et le théâtre (Strindberg, Wedekind), puis l'avant-garde cinématographique allemande, à travers le chef-d'œuvre de Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari*, en 1919. Le

symbolisme, la stylisation des décors et du jeu des acteurs s'accordent aux thèmes apocalyptiques, hérités à la fois de la défaite de 1918 et de la prémonition du nazisme.

Si ce courant expressionniste ne regroupe en fait que peu d'œuvres (comme *Le Golem*, de Paul Wegener, en 1920), tous les films aux thèmes angoissants et fantastiques, aux jeux appuyés d'ombre et de lumière furent qualifiés d'expressionnistes, même si, comme dans *Nosferatu*, de Murnau (1922), les décors sont en grande partie naturels. Certains historiens ou critiques rattachent le film noir à cette veine.

Q *caligarisme.*

EXTÉRIEUR Les scènes en extérieur sont tournées dans des lieux ouverts, qu'ils soient naturels ou reconstruits en studio.

EXTRADIÉGÉTIQUE Q *diégétique.*

ÉVASION (CINÉMA D'ÉVASION) Synonyme de cinéma de divertissement, ce type de cinéma cherche à distraire le public, à lui faire oublier le quotidien, que ce soit avec un film d'aventures, une comédie, un film d'amour, un film historique. Il s'oppose au cinéma de réflexion tel qu'on le conçoit dans les ciné-clubs.

Le choix de ce type de cinéma, quand il est privilégié par un pouvoir politique, peut constituer une forme détournée de censure, comme cela s'est produit pour les films dits « des téléphones blancs » dans l'Italie mussolinienne.

F

FABLE Une des acceptions du mot fable, terme très polysémique en français, est constituée par l'intrigue d'une œuvre théâtrale ou romanesque. Les formalistes russes ont désigné par ce mot la suite des événements représentés tels qu'ils se seraient déroulés dans la vie (et notamment sous une forme chronologique), l'opposant au « sujet » qui renvoie à l'agencement particulier des mêmes événements pour l'auteur, à leur mise en forme par le récit. Ainsi l'auteur peut-il envisager de construire son texte sous forme d'analepse, en commençant par la fin, mais aussi doit-il choisir pour raconter son histoire une modalité narrative (le mode épistolaire dans *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos n'est repris par aucun des adaptateurs).

Cette opposition entre fable et sujet est analogue à celle qui est utilisée en linguistique entre plan du contenu et plan de l'expression. En narratologie, Ricardou oppose fiction et narration tandis que Genette distingue histoire et récit.

FANTASTIQUE Dans la littérature de la fin du XVIII^e siècle, le fantastique est conçu comme un espace du rêve où domine le surnaturel, en contrepoint du rationalisme qui caractérise la pensée.

Le cinéma fantastique est né avec le cinéma et les scénarios « à trucs » de Méliès, tandis que les expressionnistes allemands substituent à ce merveilleux un cinéma hanté par la mort (*Les Trois lumières*, de Lang, 1921), les vampires (*Nosferatu*, de Murnau, 1922), le mythe prométhéen (*Frankenstein*, de Whale, 1931), le double (*La Momie*, de Freund, 1932).

Les définitions du fantastique s'opposent selon les auteurs : une définition restrictive consiste à utiliser les critères de Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*) et notamment l'idée que le fantastique est régi par une hésitation, une incertitude de son destinataire quant à la nature, merveilleuse ou réaliste, du monde représenté. Elle correspond à peu d'œuvres, et on préfère en général couvrir tout le champ de l'irrationnel et englober dans le genre le cinéma d'horreur ou d'épouvante.

FANZINE Ce terme construit sur la contraction de *fan* et *magazine* désigne les revues écrites par des cinéphiles, à diffusion très restreinte.

FAUX RACCORD Le faux raccord est un raccord mal conçu ou mal réalisé. Mais il peut aussi être produit délibérément et participer ainsi d'une esthétique qui rompt avec la logique de transparence à l'œuvre dans la conception du raccord. Il est fréquent dans le cinéma d'Eisenstein, dont le montage se construit en partie sur le conflit entre les plans et leur absence de continuité. Le cinéma moderne, et Godard en particulier, utilisera le faux raccord et la saute comme mise à distance de la fiction. Rossellini s'en était servi, dès 1953, pour les promenades dans Naples d'Ingrid Bergman dans *Voyage en Italie*.

FEKS La Fabrique de l'acteur excentrique est un mouvement cinématographique soviétique d'avant-garde fondé en 1922, utilisant des techniques de jeu outrées influencées par le cirque et toutes les ressources du montage et des trucages.

FÉMINISME Depuis 1970, les analyses critiques et théoriques du cinéma dans une perspective féministe se sont développées essentiellement dans les pays de langue anglaise. Les *Women's Studies* aux États-Unis constituent un ancrage institutionnel universitaire de poids pour les théories féministes. Les premières recherches ont dégagé les stéréotypes concernant l'image de la femme à l'œuvre dans le cinéma classique, pour évoluer vers des approches sémiologique, psychanalytique et déconstructionniste, avec l'analyse de discours, les études sur la place des femmes dans le dispositif cinématographique, la déconstruction même de la notion d'identité féminine. Ces travaux se fondent notamment sur les écrits de Julia Kristeva et de Michel Foucault.

FEMIS École française du cinéma, la FEMIS, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, succède en 1987 à l'IDHEC, Institut des hautes études cinématographiques, fondé en 1943 par le cinéaste Marcel Lherbier.

FERMETURE À L'IRIS ☞ *effet de liaison, iris.*

FEUILLETON ☞ *cinéroman, serial.*

FICTION Le discours fictionnel met en scène des personnages et des actions qui n'ont pas de référent dans l'ordre de la réalité, et n'existent que dans l'imaginaire de l'auteur et par la suite du lecteur-spectateur. Il construit un simulacre du monde perçu comme tel par son récepteur.

La définition de la fiction a toujours constitué un problème, et les critères permettant de la différencier du documentaire manquent de rigueur et de pertinence. Dans une perspective influencée par l'esthétique de la réception et la pragmatique, une définition de la fiction est élaborée par la sémio-pragmatique (Odin). L'émetteur et le récepteur sont chacun à l'origine de la production de sens d'un texte et ce contrat tacite se traduit en indices permettant au récepteur d'adopter un mode de lecture, documentarisant ou fictionnalisant selon la compétence que lui a apportée son expérience des autres textes. La fiction est un mode de communication dominant dans les sociétés contemporaines, quasi-hégémonique dans les arts du spectacle. Les théories d'inspiration freudienne lient le désir de fiction à la structure même de notre psychisme.

FICTIONNALISATION, FICTIONNALISER En sémio-pragmatique, la fictionnalisation est le mode de réception choisi par le spectateur du film, qui conduit à articuler un certain nombre d'opérations (inconscientes) qui nous permettent de « vibrer au rythme des événements fictifs racontés » (Odin).

FIGURANT Le figurant est un acteur de complément qui représente un personnage mais n'interprète pas de rôle et n'a pas ou peu de paroles à prononcer. Il fait partie du *casting* de la figuration, plus ou moins important selon le genre du film.

FIGURATION Figurer, c'est donner une forme à des objets ou des personnes. On oppose traditionnellement l'art figuratif, construit sur des indices d'analogie permettant de reconnaître des éléments de notre monde, et l'art abstrait, dont les formes, purement plastiques, ne ressemblent à rien dans le réel.

La plupart des théoriciens de l'art ont employé de façon indifférenciée figurer et représenter. Une opposition a été avancée par Francastel et reprise par Oudart au cinéma, selon laquelle la figuration n'engagerait que les effets d'analogie, de ressemblance, tandis que la représentation consisterait, pour une société donnée, en la construction de l'image selon le système de conventions socialisées en usage dans cette société. Dans cette conception discursive de la représentation, l'art abstrait, qu'il soit lié à l'idée ou à la sensation, et la peinture du Moyen Âge, figurative et symbolique, représen-

tent l'un comme l'autre, mais seuls les modes de représentation issus de la Renaissance inscrivent la figuration dans le réel.

Plus récemment, la question de la figuration s'est déplacée autour de l'opposition entre le discursif, doté d'une logique productrice de sens, et le figural, perçu avant même d'être compris, et conçu comme énergie, désordre, irréprésentable (J.-F. Lyotard), « symptômes visuels » (G. Didi-Huberman).

🐞 *iconique/plastique, effet de réel/effet de réalité, figure, pyrotechnique.*

FIGURE La figure est la mise en forme de quelqu'un ou de quelque chose.

1. Pour la *Gestalttheorie* (Théorie de la forme), la figure est une forme que son contour détache de ce qui apparaît comme un fond, bien que l'image, bidimensionnelle, ne possède pas de profondeur. Au cinéma, le mouvement apporte aux objets une corporalité qui les autonomise encore davantage en renforçant l'impression de relief.

À partir de ce concept de forme, certains historiens d'art détachent la figure de la notion d'analogie, en opérant une distinction entre son aspect et ce qu'elle désigne par autre chose que son aspect, pour en faire un instrument de déplacement et de conversion du sens (G. Didi-Huberman), ou pour mettre l'accent sur l'opacité de la matière visuelle (P. Dubois).

2. Le visuel, image fixe ou film, peut produire des figures de rhétorique équivalentes à celles que connaît le verbal. Ces tropes détournent le sens d'un élément de l'image comme ils détournent le sens d'un mot et le cinéma joue lui aussi avec la métaphore, la métonymie, la synecdoque, l'ellipse, l'emphase, etc.

En rupture avec la référence au verbal, les théoriciens de la figure ont élaboré la notion de « pensée visuelle » (R. Arnheim), dont certaines analyses se réclament (D. Andrew). Dans une perspective freudienne, le figural est imaginé par Lyotard comme un espace propre au désir (suscité à la fois par le leurre de la représentation et l'énergie de la plasticité) permettant le surgissement de la vérité.

🐞 *corps.*

FILE Initialement employé comme effet de liaison entre deux plans, le filé ou panoramique filé est un mouvement très rapide qui ne permet pas de déchiffrer l'image.

FILM Le film, - de l'anglais : membrane, pellicule -, désigne d'abord la pellicule photographique, puis la bande perforée recouverte d'émulsion photographique qui permet d'enregistrer et de conserver les images.

Par extension, il désigne l'œuvre cinématographique et l'ensemble des œuvres considérées par domaines : le film fantastique, le film d'archives, etc. En revanche, on ne l'emploie généralement pas pour parler d'un court métrage.

FILM CATASTROPHE Le genre du film catastrophe a été très en vogue dans les années soixante-dix, avec cet archétype que représente *La Tour infernale*, de J. Guillermin (1974). Une micro-société y est confrontée à des accidents, des fléaux naturels, à grands renforts d'effets spéciaux, tandis que les individualités s'affrontent physiquement et psychologiquement.

FILM D'AMATEUR Le cinéma d'amateur est apparu dès 1924 avec la Pathé Baby, première caméra destinée au public amateur, qui disposait déjà de projecteurs à usage familial pour visionner des bandes commercialisées. Divers formats ont été utilisés, mais c'est le 8 mm de Kodak, en 1933, supplanté en 1965 par le Super 8, qui sont privilégiés jusqu'à l'avènement de la caméra vidéo, et quelquefois, en concurrence avec elle. Les nombreuses revues pour amateur, dès 1924, et la constitution d'une Fédération des clubs témoignent de l'intérêt du public. Le cinéma amateur, par nature peu visible, connaît depuis 1990 une vogue à la télévision (l'émission *Vidéo gag*).

La pratique amateur pose par ailleurs un vrai problème de définition. On peut l'opposer à l'activité rémunérée de la pratique professionnelle, mais l'amateur peut s'inscrire dans une institution (le cinéma à l'école), posséder des qualités techniques professionnelles, filmer sa famille mais aussi des fictions ou des documentaires, et même se revendiquer amateur alors qu'il s'agit de pratique artistique, comme en témoigne le mouvement *Underground*. Roger Odin propose de le définir à partir du mode de communication et de la sphère de réception visés.

Q *film de famille, pragmatique.*

FILM DANS LE FILM (LE) Les pratiques consistant à insérer un film à l'intérieur d'un autre film sont infinies, et leurs appellations sont souvent assez floues, même si des classifications ont été proposées. On parle de réflexivité (le film cité produit des effets de miroir), de secondarité (le film

premier contient le film second), de mise en abyme, sans toujours distinguer les procédés, qui vont de la citation d'un autre film (*Nous nous sommes tant aimés*, de Ettore Scola, 1975, montrant *Le Voleur de bicyclette*, de Vittorio De Sica, 1948) au redoublement de l'écran (*La Rose pourpre du Caire*, de Woody Allen, 1984), de la fabrication du film second avec la pellicule du premier (*Tren de sombras*, de Jose Luis Guerin, 1996) aux films dont le récit constitue le film même (*8 1/2*, de Federico Fellini, 1963).

Q transtextualité.

FILM DE FAMILLE Sous-ensemble du cinéma amateur, le film de famille est défini par Roger Odin par son mode de communication : « film ou vidéo réalisés par un membre d'une famille à propos de personnes, d'événements ou d'objets liés à l'histoire de cette famille et à usage privilégié de ses membres. »

FILM D'HORREUR On emploie aussi le terme d'épouvante pour caractériser ce cinéma qui n'appartient pas vraiment à un genre, car il peut être tiré dans le sens fantastique ou au contraire réaliste (le *snuff movie*), mais qui montre des scènes cruelles suscitant l'effroi du spectateur.

Q giallo, gore.

FILM HISTORIQUE On distingue les films dont l'histoire est l'objet (*Napoléon*, de Abel Gance, 1925, *Danton*, de Wajda, 1982) et les films auxquels des événements historiques servent de cadre à une intrigue qui se développe indépendamment (de *La Reine Margot*, 1993, de Patrice Chéreau à *La Liste de Schindler*, 1993, de Steven Spielberg). Cette catégorie très floue peut s'élargir à une majorité de films, car l'histoire concerne aussi bien les grands événements que la vie quotidienne.

Le film historique est de l'ordre de la fiction, mais peut s'appuyer sur des images d'archives (cf. *JFK*, 1991, d'Oliver Stone).

FILM NOIR Cette expression française, exportée telle quelle aux États-Unis, désigne un sous-genre du film policier hollywoodien des années trente dans laquelle l'enquête elle-même et les capacités de déduction dont fait preuve le détective, le « privé », est moins importante que l'ambiance générale de l'intrigue, très sombre, qui se déroule dans les bas-fonds des grandes villes à une époque où le rêve américain perd de sa crédibilité. Souvent adaptés des romans de D. Hammet, A. Chase et R. Chandler que Gallimard

lança dans sa collection « Série Noire », les films mettent en scène des personnages de privés pas toujours scrupuleux, de garces séduisantes et d'hommes politiques compromis avec le crime dans des intrigues labyrinthiques dont l'exemple le plus fameux demeure *The Big Sleep*, de Howard Hawks (1946).

FILM PORNOGRAPHIQUE  *hardcore, X.*

FILMIQUE Cf. *cinématographique, code, filmologie, sémiologie.*


FILMOGRAPHIE La filmographie est la liste complète des films tournés par un comédien, un réalisateur ou de toute personne qui travaille dans le cinéma. On l'emploie également pour désigner l'ensemble des films appartenant à un genre, à un pays, etc.

La critique française de l'après-guerre élaborait des fiches filmographiques détaillées donnant les crédits, le découpage en séquences et une analyse des thèmes des films. Ces fiches servaient notamment pour les cinéclubs.

FILMOGRAPHIQUE Dans le vocabulaire de la filmologie, ce terme désigne tout ce qui existe et s'observe au niveau de la pellicule. Le temps filmographique dépend de la durée de projection du film.

FILMOLOGIE Fondé en 1946 sous l'impulsion de Gilbert Cohen-Séat, l'Institut de filmologie s'inscrit dans une approche du cinéma sur le modèle des sciences humaines et non, comme c'était le cas jusque-là, dans une approche critique ou cinéphilique. En cela, la filmologie préfigure la sémiologie du cinéma.

La filmologie s'est développée autour de la psychophysiologie de la perception, des sciences de l'éducation et de la cognition, et de l'esthétique générale du fait filmique (concernant l'œuvre projetée en public) dans une perspective phénoménologique, avec Étienne Souriau.

 *afilmique, filmophanique, profilmique.*

FILMOPHANIQUE Dans le vocabulaire de la filmologie, ce terme désigne tout fait inhérent à la projection d'un film dans une salle. La temporalité filmophanique recouvre ainsi la durée réelle du film, par opposition avec sa temporalité diégétique.

FILMOTHÈQUE À ne pas confondre avec cinémathèque, la filmothèque est à la fois une collection de films, qui peut être destinée à la diffusion, et le lieu où on les conserve.

FILTRE Feuille de gélatine ou lamelle de verre placées devant l'objectif ou le matériel d'éclairage, le filtre corrige la lumière et modifie le rendu photographique.

Les filtres sont utilisés pour assombrir l'image dans le cas de la nuit américaine, pour supprimer les reflets (filtres polarisants), obtenir un effet de brouillard (filtre diffuseur), modifier les couleurs, arrêter les rayons ultraviolets.

FISH-EYE Objectif de très courte focale qui couvre un champ très large, proche de 180°, et jusqu'à 197° pour le Kinoptic, ce qui permet de voir derrière l'objectif.

🔍 *grand angulaire.*

FLASHBACK Le flashback désigne le retour en arrière du récit dans le temps diégétique, vers des événements antérieurs, ce qu'on appelle en narratologie l'analepse. Les décalages temporels entre temps de l'histoire et temps du récit (saut vers le passé ou le futur) ont été utilisés dès le début du cinéma, à des fins expressives (Eisenstein) ou narratives. Cette figure nous paraît banale ; pourtant lors de la projection du film *Le Jour se lève*, de Marcel Carné, en 1939, les producteurs ont obligé le réalisateur à ajouter un carton indiquant la construction du film.

🔍 *flash-forward.*

FLASH-FORWARD Le *flash-forward*, ou *prolepse*, consiste à insérer dans le film des images, une séquence relatant des faits postérieurs à ceux qui sont évoqués par le récit. Ainsi des images de la suite du film sont-elles insérées au moment de la scène de ménage dans *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard (1963).

🔍 *flashback.*

FLOU Quand il est voulu, le flou est un effet qui peut être créé par une mise au point imparfaite, ou par des filtres. On l'utilise souvent pour exprimer l'état subjectif d'un personnage.

Le flou artistique, utilisé au cinéma pour sublimer les visages d'actrices, est aujourd'hui marqué comme stéréotype irrésistiblement lié à la photographie de David Hamilton.

FOCALE Abréviation de distance focale, le terme désigne la distance qui sépare le foyer du centre optique de l'objectif, le diaphragme. Le choix de la distance focale détermine l'angle de vue du champ : plus la focale est longue, plus l'angle de champ est étroit, plus elle est courte, plus il est large.

Les très longues focales sont appelées téléobjectifs, les très courtes sont des grands angulaires, ou objectifs grand-angle. Un objectif à moyenne focale (ou focale normale) offre une image proche de la vision humaine. Le zoom est un objectif à focale variable.

Q *champ, fish eye, foyer.*

FOCALISATION Gérard Genette a utilisé ce terme d'optique pour désigner le foyer narratif du récit, c'est-à-dire le point de vue qui le construit et qui peut varier à chaque instant. La narratologie littéraire retient trois types de focalisation :

- le récit non focalisé ou en focalisation zéro ou encore omnisciente, dans laquelle le narrateur en dit plus que n'en savent les personnages (type du roman balzacien) ;

- le récit en focalisation interne, fixe ou variable, qui passe par ce que sait un personnage ;

- le récit en focalisation externe, objectif, « behavioriste », dans lequel on en sait moins que le personnage, en ayant seulement accès à des comportements.

Cette typologie a été adaptée par les narratologues du cinéma (Jost, Ropars, Gardies, etc.). On dissocie généralement :

- le point de vue physique par lequel nous voyons la scène, le VOIR, et qui peut être un point de vue zéro, ne passant par aucun personnage de la diégèse (*nobody's shot*) ou interne (on passe par le regard d'un personnage). Jost parle d'ocularisation et y ajoute l'auricularisation, en ce qui concerne l'écoute du son, qui peut également être subjective ;

- le point de vue cognitif, le SAVOIR, quelquefois nommé focalisation, qui reprend les catégories de Genette (les deux premières au moins, la focalisation externe étant plus hasardeuse au cinéma, défini par la monstration).

Q *caméra subjective, énonciation, narration.*

FONDU Obtenu à la prise de vues, en laboratoire ou au mixage (pour le son), cet effet de liaison consiste à faire apparaître ou disparaître progressivement l'image ou le son (fendu sonore).

L'ouverture en fondu fait émerger du noir une image. La fermeture en fondu, ou fondu au noir, à l'inverse, fait disparaître l'image qui devient noire. Cette apparition - disparition de l'image peut se faire dans toutes les couleurs : fondu au blanc, au rouge, etc. Le fondu enchaîné correspond à une surimpression de deux images.

De façon conventionnelle, on utilise ces procédés comme s'ils étaient des signes ponctuatifs : les fondus servent à indiquer le début ou la fin d'une séquence, le fondu-enchaîné, à suggérer une continuité malgré une ellipse spatio-temporelle. Mais, à la différence de la langue, le cinéma ne connaît pas de ponctuation prédéterminée, et les procédés peuvent être destinés à un tout autre usage signifiant.

FORMALISME Les critiques et chercheurs qu'on a appelés, d'abord de façon péjorative, les « Formalistes russes », sont issus du Cercle linguistique de Moscou, connu à partir de 1917 sous le nom d'OPOIAZ (abréviation de « Groupe d'études du langage poétique »). Refusant le biographisme, les définitions conventionnelle et institutionnelle de l'art, ils mettent en œuvre le concept de distanciation, et définissent l'histoire littéraire comme une histoire des formes, dont la nouveauté esthétique est inséparable du contenu.

Travaillant sur les systèmes formels des œuvres, les formalistes, et notamment Roman Jakobson, ont ouvert la voie au structuralisme. Ils se sont aussi intéressés au cinéma, dans des textes regroupés sous le titre de *Poetika Kino* (*Poétique du cinéma*, 1927).

🔍 *contenuisme, distanciation.*

FORMAT Le format du film consiste en sa largeur : format large en 65/70 mm, format standard en 35 mm, format substandard en 16 mm, formats réduits en 9,5 mm, 8 mm, super 8. Selon sa largeur, la pellicule est plutôt vouée à l'usage professionnel ou amateur.


Dans une même largeur de film, on peut inscrire plusieurs formats d'image.

FORME La forme peut être définie comme le principe d'organisation de l'expression dans une œuvre. Elle est donc indissociable du contenu de

l'œuvre. Les théories historiques du cinéma et de la littérature ont critiqué à certaines époques la prédominance apportée à la forme au détriment du contenu (formalisme), ou l'importance accordée à un contenu véhiculé par une forme jugée dépassée (contenuisme).

L'histoire des formes filmiques est, par certains, conçue comme celle des paramètres de l'image (cadre, montage, éclairage, etc.), bien qu'on puisse difficilement les séparer du contenu narratif du film.

FOYER Point où l'objectif forme l'image nette (mise au point) d'un objet situé à l'infini.

 *focale*.

FREE CINEMA Perpétuant la veine du documentaire social de l'école de John Grierson, les « Angry Young Men », groupe de cinéastes avec à leur tête Lyndsay Anderson, présentèrent des programmes de films documentaires expérimentaux sous le label *Free cinema*. Associés à des écrivains, des hommes de théâtre, ils se tournèrent vers la fiction pour produire à partir de 1960 de longs métrages réalistes à sujets sociaux avec des méthodes de réalisation proches de la télévision : équipes légères, caméra à la main, improvisation. *Samedi soir et dimanche matin*, de Karel Reisz (1960), *Un Goût de miel*, de Tony Richardson (1962) en sont les œuvres les plus représentatives.

GH

GAG Terme anglais signifiant « blague » employé à partir de 1920 dans un sens cinématographique. Le gag est une forme brève relativement autonome caractérisée par un retournement de situation incongru et comique. Si les gags de Buster Keaton ont la plupart du temps un point de départ réaliste, on trouve chez d'autres comiques (Jerry Lewis, les Marx Brothers) un univers plus loufoque. L'expression *running gag* désigne le gag à répétition.

Mack Sennet fut le premier à confier la tâche d'imaginer les gags à un scénariste spécialisé, le *gagman*.

🔍 *burlesque.*

GÉNÉRIQUE Ce terme désigne la séquence comportant la mention du titre du film et des participants à la réalisation (les crédits). Selon les époques, cette séquence a pu être située uniquement en début du film. Aujourd'hui, avec l'accroissement du nombre des crédits, on trouve souvent un générique de début et un générique de fin de film.

Certains films n'ont pas de générique (*À bout de souffle*, de Godard, 1959) ou un générique réduit, pour des raisons idéologiques (ainsi les films du Dogme sont-ils censés ne pas faire figurer le nom du réalisateur).

A priori non narratif et non figuratif, le générique se rapproche de la notion de paratexte élaborée par Genette pour le récit littéraire. Mais à la différence du livre, ce paratexte peut se combiner au texte quand les mentions écrites apparaissent en surimpression sur les images du film, provoquant deux systèmes de croyance concurrents, l'un à un référent réel et l'autre à un référent fictionnel.

Certains cinéastes ont rivalisé de virtuosité dans la création du générique, en jouant soit sur l'énonciation verbale (*La Poison*, de Sacha Guitry, 1951), soit sur la graphie, la couleur, les éléments iconiques.

🔍 *trans textualité.*

GENRE Dès l'Antiquité on a tenté de dresser un état des ressemblances et des différences entre les œuvres d'art, comme on le faisait pour les espèces en sciences. Aristote et Platon ont opéré des classements à partir de critères comme la position du locuteur (qui différencie *mimesis* et *diegesis*), ou les sentiments suscités par les textes, qui vont de l'admiration (l'épopée) à la

terreur (la tragédie), en passant par l'émotion (l'élégie) ou la dérision (la comédie). Ces catégories, fondées sur le goût pour le savoir, évoluent en système normatif et contraignant au XVIII^e siècle avec l'institution des genres académiques, en peinture (grands genres, genres mineurs) ou en littérature.

La définition en genres pose toujours un problème de critères : la pertinence du classement ne s'acquiert qu'à l'intérieur d'un système. D'autre part, ces critères sont pleinement historiques et soumis à la conception d'une société donnée, à une époque donnée : le drame apparaît au XVIII^e siècle et supplante la tragédie. Enfin, la classification en genres apparaît souvent en liaison avec l'instauration d'une norme, aujourd'hui de nature plus économique que politique, comme on a pu le voir avec la position dominante de certains genres dans l'industrie cinématographique américaine.

Le genre cinématographique est en effet très lié à la structure économique de la production. Dans le cinéma classique hollywoodien la spécialisation de chaque firme par genre était telle qu'on identifie dans les années trente la Warner aux films de gangsters, Universal aux films d'épouvante, etc.

Le genre évolue de la plénitude au déclin : ainsi le western et la comédie musicale, remplacés par de nouveaux genres, comme le film de kung-fu ou le film de science-fiction. La parodie, le mélange des genres peut accompagner et retarder l'abandon d'un genre : le western spaghetti, par exemple.

Le genre se définit par ses invariants, qui constituent un horizon d'attente pour le spectateur, et par sa propension à la citation, à l'allusion, à tous les effets intertextuels par lesquels le film met son spectateur en position de reconnaître les films antérieurs.

Q *réception, transtextualité.*

GIALLO Ce terme italien, dont le sens propre est « jaune » et qui est employé pour la presse à scandale et le roman policier, désigne une catégorie de thrillers à petit budget des années soixante-dix, dont la violence se mêle à l'horreur et à l'érotisme. Les maîtres du genre sont Lucio Fulci, Mario Bava, et Dario Argento.

GONFLER Agrandir l'image dans un format supérieur au tirage, pour en faciliter la commercialisation : on gonfle du 16 mm en 35 mm ou du 35 mm en 70 mm, mais l'agrandissement se fait aux dépens de la qualité de la pellicule car l'opération amplifie ses défauts. L'opération inverse, la réduction, améliore au contraire la qualité du film.

GORE Ce terme anglais qui signifie le sang versé, coagulé, par opposition au sang qui coule dans les veines, *blood*, est employé pour désigner des films d'horreur à petits budgets caractérisés par le caractère violent et sanglant de leur action héritée du Grand-Guignol et par les trucages hyperréalistes de corps mutilés.

Apparu d'abord comme un sous-genre marginal du fantastique, il a gagné d'autres genres caractérisés par la violence : films de guerre, d'arts martiaux, policiers (*Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme, 1990, *Seven*, de David Fincher, 1995).

Dans les scènes *gore* est à l'œuvre la transformation de la figuration des corps, et la contamination actuelle subie par les genres en fait un bon exemple de l'évolution des conventions de représentation.

🔍 *fantastique, genre, giallo.*

GRAIN La couche mince de gélatine qui constitue l'émulsion appliquée sur la pellicule est truffée de grains d'argent (cristaux d'halogénures d'argent) qui définissent la résolution du film, sa granulation, après développement. On parle donc du grain plus ou moins fin de la pellicule.

🔍 *définition.*

GRAND ANGLE OU GRAND ANGULAIRE Objectif à courte focale et grande ouverture angulaire qui permet de visualiser un champ très large.

GRAND IMAGIER Terme proposé en 1964 par Albert Laffay pour désigner le foyer virtuel de l'énonciation filmique.

🔍 *narration.*

GRANDE SYNTAGMATIQUE Sur le modèle de la linguistique structurale, Christian Metz a élaboré en 1964 un tableau des grandes unités de montage repérables dans la bande-image du film de fiction, la grande syntagmatique de la bande-image. Ces unités de la chaîne filmique, appelées segments autonomes et organisées en huit types syntagmatiques, sont distinguées à partir d'un certain nombre de critères dont le premier oppose le plan autonome (1) (le plan unique) aux syntagmes composés de plusieurs plans. Les syntagmes peuvent être a-chronologiques, syntagmes parallèles (2) et syntagmes en accolade (3) ou chronologiques : syntagmes descriptifs (4) et syntagmes narratifs. Les syntagmes narratifs sont alternés (5) ou linéaires, et dans ce cas se divisent en scènes (6), quand ils ne comportent pas d'ellipse,

ou en séquences. Les séquences peuvent être ordinaires (7) ou par épisodes (8).

Metz a mis son modèle à l'épreuve avec l'analyse d'un film contemporain de Jacques Rozier, *Adieu Philippine* (1962) et en a analysé lui-même les limites : ce tableau est adapté à un état classique du cinéma et ne tient pas compte de la bande-son. Cependant, malgré les critiques qu'on peut lui faire et les aménagements qui lui ont été apportés, il représente une étape non négligeable de la réflexion sémiologique.

Q *segmentation, sémiologie.*

GROS PLAN Q *échelle des plans.*

GROUPE DES TRENTE En 1953, une loi abolit l'obligation faite aux exploitants de passer un court métrage en première partie de séance : le court est alors abandonné au profit des publicités, ou de nouveaux métrages de films, au-delà de 90 minutes. De nombreux réalisateurs de courts, souvent documentaristes, parmi lesquels Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, se mobilisent et constituent le groupe des Trente, pour défendre cette forme. Le festival de courts métrages de Tours est ainsi créé en 1955. Aujourd'hui, la revue *Bref* rend compte de l'activité de cette branche du cinéma.

HAPPY END La fin heureuse, ou *happy end*, est quelquefois imposée par les producteurs aux réalisateurs. C'était le cas du cinéma classique hollywoodien : dans les comédies sentimentales, les héros aux amours contrariés devaient se retrouver à la fin pour échanger un chaste baiser.

HARDCORE Le *hardcore* ou *hard* est un genre cinématographique constitué de films pornographiques dans lesquels l'acte sexuel est vraiment réalisé par les acteurs, à la différence du *softcore*, films dans lesquels l'acte est seulement simulé (*Emmanuelle*, de Just Jaeckin, 1974). Sorti de la clandestinité à la fin des années soixante en Amérique puis en France, le *hard* est depuis 1975 réservé à des salles spécialisées. Les termes de *hardcore* et *hard* s'emploient pour les comédiens jouant dans ces films.

Q X.

HEROÏC FANTASY Ce genre cinématographique, qui tient de l'épopée et du fantastique, se situe en général dans un Moyen Âge purement imaginaire

ou dans le futur. La représentation du monde y est manichéenne, et les aventures magiques et violentes que traversent les personnages font la part belle à une imagination délirante, comme c'est aussi le cas avec les décors et les costumes (*Conan le Barbare*, de J. Milius, 1981, *Le Seigneur des anneaux*, de P. Jackson, 2001).

HÉTÉRODIÉGÉTIQUE *Q diégétique.*

HITCHCOCKO-HAWKSIEN Célèbre formule indiquant les choix critiques d'un des groupes des *Cahiers du cinéma* dans les années soixante, en faveur des cinéastes Hitchcock et Hawks, par opposition aux Mac Mahoniens.

Q politique des auteurs.

HOMODIÉGÉTIQUE *Q diégétique.*

HORIZON D'ATTENTE Dans l'esthétique de la réception (Jauss), l'œuvre prédispose son lecteur/spectateur à un mode de réception fondé sur la référence implicite aux œuvres qui la précèdent et avec lesquelles le lecteur est familiarisé, et notamment sur la notion de genre. Le rapport de l'œuvre aux textes du passé instaure un horizon d'attente, concept hérité de Husserl, que l'œuvre nouvelle modifie et redéfinit.

HORS-CADRE Le hors-cadre est la partie du support qui s'étend matériellement autour de l'image : encadrement du tableau, mur, bords de la page ou de l'écran.

Q cadre, champ, hors champ.

HORS-CHAMP Le hors-champ est l'espace imaginaire en trois dimensions suggéré et caché par le cadre. Entre l'espace visible et cet espace non visible, notre esprit perçoit une continuité grâce à des données visuelles — morcellement des corps et des objets, entrées et sorties de champ, regards —, des données sonores : les sons dont l'origine est extérieure à l'image (off), et des données narratives : le hors-champ est cet espace où disparaissent les personnages et où, dans notre imagination, ils continuent à vivre.

Dans l'image fixe, le hors-champ nous est définitivement inaccessible, alors qu'au cinéma, il suffit de monter, ou de modifier l'angle de prise de

vue, pour que nous ayons accès à ce qui nous était invisible : le hors-champ est du champ différé.

HORS-VUE On appelle quelquefois hors-vue ce qui, tout en étant dans le champ, nous est caché par un élément de la scénographie : décor, foule...

8 MM Commercialisé en 1932 par Kodak, ce format réduit était destiné aux cinéastes amateurs ; la surface de la pellicule a été élargie en 1965 avec le Super 8.

HYPERTEXTE/HYPOTEXTE Cf. *adaptation, palimpseste, remake, transtextualité*.

IJK

ICÔNE Dans son sens premier, l'icône, du grec qui signifie image sainte, désigne la peinture religieuse des Églises d'Orient.

En sémiologie, l'icône constitue une des trois catégories de signes dans la théorie de Pierce : icônes, symboles et indices. Le classement repose sur la relation existant pour chaque signe entre le signifiant (la forme), le signifié (le sens) et le référent dans le réel. Le signifiant de l'icône est en relation motivée, analogique avec son référent : l'image du chat ressemble au chat, comme l'enregistrement de la voix, image sonore, ressemble à la voix.

Cependant, l'icône ne constitue pas le seul statut de l'image, qui peut être abstraite (donc, non iconique), et qui peut aussi, en plus de son iconicité, signifier symboliquement. De plus, les images photo-chimiques ont une nature indicielle.

Q *connotation, iconique/plastique, image.*

ICONIQUE/PLASTIQUE L'image s'organise en unités douées de signification, en signes de deux sortes, plastiques et iconiques. Les signes plastiques, formes, couleurs, matière, ne figurent pas quelque chose du monde mais signifient dans le code visuel ; ils sont seuls à l'œuvre dans l'image abstraite. Dans l'image analogique, figurative, les signes plastiques sont organisés en signes iconiques.

IDENTIFICATION Dans le vocabulaire de la psychologie, l'identification est le pivot de la constitution de la personnalité : c'est par des identifications successives à des modèles que l'enfant constitue son identité. Freud a conçu l'identification primaire comme assimilation orale à la mère. À partir de ces notions, la théorie du cinéma d'inspiration psychanalytique (Baudry, Metz) a forgé de nouveaux concepts.

L'identification primaire à la caméra recouvre l'idée que, lors de la projection, l'œil du spectateur s'assimile (s'identifie) à l'objectif de la caméra au moment du tournage : les lois optiques régissant les appareils, le code de perspective, font coïncider l'œil réel et cet œil purement imaginaire qu'est l'œil spectatorial. Ainsi, lors des variations d'angles de prises de vues, le spectateur a l'impression que c'est son œil qui modifie l'image.

L'identification secondaire reprend un phénomène mis à jour bien avant l'avènement du cinéma et propre au régime fictionnel : le spectateur s'assimile imaginativement aux personnages. Mais cette notion va plus loin en montrant que le spectateur s'identifie à la situation fictionnelle que lui propose le film par le biais du découpage, par exemple par la multiplicité des points de vue.

🔍 *dispositif, impression de réalité.*

IDHEC 🔍 *FEMIS.*

ILLUSION RÉFÉRENTIELLE Cf. *déconstruction, dysnarratif.*

IMAGE Comme l'image fixe, l'image filmique possède une double réalité perceptive (Arnheim) : comme surface plane, bidimensionnelle et comme représentation d'un monde en profondeur, tridimensionnel.

Techniquement, elle a subi un bouleversement : photo-chimique dans un premier temps (de la lumière sur une pellicule émulsionnée), elle peut être électronique depuis l'apparition de la télévision et de la vidéo, et aujourd'hui numérique. Si, technologiquement, on peut passer de l'une à l'autre - transférer l'image vidéo sur pellicule, projeter un film cinéma à la télévision, numériser les photogrammes aussi bien que le son d'un film -, une dématérialisation est à l'œuvre, du signal vidéo au codage numérique de l'information : le spectateur ne peut plus reconnaître l'origine de l'image.

Or, les images photographiques et cinématographiques, produites mécaniquement, à la différence du dessin et de la peinture, avaient une relation existentielle, « ontologique » (Bazin) avec le monde : elles constituaient une trace (et une preuve) de ce qui avait été devant l'appareil. Cette théorie de l'empreinte a été la clé de la conception du réalisme au cinéma, d'André Bazin à Peter Wollen, comme croyance en un rapport immédiat et spontané avec le monde. L'image numérique perd en matérialité ce qu'elle gagne en analogie, jusqu'à éliminer le référent que l'image de synthèse reconstitue par le calcul.

🔍 *icône, indice, photogramme, signe.*

IMAGE DE SYNTHÈSE 🔍 *image, numérique.*

IMAGE MENTALE En psychologie, l'image mentale est une image purement subjective mais dont le contenu est analogue à celui d'une perception visuelle, auditive ou encore olfactive.

La représentation des images mentales apparaît dès les origines du cinéma, avec un statut de souvenir, de récit rapporté ou de perception onirique. La pensée du personnage, ses émotions, ses désirs, ont été souvent traduits en images par le courant impressionniste (Dulac, Epstein, Gance). Elle se différencie de l'image dite subjective qui traduit le point de vue physique d'un personnage (focalisation ou ocularisation interne).

IMAGE-MOUEMENT Gilles Deleuze a fait de l'image-mouvement et de l'image-temps les deux grandes modalités du cinéma. L'image au cinéma, selon lui, mais aussi selon les constatations de la filmologie, n'est pas une image à laquelle s'ajouterait le mouvement, mais une image directement en mouvement, dans le plan qui se définit comme « coupe mobile de la durée ». Cette notion d'image-mouvement (1983) caractérise pour Deleuze une époque : le cinéma classique, et l'image-temps lui succède.

À l'intérieur de la catégorie de l'image-mouvement, Deleuze distingue des modalités particulières : l'image-perception correspondant à la figuration de la chose, l'image-action qui figure la force ou l'acte (qu'on peut relier au plan moyen), l'image-affection figurant la qualité ou la puissance, souvent associée au gros plan.

IMAGE PAR IMAGE *Q cinéma d'animation.*

IMAGE-TEMPS L'image-temps désigne chez Deleuze (1985) l'image moderne, la période de l'après-classicisme, à partir d'Ozu, de Welles, du néo-réalisme et de la Nouvelle Vague. Jusque-là, le mouvement seul avait défini l'image, et les cinéastes éprouvent alors le désir et la nécessité d'explorer le temps. Le film classique, celui de l'image-mouvement, se déroulait au présent, le cinéma moderne donne à voir le temps.

IMAX/IMAX 3D Ce procédé canadien utilise depuis 1970 une très grande image (51 mm x 71 mm) projetée sur un écran de 20 à 30 m de haut. L'Omnimax utilise un écran hémisphérique, l'Imax 3D ajoute le relief depuis 1986. Le procédé du relief est obtenu grâce à deux images projetées par deux appareils synchrones et nécessite le port de lunettes spéciales, les images étant destinées alternativement à l'œil droit et à l'œil gauche.

IMPRESSION DE RÉALITÉ Le cinéma de fiction a toujours été doté d'une grande crédibilité. Ce phénomène psychologique a été étudié dans le cadre de la filmologie par André Michotte et Henri Wallon qui ont présenté l'immobilité du spectateur et l'obscurité de la salle comme les vecteurs d'une emprise psychologique forte (quelquefois comparée au mythe de la caverne de Platon).

En confrontant le pouvoir réalisant du film à celui de la photographie ou du théâtre, Christian Metz (1965) a mis en évidence le rôle du mouvement, produit mécaniquement mais impossible à distinguer au niveau perceptif du mouvement réel de la vie, qui en outre renforce l'impression de volume des objets et des corps en les détachant de ce qui apparaît comme un fond. La confrontation avec le théâtre fait apparaître que la croyance, la participation affective et perceptive se nourrissent de l'absence de réel du matériau cinématographique, alors que la trop grande réalité du théâtre nuit à l'impression de réalité diégétique.

🐞 *dispositif, effet phi, identification.*

IMPRESSIONNISME La critique a qualifié d'impressionniste la première avant-garde française des années vingt (Delluc, Gance, Epstein), par référence à l'Impressionnisme en peinture et en littérature, et par opposition à l'Expressionnisme en cinéma.

L'esthétique impressionniste reste difficile à définir, et s'appuie sur la représentation des sentiments, des états d'âme, grâce à une caméra mobile, des surimpressions, des angles de prise de vues diégétisés, subjectifs, un montage court, ou par la visualisation d'images mentales.

IN Le terme *in* désigne tout ce qui apparaît dans le champ de l'image, éléments visuels et sonores, par opposition à ce qu'on ne voit pas, qui est *off*, ou hors-champ.

IN ABSENTIA Les rapports *in absentia* concernent les relations de sens qu'on peut opérer entre les éléments qui apparaissent dans un texte et ceux qui pourraient leur être substituables. Ces unités constituent un paradigme.

🐞 *in praesentia.*

INCRUSTATION Ce trucage consiste à insérer une image dans une autre tournée séparément (un personnage dans un décor, par exemple). Obtenu autrefois par des procédés utilisant des caches, il est aujourd'hui simplifié par le traitement numérique de l'image.

🐞 *transparence 1, travelling matte.*

INDÉPENDANT Le terme d'indépendants s'emploie d'abord pour les pionniers du cinéma américain qui ont refusé le monopole de l'exploitation du cinéma et ont fondé Hollywood pour fuir la véritable guerre menée par le titulaire des brevets, l'ingénieur Thomas Edison.

Sont qualifiés aujourd'hui d'indépendants les cinéastes qui évitent les circuits des grandes compagnies pour conserver leur liberté d'expression. Aux Etats-Unis, John Cassavetes a ainsi produit et distribué tous ses films lui-même. C'est pour cette raison que les cinéastes expérimentaux, Mekas, Brakhage, Warhol, sont aussi appelés « indépendants new-yorkais ».

🐞 *avant garde, underground.*

INDICE L'indice est une des trois catégories de signes relevées par Pierce, avec l'icône et le symbole. Il est caractérisé par une relation de contiguïté, de cause à effet entre signifiant et référent (une relation qui n'est donc pas d'ordre conventionnel mais pas non plus motivée par l'analogie). La fumée indiquant qu'il y a du feu ou l'empreinte digitale désignant la présence d'une main sont des indices.

Cette catégorie est fondamentale au cinéma car les images et les sons y sont à la fois des icônes - ils ressemblent à ce qu'ils représentent - et des indices : ils sont en effet le produit d'une empreinte laissée sur la pellicule par ce qui a été devant l'appareil.

🐞 *image.*

IN PRAESENTIA Les relations *in praesentia* sont de l'ordre de la co-occurrence entre les éléments constitutifs d'un texte. De type « et-et », elles concernent l'axe syntagmatique de la chaîne parlée ou filmique.

🐞 *in absentia, syntagme.*

INSERT Placé entre deux plans, l'insert est un gros plan d'objet destiné à mettre en valeur un détail utile à la compréhension de la scène présente ou d'une scène à venir dans le film.

INTÉRIEUR Les scènes en intérieur sont tournées dans des lieux couverts et fermés, qu'ils soient réels ou reconstruits en studio. Le scénario porte la mention « intérieur jour » ou « intérieur nuit ».

INTERTEXTUALITÉ 🐞 *transtextualité.*

INTERTITRE Q *carton.*

INTERVALLE En comparaison avec la musique, qui joue sur les intervalles, les écarts entre deux notes, Dziga Vertov a esquissé une théorie des intervalles entre deux plans, fondement de son cinéma non narratif et non fictionnel (*L'Homme à la caméra*, 1929), qu'ils soient des intervalles mélodiques s'appliquant entre deux plans, ou harmoniques, avec des images en surimpression.

Q *continu/discontinu, montage.*

IRIS L'iris est une des formes, la plus courante, du diaphragme d'un appareil de prise de vues.

L'ouverture et la fermeture à l'iris sont des effets souvent utilisés comme ponctuation par les films muets, obtenus en plaçant un iris à proximité de l'objectif. Un cercle entouré de noir s'ouvre et se ferme, pour indiquer le début et la fin d'une séquence ou du film. La Nouvelle Vague a remis à la mode cet effet, en le détournant souvent de sa signification conventionnelle, pour en faire un hommage au cinéma.

JEU Le jeu est synonyme de l'interprétation de son rôle par un acteur.

JOURNAL FILMÉ Le journal filmé peut procéder de la fiction (*Calendar*, de Atom Egoyan, 1992), ou témoigner de la vie d'un cinéaste (*Caro diario*, de Nanni Moretti, 1994). Il n'est pas toujours prévu pour être rendu public (*Demain et encore demain*, 1995, de Dominique Cabrera), mais peut aussi constituer à des titres divers le fondement même de l'œuvre d'un artiste : *No Sex, Last Night*, de la plasticienne Sophie Calle (1995), ou le *home moving* de Stan Brakhage.

Ce cinéma à la première personne, peu visible jusqu'alors sauf à la télévision, acquiert aujourd'hui une audience plus large.

JUMP CUT Q *saute.*

KINO-GLAZ Q *ciné œil.*

LM

LANGAGE On a pensé très tôt que le cinéma, moyen d'expression, est aussi un moyen de communication, c'est-à-dire un langage.

Les cinéastes russes (Koulechov, Eisenstein) ont cherché à voir dans le film une « ciné-langue » équivalant à la langue naturelle, avec les plans comme mots, agencés en phrases par un montage tout-puissant producteur de sens.

La sémiologie a reposé la question, en reprenant l'appareil méthodologique de la linguistique structurale. Metz (1964) a démontré que le cinéma n'était pas une langue, dont il ne possède pas la double articulation en unités douées de sens et en unités non douées de sens (l'image se situe toujours dans le sens). Il n'est pas non plus un langage assimilable au langage verbal, somme de la langue et de la parole (Saussure), dans la mesure où il ne puise pas comme les langues naturelles dans un fonds, un stock de mots et de formes syntaxiques que la parole actualise. Il n'existe pas de lexique ni de grammaire, pas de « réservoir » d'images et de formes qui permettent de constituer le film, directement actualisé. « Langage sans langue », le cinéma possède cependant de nombreux codes régissant les énoncés, mis à jour par la sémiologie dans une deuxième phase.

Cette théorie méthodologique a été dominante pendant une dizaine d'années. L'ancrage s'est déplacé ensuite vers la psychanalyse, puis la psychologie cognitive.

Q *code, cognitivisme, iconique/plastique, grande syntagmatique.*

LANTERNE MAGIQUE La lanterne magique, ancêtre de l'appareil de projection, utilise depuis le XVII^e siècle le principe de la chambre noire : elle est constituée d'une source lumineuse et d'un objectif formant une grande image sur un écran à partir d'une plaque de verre peinte.

LISTE NOIRE Q *maccarthysme.*

LONG MÉTRAGE Il est défini par les textes officiels comme un film mesurant plus de 1 600 mètres en format 35 mm standard, durant au moins 60 minutes. Le format le plus habituel a été longtemps le 90 minutes, avec des exceptions notables, comme *Autant en emporte le vent*, de Victor Fle-

ming, en 1939, qui durait 225 minutes. Aujourd'hui, la durée des films a une nette tendance à s'allonger.

LOUMA La Louma est une grue articulée sur chariot dont le bras télescopique supporte la caméra. Les prises de vues sont télécommandées et les déplacements les plus compliqués sont extrêmement précis. Elle a été utilisée pour la première fois par René Clément en 1971.

LUMIÈRE Le travail sur la lumière est confié au directeur de la photographie ou chef opérateur. C'est lui qui « construit » les lumières du film, qui les modèle, qu'elles soient naturelles ou artificielles. En décor naturel, on emploie des filtres pour diffuser la lumière, on la renforce par des projecteurs. En studio, les projecteurs éclairent la scène à filmer avec une lumière principale assez forte, une lumière de face dite d'ambiance, plus douce, une lumière latérale dite frisante, et la lumière de derrière, *back light*, qui sépare le sujet du décor et forme un halo.

MACCARTHYSME Au moment de la guerre froide, à la fin des années 1940, la Commission des activités antiaméricaines sous l'impulsion du sénateur républicain Mac Carthy traque les professionnels du cinéma soupçonnés de sympathie pro-communiste. Une véritable chasse aux sorcières s'organise alors, avec les pratiques afférentes, encouragement à la délation, calomnies, et la constitution d'une liste noire qui exclut des plateaux ceux qui y sont fichés. De nombreux professionnels, cinéastes, opérateurs, scénaristes, sont acculés au chômage. Certains s'expatrient (Joseph Losey tourne à partir de 1951 en Angleterre), d'autres se cachent sous des pseudonymes (le scénariste Dalton Trumbo). Les Dix d'Hollywood qui ont refusé de collaborer avec la commission se retrouvent en prison. La situation se calme et se normalise vers 1955.

MAC GUFFIN Ce terme inventé par Alfred Hitchcock désigne les détails du récit qui constituent des pièges narratifs servant à aiguiller le spectateur sur une fausse solution de l'intrigue.

MAC MAHONIENS Le terme désignait un groupe de critiques des *Cahiers du cinéma*, installés au cinéma Mac Mahon, qui, dans les années soixante, défendaient une politique des auteurs strictement américaine privi-

légiant Lang, Losey, Preminger et Walsh, en opposition avec le groupe dominant, partisan de Hawks et Hitchcock.

🐞 *Hitchcocko hawksien, politique des auteurs.*

MAGASIN Les magasins sont les boîtiers - ou chargeurs - fixés sur la caméra dans lesquels on emmagasine la pellicule. La pellicule vierge est chargée dans le magasin débiteur tandis que le magasin récepteur conserve la pellicule impressionnée. En extérieurs, les magasins sont chargés et déchargés dans un sac étanche à la lumière.

MAJOR Cette abréviation de *The Major Companies*, (les plus grandes compagnies), désignait, avant-guerre, les cinq grands studios hollywoodiens : Fox, MGM, Paramount, RKO, Warner, par opposition avec les *Minors* : Columbia, United Artists et Universal.

MAKING OF Le *making of* d'un film est un documentaire sur son tournage. L'un des premiers a été un court métrage filmé en 1928 par Jean Dréville, *Autour de L'Argent*, sur le tournage de *L'Argent*, de Marcel L'Herbier. Le *making of* réalisé par Orson Welles, *Filming Othello* (sorti en 1978), sur le tournage de son film *Othello* (1949-1952), était prévu pour la télévision mais a obtenu une sortie en salles ; c'est aujourd'hui une œuvre à part entière.

Cependant, le *making of*, très en vogue depuis les années 1980, est en général réalisé à des fins promotionnelles pour accompagner le lancement des grosses productions.

🐞 *transtextualité.*

MAQUETTE La maquette est un décor construit à échelle réduite pour être filmé séparément et inséré dans une image composite (par la technique du cache-contrecache) avec les acteurs, ou un élément de décor raccordé avec le décor grandeur nature, construit en perspective pour jouer sur la profondeur de champ et quelquefois raccordé grâce à un dispositif optique.

MATIÈRES DE L'EXPRESSION 🐞 *expression.*

MÉGA-NARRATEUR 🐞 *énonciation, focalisation, narration, récit.*

MÉLODRAME Dans la tragédie grecque et à partir du XVIII^e siècle où il désigne l'opéra, le mélodrame était un drame accompagné de dialogues et

de chants. Au XIX^e siècle, le sens évolue vers un drame populaire proche de la violence macabre du roman gothique anglais, dont la sentimentalité larmoyante se marie aux coups de théâtre, aux intrigues débordant de machinations compliquées, et dont les personnages, typés, sont le jeune premier amoureux, l'héroïne persécutée, le traître machiavélique, le tout souligné par une musique expressive. Le cinéma témoigne, avec *Les Enfants du Paradis*, de Marcel Carné (1945), de la vogue de ce genre, cantonné, au XIX^e siècle, aux salles du boulevard du Temple, rebaptisé boulevard du Crime.

Le cinéma reprend dès le début ce répertoire populaire et de grands cinéastes s'illustrent dans ce genre, aussi bien Griffith avec *Le Lys brisé* (1919), Borzage avec *Street Angel* (1927) que Sirk (*Le Secret magnifique*, 1954) ou Rainer Werner Fassbinder. Les stéréotypes narratifs sont assumés jusqu'au lyrisme par certains, tandis que d'autres les déconstruisent pour établir une distanciation ; c'est le cas de Fassbinder, à partir de 1970, du *Marchand des quatre saisons* à *Tous les autres s'appellent Ali*, en passant par *Effi Briest*.

MÉTAPHORE La métaphore est un trope, une figure de rhétorique, qui substitue la signification propre d'un mot vers une autre signification en vertu d'une comparaison restée implicite : « Vous êtes mon lion superbe et généreux » (Hugo).

Au cinéma, ce qu'on appelle métaphore est très souvent une comparaison terme à terme. Ainsi Fritz Lang, dans *Fury*, fait-il suivre un plan de femmes en train de propager une rumeur d'un plan de poules qui caquettent : la comparaison est ici explicite. En revanche, les trois lions de pierre qui semblent se dresser dans *Le Cuirassé Potemkine*, d'Eisenstein, pour signifier que la révolution est en marche, constituent bien une métaphore.

Valorisée au moment du muet par les formalistes, la métaphore, comme les procédés de comparaison, a été évitée par le cinéma classique qui la trouve trop appuyée et discursive.

Linguistes et psychanalystes revisitent à partir des années soixante-dix le système des tropes ; métaphore et métonymie deviennent des classes de figure de la pensée pour les premiers, deux grands principes propres à l'ordre symbolique pour les seconds. Le cinéma combinera les approches en

faisant des deux tropes des éléments fondamentaux dans la constitution du sens de l'image.

Q *figure, signe.*

MÉTATEXTUALITÉ Q *transtextualité.*

MÉTHODE La « méthode » est employée pour indiquer l'école de l'Actor's Studio.

MÉTONYMIE La métonymie est un trope, une figure de rhétorique qui consiste à nommer une chose au moyen d'un terme désignant une autre chose, liées entre elles par une relation de cause à effet (vivre de son travail), de contenu à contenant (boire un verre) ou de contiguïté (la partie pour le tout, figure aussi appelée synecdoque) : « Ce bras qui tant de foi a sauvé cet empire ».

On a pu dire ainsi que le ballon de baudruche qui s'envole à la mort de la petite fille dans *M. le maudit*, de Lang, était à la fois métaphorique par la comparaison établie avec la forme de l'enfant, et métonymique parce qu'il constituait le prolongement de son bras.

Figure de la contiguïté, la métonymie est à l'œuvre dans le montage classique fondé sur la transparence et la conception d'un raccord préservant la continuité spatiale, plastique et diégétique.

METTEUR EN SCÈNE Le terme de metteur en scène est emprunté au théâtre et *a priori* mal adapté au cinéma, à la fois à cause de la référence à un lieu scénique qui n'existe pas tel quel au cinéma et à la distinction spécifique au théâtre qu'il établit avec l'auteur : au cinéma, la différenciation entre scénariste, dialoguiste et réalisateur est parfois ténue.

Q *cinéaste, politique des auteurs, réalisateur.*

MIMESIS Le terme grec de *mimesis* signifie « imitation », à la fois dans un sens narratologique et représentationnel.

Dans le domaine de la narration, la *mimesis* désigne une forme de récit oral dans laquelle on imite les gestes, les actions et les paroles des personnages : cette forme imitative est condamnée par Platon qui préfère la *diegesis*, le récit à la troisième personne (l'épopée) qui ne mime pas la réalité. Le genre mimétique par excellence est constitué aujourd'hui par le théâtre réaliste.

Dans le domaine de la représentation par les arts plastiques, la *mimesis* est l'imitation représentative, l'analogie visuelle, conçue par Aristote dans sa *Poétique* comme expression, manifestation sensible de caractères cachés, qui témoigne du désir de savoir et non seulement de la stricte imitation des apparences.

Q *diégèse, monstration.*

MISE EN ABYME (EN ABÎME) Ce terme d'héraldique désigne le point central de l'écu qui reproduit l'ensemble du blason (la publicité pour *La vache qui rit* en est l'emblème moderne). Il a été repris par André Gide dans *Paludes* pour désigner une forme de récit dans le récit avec rétroaction du sujet sur lui-même. En littérature et au cinéma, il pose les mêmes problèmes de classement et de recherche de critères pertinents.

La mise en abyme est indissociable du procédé du film dans le film ou du cinéma dans le cinéma, dans la mesure où le film second s'inscrit généralement comme reflet du film premier.

Q *film dans le film, transtextualité.*

MIXAGE Cette opération de synthèse effectuée en auditorium consiste à assurer l'équilibrage des différentes bandes sonores du film en une bande son unique. Le mixeur dose notamment le volume des paroles par rapport aux bruits de l'environnement, corrige et ajuste les effets.

MODÈLE Q *cinématographe.*

MODERNE Le concept de modernité est lié, à la fin du XVIII^e siècle, au projet des Lumières et à la naissance de la philosophie de l'art. Il se caractérise dans le domaine esthétique par l'affranchissement de l'art des dominations institutionnelles et morales qu'il subissait - sa constitution en champ (Bourdieu) - et par sa volonté de rompre avec la tradition. Au début du XX^e siècle, la novation picturale est ainsi représentée par le cubisme et l'abstraction.

Au cinéma, art neuf majoritairement figuratif et narratif, la notion de modernité est plus difficile à cerner. On oppose en général la période classique hollywoodienne, fondée sur l'esthétique de la transparence, aux expérimentations formelles avant-gardistes des années 1960 en Europe qui, notamment, déconstruisent le récit pour mettre en lumière ses modes de pro-

duction. Cependant, certains qualifient de modernes des cinéastes comme Rossellini, qui rejettent tout formalisme.

Q *déconstruction, dysnarratif, post moderne.*

MONSTRATION Inspiré par l'opposition platonicienne entre *mimesis* et *diegesis*, ce néologisme proposé par des narratologues signifie le simple fait de montrer, la représentation d'une action par des personnages, comme au théâtre. Conçu par André Gaudreault pour rendre compte de la forme primitive de représentation cinématographique (films uniponctuels, enregistrement de spectacles), il s'oppose à la narration, dont il constitue cependant le premier degré, « l'acte fondateur sans lequel la narration filmique n'aurait pas d'existence » (Gardies).

Q *cinéma des premiers temps, diégèse, narration.*

MONTAGE Techniquement, le montage consiste à coller les plans filmés et les éléments de la bande sonore à la suite les uns des autres, dans l'ordre qui a été déterminé par le réalisateur en accord avec le monteur. L'opération de montage a évolué très vite pendant les premières années du cinéma. Les vues Lumière présentaient en caméra fixe un seul plan, mais avant 1905, on a collé bout à bout des plans qui pouvaient s'organiser en récit. Vers 1910, on découvre ce qui correspond au montage actuel, le découpage d'une scène en plans filmés de différents points de vue, qui instaure des relations à la fois sémantiques et formelles entre les plans successifs par le jeu de l'alternance des points de vue (dans le champ-contre champ, par exemple) et par les raccords.

Tout film est monté — malgré le cas limite de *La Corde*, de Hitchcock (1948), quasiment filmé en un seul plan-séquence — mais le nombre de plans est variable : très important dans les films muets, et particulièrement chez les cinéastes russes, le nombre est souvent réduit à partir de 1945 : *Les plus belles années de notre vie*, de Wyler (1946), compte ainsi à peine plus de 500 plans pour 170 minutes de durée. C'est cependant dans le cinéma moderne, autour de 1970, que certains films ne comptent qu'une dizaine de plans (chez Philippe Garrel, Miklos Jancsó, Andr  i Tarkovski).

Cette disparité s'explique par des conceptions différentes du rôle du montage. Il a le plus souvent une fonction narrative : le changement de plan guide notre compréhension de la scène quitte à nous imposer le sens (aussi bien par un gros plan sur un détail que par un montage alterné qui permet de

saisir l'action globalement). À l'inverse le montage peut nous induire en erreur — dans le film noir, par exemple. Le récit dynarratif se charge précisément de démonter cette fonction narrative, cette attente produite par la fiction, et de susciter notre incertitude par un montage incompréhensible, dont la fonction sera discursive et fortement énonciative. On a opposé longtemps la conception de la transparence du cinéma classique à un montage discursif et ouvertement producteur de sens, à l'œuvre chez les Russes et théorisé par Eisenstein dans la visée d'un discours idéologique, ou dans la modernité (Godard, Robbe-Grillet). Aujourd'hui, cette opposition est dépassée, les films les plus narratifs intégrant des procédures de montage très appuyées.

Indépendamment de son rôle narratif, le montage a une fonction syntaxique et ponctutive. Il structure l'œuvre, quel que soit le genre, autre que fictionnel, auquel elle appartient : film documentaire, didactique ou encore poétique. Élément majeur de la stylistique, il produit aussi des effets rythmiques et des effets plastiques.

🔍 *grande syntagmatique, « montage interdit », ponctuation, raccord.*

MONTAGE ALTERNÉ Cette forme de montage alterne les plans de deux ou plusieurs séquences mettant en scène des actions qui se passent simultanément dans des lieux différents. On peut ainsi montrer tour à tour des poursuivants et des poursuivis qui évoluent dans des espaces assez proches sans appartenir toutefois au même champ, ou des actions dont le rapport temporel se double d'un rapport de similarité (relation à l'œuvre dans le montage parallèle), comme dans *M. le Maudit*, de Lang (1931) où la police et la pègre échafaudent des plans pour trouver le meurtrier.

🔍 *grande syntagmatique.*

MONTAGE COURT Par la succession de plans très brefs, on peut donner un effet d'accélération : *La Roue*, d'Abel Gance, combine en 1920 une intrigue de mélodrame et un traitement de l'image novateur, notamment grâce au rythme du montage qui donne dans certaines séquences une grande impression de vitesse.

MONTAGE CUBISTE Par analogie avec le cubisme analytique, on appelle ainsi un mode de montage dans lequel les plans successifs se recouvrent temporellement, décomposant l'image en une mosaïque qui n'exprime aucune durée. À l'œuvre chez Eisenstein, ce type de montage bénéficie

d'une certaine vogue actuellement initiée par *Matrix* (L. Wachowski) dans un genre spectaculaire : plusieurs images sont prises de la même action, en même temps et de différents points de vue, par un grand nombre d'appareils photos, après quoi ces clichés, traités numériquement, sont montés successivement, démultipliant ainsi l'instant.

MONTAGE DANS LE PLAN Cette locution assez paradoxale - comment monter *dans* le plan, alors que le montage se fait *entre* les plans ? - désigne ce qu'on appelle aussi quelquefois la double scène, un plan long présentant en profondeur de champ deux actions qui auraient pu être montées en champ-contrechamp. *Citizen Kane*, de Welles (1941), comprend plusieurs scènes de ce genre, qu'elles soient obtenues par l'objectif ou par des truca-ges. Eisenstein (*Ivan le terrible*, 1945), Angelopoulos, utilisent souvent ce procédé.

MONTAGE DES ATTRACTIONS Dans la théorie d'Eisenstein, le montage des attractions désigne « la juxtaposition de saynètes semi-autonomes, au style volontiers caricatural ou burlesque, comme des attractions de music hall, auxquelles le terme est emprunté » (Aumont/Marie). Contrairement à ce qu'on lit quelquefois, cette forme n'est pas liée à une quelconque attirance entre les plans.

« MONTAGE INTERDIT » Cette formule provocante, mais qui ne signifie nullement une interdiction du montage, constitue le titre d'un article d'André Bazin dans les années cinquante. À ce moment-là, et depuis une dizaine d'années, avec les œuvres de Renoir, Welles, le néo-réalisme, l'esthétique du montage valorise le rapport à la réalité filmée, notamment dans la critique française. Bazin écrit : « Quand l'essentiel d'un événement dépend de la présence simultanée de deux éléments, le montage est interdit ». L'essentiel d'un événement est certes chose subjective, mais il donne comme exemple un échange de regards significatif fortement chargé de symbole, qu'il n'aurait pas fallu monter en champ-contrechamp, dans la mesure où le sens dépend de la contiguïté physique. Pour autant, abordant le cinéma pour enfant, il ajoute que dans certains cas le montage et même le trucage ont raison de maintenir l'effet fictionnel.

MONTAGE INVISIBLE Le montage est dit « invisible » quand les raccords masquent la discontinuité spatio-temporelle du récit. Cette forme appartient au cinéma classique et à l'esthétique de la transparence.

🔍 *discours/récit, énonciation.*

MONTAGE PARALLÈLE Le montage parallèle, à la différence du montage alterné, alterne des séries d'images qui n'ont entre elles aucune relation de simultanéité. Discursif et non narratif, il est utilisé à des fins souvent rhétoriques de symbolisation, pour créer des effets de comparaison ou de contraste.

Si ces deux formes de montage paraissent très différentes en théorie, la pratique en est plus subtile car certaines séquences alternées qui semblent présenter essentiellement un rapport temporel instaurent en fait une dimension discursive très nette : c'est le cas du générique des *Liaisons dangereuses*, de Stephen Frears (1988), dont la présentation alternée des deux héros nous entraîne à lire en termes de simultanéité une séquence introductive qui pose à la fois les relations des personnages et l'objectif de l'adaptation.

🔍 *grande syntagmatique.*

MONTAGE PAR LEITMOTIV Ce type de montage alterne une séquence en plans successifs avec une image récurrente autour d'un thème, pour signifier une idée, une impression, un sentiment : l'image du cahier et de la plume revient régulièrement dans *Le Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson (1951).

MONTAGE VIRTUEL Ce montage est effectué depuis les années 1990 sur moniteur vidéo à partir des rushes numérisés du film que le monteur adresse et ordonne sur ordinateur. Le procédé permet d'éliminer les manipulations de la pellicule et donc d'éventuelles dégradations.

MORPHING Autrefois réalisé par trucage et surimpression d'images, le passage progressif de deux images différentes représentant un même sujet se fait maintenant par traitement informatique. Le *morphing* est très employé dans les films fantastiques, de *La Mouche*, de David Cronenberg (1986) à *Sleepy Hollow*, de Tim Burton (1999).

🔍 *effets spéciaux, numérique.*

MOUVEMENT D'APPAREIL À la prise de vues, la mobilité de l'appareil est obtenue soit par rotation sur son axe, dans le cas du panoramique, soit par déplacement dans l'espace, pour le travelling. Le pano-travelling allie ces deux effets pour des mouvements complexes réalisés avec des moyens de transport sophistiqués (grue, dolly, Louma...) ou simplement produits par une caméra portée (à l'épaule pour les plus lourdes, à la main pour les caméras vidéo numériques, légères). Le zoom, travelling optique, n'est pas considéré comme un mouvement d'appareil, car il n'y a pas déplacement dans l'espace.

Les mouvements sont quelquefois ambigus et il n'est pas toujours facile de les reconstituer à partir de l'image.

MOYEN MÉTRAGE Le moyen métrage n'existe pas dans les textes officiels, mais on appelle ainsi les métrages de 900 à 1 600 mètres, qui durent entre trente minutes et une heure.

MUET Le cinéma muet n'a été appelé ainsi qu'à l'apparition du parlant, à partir de 1930, dans la mesure où jusque-là, on n'avait pas perçu l'absence de sons comme un handicap.

Esthétiquement, il est très différent du cinéma parlant, sa spécificité tenant à :

- l'expressivité gestuelle des acteurs ;
- l'importance de l'aspect visuel, cadrage et composition des plans ;
- l'importance du montage, pour produire du sens mais aussi du rythme ;
- le privilège accordé à certains objets (visage, objet en gros plans), à certains thèmes (rêverie, fantastique), à certains genres (burlesque, mélodrame, lyrisme) ;
- la récurrence de certains succédanés des effets sonores (intertitres, gros plans, inserts, effets graphiques).

Cependant, les films muets ne s'appuient pas tous sur les effets expressifs du gros plan et du montage, et certains cinéastes ont continué à le faire après 1930. Le clivage esthétique passe donc moins entre muet et parlant que, comme l'exprime Bazin, entre les cinéastes « qui croient à l'image » et ceux « qui croient à la réalité ».

N

NABAB 🐱 *producteur.*

NARRATEUR 🐱 *focalisation, narration.*

NARRATEUR DÉLÉGUÉ Certains récits sont construits sur une délégation de la narration à un personnage, en point de vue interne, qui raconte ce qu'il sait, ou croit savoir, et quelquefois ce qu'il a vu et entendu. Comme *Citizen Kane*, de Welles (1941), *La Comtesse aux pieds nus*, de Mankiewicz (1954) est conçu sur un système de délégation de la narration à trois personnages qui racontent en *flash-back* lors de ses funérailles ce qu'ils connaissent de la vie de la star Maria Vargas (Ava Gardner). À la différence du film de Welles, conçu sur le faux-semblant, les narrateurs délégués racontent ce dont ils ont « réellement » été témoins.

🐱 *énonciation, focalisation.*

NARRATION La narration est l'acte énonciatif - et donc discursif - par lequel on organise un récit, et concerne les modalités particulières avec lesquelles on raconte l'histoire.

Les travaux sur la narration au cinéma sont adaptés des théories littéraires, et notamment de celles de Genette. La distinction fondamentale réside dans le fait que le cinéma montre avant tout, et que cette monstration peut être organisée à des fins de récit. Le narrateur, instance d'énonciation abstraite distincte de la personne de l'auteur, s'adresse à un narrataire, le lecteur-spectateur. La relation entre narrateur et personnages détermine les différents points de vue, physique et cognitif.

🐱 *focalisation, narratologie.*

NARRATOLOGIE Cette discipline, d'abord développée par les études littéraires puis transposée au cinéma, analyse les lois générales de la narration. Il existe deux types d'approche narratologique : l'une s'intéresse au récit en fonction de son contenu, et a été initiée par le structuralisme et les travaux de Propp, puis développée par Greimas avec l'étude du schéma actanciel. Focalisée sur les mécanismes narratifs, les fonctions des personnages (objet de la quête, adjuvant, opposant, etc.), elle ne prend pas en compte le média propre au récit.

L'autre conception, qu'on peut dire modale, analyse les modes de narration : par qui, de quel point de vue, est racontée l'histoire ? Elle travaille sur l'énonciation, et tient compte de la matérialité du signifiant : le problème du point de vue physique (la place de l'objectif), très important au cinéma, n'existe pas avec la même pertinence dans la littérature.

L'aspect modal de la narratologie concerne aussi la sphère de réception, avec la sémio-pragmatique, qui étudie les relations entre le texte et son récepteur, les problèmes de croyance, la façon dont se noue le contrat de lecture.

Q *esthétique de la réception, focalisation, pragmatique.*

NATURALISME Le naturalisme s'est voulu, dans la littérature du XIX^e siècle influencée par le positivisme (Zola, Maupassant), une investigation objective du monde, conçue sur le modèle des sciences.

S'il n'a jamais été proposé de façon pertinente une esthétique naturaliste des films, on a soulevé la question du naturalisme fondamental du cinéma, constituant son essence même, sa qualité spécifique.

NÉORÉALISME Ce mouvement cinématographique italien est né pendant la guerre, influencé à la fois par le cinéma réaliste français de Renoir, Clair, Grémillon, et par la tradition littéraire vériste italienne. La réflexion critique se structure autour des revues *Cinema* et *Bianco e nero*, avec des intellectuels proches du PCI (parti communiste italien) : Barbaro, Chiarini, Zavattini (qui allait devenir le scénariste de Vittorio de Sica), de Santis. À la fin de la période mussolinienne caractérisée par la production d'un cinéma de divertissement, certains films prennent en compte sans idéalisme la réalité morale et économique de l'Italie, son identité culturelle : *Ossessione*, de Visconti (1942), *Quatre pas dans les nuages*, de Blasetti (1942), *Les enfants nous regardent*, de De Sica (1944). À la Libération, la désorganisation des studios permet aux cinéastes de tourner avec les moyens du bord et d'échapper à l'institution. De 1945 à 1948 vont être réalisés *Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Allemagne année zéro*, par Rossellini, *Sciuscià* et *Le Voleur de bicyclette*, par De Sica, *La Terre tremble*, par Visconti. Il s'agit de présenter sans idéalisation des sujets d'actualité, de rendre compte avec le maximum d'objectivité d'une société corrompue par le fascisme et la guerre. Passée

cette période, les réalisateurs s'orientent vers un cinéma plus personnel et le néo-réalisme cède la place au réalisme critique.

Q *réalisme, téléphones blancs, calligraphisme.*

9,5 MM Ce format réduit de film destiné aux amateurs a été commercialisé en 1922 par Pathé-Baby.

NICKELODEON Les premières salles de cinéma installées en Amérique dans des hangars ont été appelées *Store-Shows*, puis nickelodéons, terme construit sur la pièce de cinq cents, un nickel, qui était le tarif d'entrée, et le mot grec odéon, qui signifie théâtre. Le spectacle durait un quart d'heure, au début, mais a rapidement été agrémenté d'attractions de toutes sortes.

NOBODY'S SHOT Cette expression désigne en anglais les prises de vue neutres en point de vue zéro, qui n'appartiennent à aucun regard à l'intérieur de la diégèse.

Q *diégétique, focalisation.*

NOIR ET BLANC Les pellicules en noir et blanc présentent en fait une image achrome (sans couleur), dans une gamme de gris. Le cinéma muet a très tôt tenté de pallier l'absence de couleur par des coloriages au pochoir, et notamment en colorant en bleu les scènes de nuit. L'expressionnisme allemand, et plus tard les films noirs américains, travaillent de façon très esthétique les ombres et les lumières. Le noir et blanc est cependant abandonné au moment de la généralisation de la couleur, sauf pour des raisons économiques : ainsi, la Nouvelle Vague commence-t-elle à tourner en noir et blanc. Il sera remis à la mode dans les années quatre-vingt, notamment par Jim Jarmush (*Stranger in Paradise*), qui utilise ses possibilités de façon maniériste.

NOUVELLE VAGUE La Nouvelle Vague, née d'une expression de Françoise Giroud à propos de la jeunesse des années cinquante, est un mouvement cinématographique assez limité dans le temps, de 1958 à 1963, période pendant laquelle la fréquentation du cinéma en France commence à chuter sérieusement.

La Nouvelle Vague se définit à la fois par l'appartenance des auteurs à une école critique, celle des *Cahiers du cinéma* dirigés par André Bazin, par une esthétique commune liée à des pratiques plus qu'à des ressemblances

formelles, et surtout par sa nouveauté dans le domaine économique de la production et de la diffusion (Michel Marie).

À partir des textes d'Astruc et de Truffaut qui résonnent comme des manifestes (et notamment « Une certaine tendance du cinéma français » en 1954), les jeunes critiques condamnent la tendance académique du cinéma français, qui ne permet aucun renouvellement, et mettent en place une théorie - la politique des auteurs -, ainsi qu'une nouvelle économie qui se présente comme un manifeste esthétique : les équipes réduites, le tournage hors des studios, en décor naturel et avec des éclairages naturels, sur des sujets contemporains, permettent de limiter les budgets des films. Venu du documentaire, Resnais se voit proposer un film commémorant la tragédie d'Hiroshima — ce sera *Hiroshima, mon amour* —, pendant que Chabrol qui avait monté sa propre maison de production connaît un certain succès avec *Le Beau Serge*, *Les Cousins*, et fait participer ses amis aux facilités qui lui sont proposées par le CNC. C'est ainsi que sont réalisés *Les Quatre Cents coups*, de Truffaut et *À bout de souffle* de Godard, puis *Paris nous appartient*, de Rivette et *Le Signe du lion*, de Rohmer.

🔍 *caméra stylo, hitchcocko hawksien, politique des auteurs.*

NOVÉLISATION Cette pratique, qui consiste à écrire un livre à partir d'un film déjà réalisé, existe depuis longtemps. Jean-Claude Carrière a ainsi écrit *Les Vacances de M. Hulot*, d'après le film de Tati ; *2001 : l'odyssée de l'espace* a été successivement une nouvelle, un film de Kubrick (1968), puis un roman, et Bruno Dumont vient d'écrire lui-même un livre d'après son film, *L'Humanité*, 1999.

La novélisation est aujourd'hui très employée non seulement au cinéma mais aussi pour les séries télévisées et les jeux vidéo.

🔍 *adaptation.*

NUIT AMÉRICAINE Appelée *Day for Night* par les Américains, la nuit américaine est un effet nocturne obtenu en plein jour grâce à des filtres spéciaux placés devant l'objectif des caméras (filtre rouge ou combinaison de filtres rouge et vert).

La célébrité de ce procédé est due au film de François Truffaut, *La Nuit américaine* (1973), consacré à un tournage.

NUMÉRIQUE Technique de codage de l'information par ordinateur sur le mode binaire, qui permet soit de transférer un film sur pellicule (le numériser), de le tourner directement (avec des caméras numériques, ou DV), soit d'intervenir sur la pellicule pour la manipuler (créer des effets spéciaux, mais aussi restaurer des films détériorés), soit enfin de produire des images construites mathématiquement par l'ordinateur, sans passer par des objets du monde : les images de synthèse. Elles nécessitent pour l'instant de très longs et onéreux calculs par ordinateur et servent, au cinéma, à la production d'effets spéciaux, de l'image composite au morphing. Des armées virtuelles de *Stars war : épisode 1* (George Lucas) au clonage numérique des scènes de bataille de *Gladiator* (Ridley Scott) et aux décors du *Seigneur des anneaux* (Peter Jackson), la technique ne cesse de s'améliorer et de gagner en réalisme.

🔍 image, montage virtuel.

OP

OBJECTIF Système optique formé de lentilles de verre, l'objectif transmet les rayons lumineux qui permettent de former une image renversée au fond du boîtier, la chambre noire. L'image est mise au point grâce à des bagues qui ouvrent et ferment le diaphragme pour régler le flux lumineux. L'objectif se caractérise par sa focale, du grand angle à la longue focale ; le téléobjectif possède une très longue focale, l'objectif macro couvre des champs étroits, le *fish-eye*, au contraire, jusqu'à 180°. Le *zoom* permet de passer d'une focale à l'autre.

OCULARISATION *Q focalisation, narration.*

ŒIL SPECTATORIEL *Q dispositif, identification.*

OFF Abréviation de *off screen*, hors écran, ce terme est surtout utilisé pour le son dont la source n'est pas visible à l'écran, mais présente dans le hors champ, à la différence du son qui ne peut appartenir à la scène vue parce qu'il est émis d'un autre « site ». Il s'agit alors du commentaire fait *a posteriori* sur le récit par un personnage, qui reste un élément diégétique (même si les diégèses, définies par l'espace-temps, ne coïncident pas), ou du commentaire par une voix extérieure à la diégèse : c'est le cas dans les documentaires, mais aussi, dans le film de fiction, de la place occupée par la musique. Les typologies sont diverses selon les auteurs : on distingue souvent « son *in* » (dans le champ), « son *off* » (hors-champ) et « son *over* » (par dessus : comme la musique de film et le commentaire). Michel Chion emploie les termes *in*, hors champ et *off* (à la place de *over*).

OPÉRATEUR DE PRISES DE VUES L'opérateur ou cadreur, appelé autrefois *cameraman* (au pluriel, *cameramen*), est chargé du cadre et du manie-ment de la caméra.

OURS *Q bout à bout.*

OUVERTURE À L'IRIS *Q effet de liaison, iris.*

OVER *Over*, « par-dessus » en anglais, est utilisé par certains auteurs pour désigner les sons émis par des sources n'appartenant pas à la diégèse régissant l'image, constituée en espace-temps. Les paroles d'un personnage sur des images du passé dont il fait le récit appartiennent en effet à un autre espace-temps, une autre diégèse (on les dit quelquefois hétéro-diégétiques). À l'inverse, la musique de film ou le commentaire par une voix n'appartenant pas à un personnage du récit ne proviennent d'aucune source diégétique (elles sont extra-diégétiques), mais du discours de la narration.

PALIMPSESTE À l'origine, parchemin dont on a effacé le texte initial pour le réutiliser. À propos des relations transtextuelles, Genette se sert du terme pour désigner les relations d'un texte premier - appelé hypertexte - à un texte antérieur, hypotexte.

Q *adaptation, transtextualité, remake.*

PAN AND SCAN Ce procédé qui recadre les films en scope lors de leur report en vidéo élimine les bandes noires au-dessus et en dessous de l'image, mais il transforme radicalement le film en coupant jusqu'à 40 % des bords et en effectuant des panoramiques pour restituer l'image.

PANORAMIQUE On emploie souvent l'abréviation « pano » pour désigner cette rotation de l'appareil de prises de vues sur son axe. Le panoramique horizontal balaie l'espace de droite à gauche ou de gauche à droite, le panoramique vertical le déploie de haut en bas ou de bas en haut. Sa trajectoire en arc de cercle en fait un mouvement apte à matérialiser le regard d'un personnage immobile mais aussi à restituer rapidement un vaste espace. Le panoramique d'accompagnement suit une personne ou un objet en mouvement.

Le panoramique filé est un déplacement très rapide d'un cadre à un autre, dont les images intermédiaires ne sont pas toujours lisibles.

Le pano-travelling allie les effets du panoramique à ceux du travelling.

Q *mouvement d'appareil.*

PANO-TRAVELLING Q *mouvement d'appareil, panoramique.*

PANRAMA Ce procédé d'écran total inventé par un Français a été présenté dès 1967. Le principe en a été repris à la Géode, à Paris. L'image est

enregistrée en 35 mm avec un objectif *fish-eye* et projetée sur un écran géant semi-sphérique qui donne aux spectateurs l'impression d'être dans l'espace.

PARADIGME En linguistique, un paradigme est constitué par l'ensemble des unités qui entretiennent entre elles un rapport virtuel de substitution. Rapport virtuel, *in absentia*, puisque l'apparition d'une unité exclut la présence de l'unité qui pourrait la remplacer ; ainsi le choix d'un mot, d'une forme verbale, est envisageable à partir du paradigme (de la liste) plus ou moins ouvert des éléments qui peuvent commuter avec eux. Tout langage se construit sur deux axes, paradigmatique (vertical, du type « ou-ou ») et syntagmatique, horizontal (du type « et-et »).

Au cinéma, « langage sans langue » (Metz), les possibilités de choix sont quasiment illimitées puisqu'il suffit d'une infime variation de l'axe de prise de vues, de l'éclairage, du grain de la pellicule ou de la disposition d'un objet pour obtenir une autre image.

Il n'en reste pas moins que l'ensemble des ressources expressives du cinéma constitue bien un paradigme. Les différentes sortes de montage qui permettent de signifier la successivité ou la simultanéité, les effets de ponctuation, les cadrages, forment des paradigmes toujours susceptibles d'être enrichis de nouvelles significations.

En termes de scénario même, l'ensemble des choix narratifs à effectuer s'organise en paradigme : c'est ce qui a inspiré les jeux de rôles ou des films comme *Smoking/No smoking*, d'Alain Resnais (1993) et *Le Hasard*, de Krzysztof Kieslowski (1984).


Q *langage, syntagme.*

PARATEXTUALITÉ Q *générique, transtextualité.*

PARLANT Le premier film parlant, *Le Chanteur de jazz*, d'Alan Crosland, fut projeté à New-York, en 1927 ; le son était enregistré sur disque. Le procédé retenu par la suite est celui de l'enregistrement du son par un système optique sur la pellicule, la surface occupée par l'image diminuant pour laisser la place à la piste sonore.

Le parlant eut ses détracteurs parmi les avant-gardes, notamment russes et françaises, qui craignaient que l'accentuation de l'effet de réel n'impose la tendance réaliste du « théâtre filmé » aux dépens d'un cinéma poétique aux recherches formelles, conçu comme un art à part entière.

De grands acteurs du muet ne purent se reconvertir dans le parlant en raison de leur voix, tandis qu'un nouveau genre s'imposait à Hollywood : la comédie musicale.

PEINTURE SUR FILM  dessin sur film, noir et blanc.

PELLICULE On appelle pellicule, ou film, la bande transparente souple recouverte d'une émulsion photographique sur laquelle on enregistre et conserve les images.

On emploie aussi le terme pellicule à la place de film pour désigner une œuvre cinématographique.

PÉPLUM Le genre du péplum, qui fait évoluer une intrigue dans la période de l'Antiquité gréco latine, est né en Italie au moment du muet, période très faste pour la cinématographie italienne. *Cabiria*, réalisé en 1914 par Pastrone avec la collaboration minime mais prestigieuse de d'Annunzio au scénario, a influencé le cinéma américain et Griffith. Les super-productions abondent alors en films retraçant les aventures quasi-mythiques des héros et des rois antiques. Le genre est délaissé par le parlant, et revient en force dans les années cinquante, avec de grandes productions (*Ben-Hur*, de William Wyler, 1959, *Les Derniers jours de Pompéi*, de Sergio Leone, 1959) mais aussi beaucoup de « films de série B » et de nanards-cultes du cinéma bis comme entre 1960 et 1964 la suite italienne des *Maciste*.

PERSONNAGE Du latin *persona*, le terme désignait en grec le masque porté par l'acteur de théâtre, c'est-à-dire le rôle. On retrouve cette dualité personnage-acteur dans le théâtre brechtien fondé sur la distanciation, alors que les théories de Stanislavski et l'Actor's Studio au cinéma tendent vers une double identification, celle de l'acteur à son rôle permettant celle du spectateur au personnage.

Au cinéma, le personnage est construit par deux opérations : on le dote de traits physiques et psychologiques, de gestes, de comportements, d'une voix et d'une manière de s'exprimer, et, ce faisant, on le différencie des autres personnages, sur la base de la complémentarité, de l'opposition, voire de la ressemblance.

La narratologie, avec le schéma actanciel (Greimas), a réduit le personnage à une simple fonction : l'actant porte seulement les enjeux narratifs du texte et la logique des actions.

La figuration du personnage à l'écran entraîne des effets inconnus de la littérature : dans le cas de la star, il est quelquefois difficile de différencier le personnage de l'acteur. Comme Greta Garbo dans les années vingt, la personnalité de Gérard Depardieu aujourd'hui paraît indissociable de ses rôles, à de rares exceptions qui gommant son aura pour l'investir fortement ailleurs (*Le Garçu*, de Maurice Pialat, 1995). À l'inverse, des personnages comme James Bond ou Tarzan ont été joués par des acteurs différents sans dommage, dans la mesure où ils sont assez typés pour n'être que des vecteurs de l'action.

Q *actant, acteur, corps, star system.*

PHOTOGÉNIE Le terme photogénie, au sens propre « production de lumière », a été investi dans le champ de la photographie et du cinéma pour désigner les objets, généralement des visages, qui restituent bien la lumière, qui sont valorisés et apparaissent sous un jour poétique. On qualifie aujourd'hui de photogéniques des acteurs, des modèles de photographes, qui « accrochent » bien la lumière et sont magnifiés par la photographie.

Dans la conception esthétique des avant-gardes, chez Delluc et Epstein, la photogénie constitue une augmentation sensible de la réalité par son filmage, qu'on peut obtenir par le ralenti, les éclairages, le gros plan.

PHOTOGRAMME 1. En photographie, le terme désigne des images obtenues par l'action seule de la lumière, sans objectif, en plaçant un objet sur une plaque sensible. Man Ray a réalisé ainsi un grand nombre de photographies aussi appelées, par un jeu de mot sur son nom, des « rayogrammes ».

2. Au cinéma, le photogramme est une image isolée d'une série photographique enregistrée sur la pellicule. Le film défile à la vitesse de vingt-quatre photogrammes par seconde. On utilise également ce terme quand on reproduit sur papier une image du film.

PHOTOGRAPHIE La photographie est produite avec une chambre noire par l'effet de la lumière sur une plaque sensible enduite d'une émulsion. La caméra cinématographique est un appareil photographique qui permet d'enregistrer à fréquence rapide des images régulièrement espacées.

La photographie de plateau est prise au cours du tournage et destinée à la promotion du film. C'est ainsi que la photo la plus connue de *Citizen Kane*, de Welles (Kane, debout, les jambes bien calées sur un sol jonché de journaux) n'existe pas dans le film.

PIQUÉ On dit d'une image qu'elle est piquée quand elle est très nette, qu'elle est bien mise au point : elle a un beau piqué.

Q *définition, point.*

PISTE SONORE On appelle piste sonore la bande optique ou magnétique qui se déroule parallèlement aux images. Par extension, elle désigne l'ensemble des éléments qui constituent le son d'un film, sa bande son.

PIXEL Le pixel est le plus petit élément de l'image numérique. Une image haute définition peut être constituée de milliers de pixels.

PIXILATION Cette technique d'animation employée en 1953 par Norman Mac Laren pour *Neighbours* utilise l'image par image avec des interprètes réels.

PLAN Le terme est polysémique, et au cinéma la notion de plan se réfère à trois grandes acceptions :

1. Comme l'image fixe, l'image de film est projetée sur une surface plane. Cette surface appelée plan de l'image est parallèle à des plans imaginaires étagés dans la profondeur illusionniste figurée, le long de l'axe de prise de vue. On dira ainsi qu'un sujet est au premier plan, ou avant-plan, un autre au deuxième plan, un enfin à l'arrière-plan.

2. En ce qui concerne l'échelle des plans, le terme de plan se substitue à celui de cadre, puisqu'il s'agit de la grosseur du sujet dans le cadre. De même, dans l'expression plan fixe, le plan est-il conçu dans le sens de cadre : le cadre reste fixe, et cette manière de filmer s'oppose aux mouvements d'appareil. Le plan arrêté consiste en un arrêt sur image.

3. Par extension, on en est venu à appeler plan la plus petite unité du film comprise entre deux collures. Pratique techniquement, cette définition est plus délicate sur le plan théorique, car un montage très court, des surimpressions, ne permettent pas toujours de rendre compte de chaque plan ; d'autre part, et Metz se heurte au problème dans sa tentative de segmentation, le

plan peut avoir une durée très diverse, et une fonction bien différente dans le récit : *La Corde*, de Hitchcock, quasiment tourné en un plan-séquence, n'équivaut pas à un insert.

🔍 *échelle des plans, grande syntagmatique.*

PLAN AMÉRICAIN 🔍 *échelle des plans.*

PLAN AUTONOME Dans le tableau de la grande syntagmatique de Metz, il s'agit d'un plan unique, constitué par un plan-séquence ou des inserts.

PLAN DE COUPE Plan bref inséré entre deux plans pour assurer la liaison, la continuité visuelle ou narrative.

PLAN D'ENSEMBLE, GÉNÉRAL, MOYEN, RAPPROCHÉ Cf. *échelle des plans.*

PLAN-SÉQUENCE Le plan-séquence est un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence.

Malgré une définition assez floue, cette notion participe à partir de 1940 de la construction d'un espace réaliste au cinéma avec pour corollaire la profondeur de champ, car elles permettent d'éviter le morcellement par le montage et de présenter en même temps plusieurs actions, laissant dire à Bazin que la perception visuelle s'approche du réel et respecte son ambiguïté.

🔍 *réalisme, transparence.*

PLASTIQUE 🔍 *iconique/plastique.*

PLATEAU Le plateau, qui fait partie du studio, désigne l'immense hangar insonorisé et occultant la lumière du jour qui sert au tournage. On y installe les décors et des passerelles en hauteur permettent d'installer les projecteurs. Par extension, on appelle plateau le lieu du tournage, même s'il est extérieur.

🔍 *photographie, studio.*

PLONGÉE 🔍 *angle de prise de vue.*

POINT Faire le point, mettre au point, signifie rendre l'image enregistrée ou projetée la plus nette possible.

🔍 *définition, piqué.*

POINT DE VUE Depuis la Renaissance, le point de vue est l'emplacement, réel ou imaginaire, depuis lequel une représentation est produite, depuis lequel un peintre qui utilise la perspective linéaire organise son tableau.

Au cinéma, le point de vue correspond de même à l'emplacement de la caméra, et peut être neutre ou identifié au regard d'un personnage. Alors que dans la littérature, le point de vue est la place occupée par le narrateur, et peut être identifié à celui qui raconte l'histoire, le récit cinématographique présente deux types de point de vue, physique (voir/entendre) et cognitif (savoir) qui peuvent ou non coïncider : celui qui raconte l'histoire n'est pas toujours, et de loin, le détenteur du regard.

Q focalisation.

POLICIER Un policier, ou polar, désigne un roman, et par extension, un film de genre mettant en scène des truands qui s'opposent à la police pour raconter quelquefois bien autre chose qu'une enquête. En France, dans les années soixante, Jean-Pierre Melville, en reprenant les codes américains, construit de véritables tragédies dans *Le Doulos* (1962) ou *Le Samourai* (1967).

POLITIQUE DES AUTEURS S'il est aujourd'hui admis comme une évidence que l'auteur du film est son réalisateur, cela a pourtant été l'objet d'âpres batailles théoriques et critiques. Selon les époques, les modes de production, ou même les films, on a considéré comme auteur le scénariste, qui invente l'histoire, le metteur en scène, qui la met en récit, ou le producteur, qui est à l'initiative de choix économiques déterminants pour le projet esthétique.

À l'apparition du parlant, le débat s'est développé, en réaction notamment au *star system* américain, mais c'est dans les années cinquante, sous l'influence de la Nouvelle Vague, que la position du réalisateur devient centrale et qu'il est reconnu comme l'unique concepteur de l'œuvre. Les critiques des *Cahiers du cinéma*, eux-mêmes souvent cinéastes, construisent la figure d'un metteur en scène-auteur dont le style et la personnalité façonnent l'œuvre et en garantissent la qualité, aux antipodes de ce que François Truffaut appelle « les fonctionnaires de la caméra » réalisant à la commande les sujets qui leur sont proposés.

Issus de la politique des auteurs, l'*Author Theory* des critiques américains gomme les excès de cette position, qui conduit à ériger un panthéon restreint d'auteurs portés au pinacle quel que soit le film, excès pointés en France par André Bazin lui-même ; de son côté, le *Free Cinema* anglais lui substitue une notion plus collective de témoin.

Q *adaptation, caméra stylo.*

POLITIQUE-FICTION Dans le genre de la science-fiction, les films de politique-fiction s'intéressent à un futur proche. La hantise d'une troisième guerre mondiale, les relations est-ouest et la menace atomique ont alimenté pendant longtemps ce cinéma, dans un style documentaristant et militant chez Peter Watkins (*La Bombe*, 1965), plus narratif pour John Frankenheimer (*7 jours en mai*, 1964), et sombrement humoristique dans *Docteur Folamour*, de Stanley Kubrick (1964).

PONCTUATION Les règles de ponctuation de la langue sont strictes, qu'il s'agisse des signes graphiques (point, virgule, parenthèses...) ou de l'alinéa constitué par un blanc qui marque le passage à un autre groupe d'idées. Les tentatives d'assimilation du cinéma à un langage — les grammaires du cinéma, puis la sémiologie — se sont posé la question d'une équivalence entre ces marques formelles et les procédés du cinéma, notamment les effets de liaison entre les séquences, qui, dans le cinéma classique, sont si fortement codés qu'on peut les croire univoques. Ainsi le fondu au noir à la fin d'une séquence a-t-il été comparé à l'alinéa, ou au changement de chapitre. On s'est cependant aperçu que ces effets n'étaient comparables à une ponctuation qu'en fonction de la place qu'ils occupaient.

Il n'y a donc pas de système ponctuatif constitué au cinéma, mais un usage ponctuatif des effets optiques. On tend aujourd'hui à penser que tout effet particulièrement marqué (avec ou sans trucage) est assimilable à une ponctuation.

Q *coupe franche, effet, segmentation.*

POST MODERNE Le concept de postmodernité est apparu dans les années soixante-dix pour signifier la fin de la modernité telle qu'elle a été pensée par le projet des Lumières, au XVIII^e siècle, projet que certains philosophes jugent abandonné (Lyotard), d'autres inachevé (Habermas).

En opposition aux avant-gardes accusées de précipiter la décadence de l'art, le postmodernisme se conçoit (en architecture, en peinture, en littérature) comme une esthétique intégrant tradition et novation par le jeu de la citation et du deuxième degré, de l'hétérogénéité culturelle et du mélange des genres, et caractérisée surtout par le souci de communiquer avec le public, absent du projet moderne. Cette volonté de communication se traduit en architecture, en peinture, en littérature, par la superposition de plusieurs niveaux signifiants : ainsi *Le Nom de la rose*, de Umberto Eco contient-il une intrigue policière (qui a été adaptée par Jean-Jacques Annaud au cinéma en 1986), une réflexion d'ordre narratologique, une somme érudite sur les hérésies au Moyen Âge.

Au cinéma, c'est une notion difficile à cerner (Godard ne pourrait-il être qualifié à la fois de moderne et de postmoderne ?). Certains auteurs l'associent à l'idée de cinéma-spectacle et à l'affaiblissement du récit, dans la voie d'une réflexion sur de nouveaux modes de réception cinématographiques, mais sans tenir compte de la volonté d'une communication en strates.

POST PRODUCTION La post production concerne toutes les opérations qui suivent le tournage, aussi bien en ce qui concerne la fabrication du film (montage, mixage), que le tirage des copies.

POSTSONORISATION *Q postsynchronisation.*

POSTSYNCHRONISATION La postsynchronisation désigne l'ensemble des techniques qui permettent de synchroniser l'image et le son après leur enregistrement (la postsonorisation).

Le terme désigne aussi en particulier l'enregistrement d'un texte parlé après la prise de vues, qui doivent être synchrones : il s'agit d'obtenir la conformité entre paroles et mouvements des lèvres.

Q bande, doublage.

PRAGMATIQUE La pragmatique constitue la branche de la sémiologie qui met l'accent, dans tout acte de langage, sur l'interaction entre le locuteur et son récepteur et sur le contexte de production de l'énoncé.

Une pragmatique du film consiste à le relier au contexte social dans lequel il apparaît : à la fois le contexte institutionnel (système économique, modes de projection, de diffusion), l'approche visée par le réalisateur dans

son action, mais aussi les modes de réception du consommateur, qui évolue lui-même dans un espace social déterminé.

Dans une visée sémio-pragmatique, élaborée par Roger Odin, le film ne possède pas un sens en soi, la production de sens d'un texte procède à la fois de l'espace de la réalisation et de l'espace de la lecture. Des procédures sont à la disposition de l'émetteur et du récepteur dans l'espace social - le contexte - où ils opèrent. Les études pragmatiques s'intéressent donc à la manière dont le film parvient à programmer son récepteur (Dayan, Casetti), à l'inciter à un mode de lecture, mais aussi à la façon dont le récepteur peut aussi, à l'inverse, perturber cette lecture et agir sur le texte.


Odin postule qu'il existe dans une société donnée un certain nombre de modes de production de sens ou d'affects par lesquels le cinéma nous conduit à un type d'expérience particulier. Si le mode documentaire vise à informer et le mode argumentatif à convaincre (films didactiques), le mode spectaculaire vise à distraire, le mode fictionnel, à faire vibrer au rythme des événements racontés, le mode énergétique, à faire vibrer au rythme des images, et non plus en fonction d'une narration (le film « pyrotechnique »), le mode privé nous fait revenir sur notre vécu (le film de famille), le mode artistique vise à mettre en lumière un projet d'auteur, le mode esthétique à susciter l'intérêt pour la forme.

PRÉ-GÉNÉRIQUE Brève séquence placée en ouverture du film, avant le générique, pour plonger le spectateur dans l'action.

PRESS-BOOK 1. Le press-book du film consiste en un dossier distribué aux journalistes au moment des projections de presse pour faciliter et orienter leur travail.

2. Pour un acteur, il s'agit des photographies et des coupures de presse qui servent à se faire connaître des réalisateurs et des producteurs.

PREVIEW La preview consiste à projeter le film avant la première pour le faire connaître et ainsi trouver éventuellement des financements complémentaires, obtenir une sélection dans un festival, informer les journalistes. La *sneak preview*, pratique très utilisée aux États-Unis, consiste à projeter un film afin de recueillir l'avis du public dans la perspective de mettre au point le montage, ce qui conduit parfois à un tournage complémentaire.

PRIMITIF  *cinéma des premiers temps.*

PRISE DE SON L'enregistrement du son peut se faire en synchronisme avec la prise de vues (prise de son direct), ou non (prise de son seul).

PRISE DE VUES La prise de vues est l'enregistrement sur la pellicule, lors du tournage, d'une série d'images photographiques successives.

Le terme est utilisé pour les images photographiées à partir d'une réalité apparente, et non dans le cas de l'animation ou de l'image de synthèse.

PRODUCTEUR La mise en œuvre du film est assurée par le producteur, à qui incombe la tâche de trouver les capitaux, d'engager les membres de l'équipe de réalisation, de surveiller la préparation et ensuite la gestion et l'administration du tournage, tâches généralement déléguées à un producteur exécutif ou producteur délégué dans le cadre d'une coproduction.

Le rôle du producteur est très varié selon le type de production - film à petit budget ou superproduction -, mais aussi le mode de conception du travail : Hollywood a connu l'époque des « nababs » ou « tycoons » (*The Last Tycoon*, *Gatsby le magnifique*, de Clayton, d'après Fitzgerald), producteurs régnant en maître absolu sur les studios, et la plupart des producteurs actuels sont liés à de grandes firmes de production et de distribution ; certains cependant restent indépendants et il arrive que des réalisateurs s'auto-produisent.

PRODUCTION Activité consistant à mener à bien un projet de film en réunissant les capitaux et l'équipe et en assurant le suivi de l'entreprise, la production est l'étape qui se poursuit normalement par la distribution et l'exploitation du film.

La coproduction réunit plusieurs partenaires, quelquefois de nationalité différente. La superproduction engage d'énormes moyens humains (casting, techniciens...) et financiers (effets spéciaux...).

PROFILMIQUE Dans le vocabulaire de la filmologie, ce terme désigne l'ensemble des éléments spécialement agencés pour le tournage (décors, accessoires...) et permet de distinguer les films de fiction par opposition aux films documentaires que caractérise l'aspect afilmique.

PROFONDEUR DE CHAMP Ce terme technique désigne la portion d'espace dans laquelle l'image est nette. Il ne faut pas le confondre avec la profondeur de l'espace représenté. Un espace profond peut être photographié avec peu de profondeur de champ : il peut devenir flou dès le second plan et on ne distinguera pas les détails de l'image. Une grande profondeur de champ est obtenue par l'utilisation de courtes focales et la fermeture du diaphragme (ou par truage).

Le choix de la profondeur de champ est révélateur de la construction du récit car elle désigne ce qui est à voir - et crée ainsi de la narration par la multiplication des actions au premier plan, à l'arrière plan... -, sans toutefois paraître l'imposer (ce que fait le montage). Le cinéma primitif avait besoin de la profondeur de l'espace car les vues, même montées bout à bout, proposaient chacune un angle de prise de vue unique ; à partir du moment où on a analysé et découpé une scène en plusieurs plans, la profondeur s'est avérée moins utile. Son utilisation à partir des années quarante par Welles, Renoir ou Wyler a paru suscitée par un désir de réalisme car la vue d'un espace large et net en profondeur permet de produire une perception visuelle proche de la réalité, ce qu'empêche le découpage des plans, et donc de respecter « l'ambiguïté ontologique du réel » (Bazin). Cette thèse réaliste a été contestée, notamment dans le cas de Welles.

PROJECTEUR 1. Sur le tournage, les projecteurs constituent l'éclairage, sur pied ou fixés sur les passerelles du studio. Ces boîtes métalliques pourvues de lampes sont orientables, et permettent de canaliser et de modeler avec leurs volets le flux lumineux grâce à des lentilles.
2. À la projection, c'est l'appareil qui projette les images sur l'écran.

PROLEPSE *Q flash forward.*

PYROTECHNIQUE Dans la pensée de Lyotard, le film pyrotechnique privilégie le support de l'image au détriment du contenu, dans une débauche d'énergie, de mouvement. On qualifie ainsi aujourd'hui les films spectaculaires sur le modèle de *La Guerre des étoiles* (Lucas, 1977).

QR

QUALITÉ FRANÇAISE Le label « qualité française » est paradoxalement connu par les cinéphiles dans son sens péjoratif. Désignant la qualité de la tradition cinématographique française, il a été utilisé par Truffaut en 1954 dans *Les Cahiers du cinéma* pour dénoncer la sclérose et l'académisme de cette tradition, et critiquer à la fois les cinéastes (Autant-Lara, Delannoy, Clément) et leurs scénaristes (Aurenche et Bost en tête), qualifiés de « Viollet le Duc de l'adaptation » par Truffaut et Bazin. La Nouvelle Vague rompt ainsi avec le « cinéma de Papa » et met en œuvre une nouvelle conception, la politique des auteurs.

Q adaptation.

RACCORD Au montage les raccords assurent la continuité visuelle et diégétique entre deux plans. On distingue en général :

- les raccords dans l'axe : en changeant l'échelle de plan (par exemple en passant d'un plan moyen à un plan rapproché), la caméra conserve le même axe de point de vue pour ne pas gêner la perception du spectateur ;

- les raccords de direction : les déplacements s'effectuent dans le même sens au cours de plans successifs. Eisenstein au contraire monte dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) des plans de voiliers allant dans des sens différents ;

- les raccords de mouvement, de geste : le mouvement, ébauché dans un plan est continué dans le suivant. Il peut s'agir d'un raccord diégétique montrant les gestes d'un même personnage, ou d'un raccord plastique concernant deux personnages différents : dans *M. le maudit*, Lang effectue un raccord plastique et sonore sur le geste et les paroles de deux personnages en montage alterné, pour signifier une comparaison ;

- les raccords purement plastiques faisant jouer la métonymie, un effet de contiguïté entre formes et couleurs : dans *Citizen Kane*, de Welles (1941), le papier blanc se métamorphose en neige pour redevenir papier à la clôture de la séquence ;

- les raccords de regard : à un premier plan sur le personnage succède un contrechamp montrant ce qu'il voit. Le point de vue est ainsi diégétisé, pris

en charge par le personnage, ce qui assure la consécration des événements et suscite l'identification.

Le cinéma classique est fondé sur la technique du raccord qui assure la cohésion et l'homogénéité du récit, le gommage des traces d'énonciation, l'esthétique de la transparence. Le montage discursif des cinéastes soviétiques, comme le cinéma moderne, refusent de se plier à ces règles.

Q *faux raccord, saute.*

RALENTI Ce trucage du temps s'obtient, à l'opposé de l'accélééré, par une augmentation de la cadence à la prise de vues accompagnée d'une cadence normale à la projection.

RÉALISME Le réalisme en art se fonde sur l'idée que notre perception est capable de garantir l'authenticité de la représentation du monde réel, s'opposant en cela à la méfiance de Platon pour la *mimesis*. En peinture, en littérature, ce projet est passé par la substitution des modèles réels aux modèles idéaux de l'Antiquité.

Les débats entre Poussin et Le Caravage, la rupture introduite par Courbet au milieu du XIX^e siècle, la conception romanesque de Balzac, puis des naturalistes, ont fait du réalisme une préoccupation de plus en plus centrale de l'art jusqu'au XX^e siècle où précisément, la peinture va s'en détourner magistralement.

Le cinéma en hérite, on pourrait presque dire par nature, à cause de son aptitude à la figuration et à la monstration, que les avant-gardes avaient tenté de conjurer. Malgré des tendances plus réalistes que d'autres pendant le muet (von Stroheim), le projet réaliste s'identifie longtemps avec des techniques de récit où domine l'esthétique de la transparence du cinéma classique. Les années quarante donnent un nouveau souffle au réalisme cinématographique en s'interrogeant sur les formes - la profondeur de champ, le plan-séquence, l'effacement du narrateur -, mais aussi les sujets : le néo-réalisme italien s'empare de sujets sociaux, tabous pendant la période mussolinienne.

Si la notion de réalisme est relative et sujette aux modifications de l'espace social, le réalisme cherche à la fois à construire un univers semblable au nôtre produisant un fort effet de réel (ce en quoi il est le comble de l'illusionnisme), mais aussi à donner une information authentique sur le

monde : il s'agit, idéalement, de croire en la capacité du cinéma à révéler le réel.

RÉALISME CRITIQUE Le concept de réalisme critique a été élaboré par le philosophe hongrois György Lukács. À la différence des formalistes, de Bertolt Brecht, pour qui l'appréhension d'une réalité contemporaine ne peut passer que par le renouvellement des formes, il pense que les constructions narratives du XIX^e siècle sont seules capables d'évoquer globalement la réalité sociale. Il s'agit donc d'utiliser ces formes romanesques héritées du passé pour les investir d'un contenu nouveau.

Au cinéma, la notion de réalisme critique peut passer par l'adaptation : ainsi Visconti s'est-il servi d'un roman du XIX^e siècle pour, dans *Senso* (1954), mettre en question l'histoire passée et contemporaine de l'Italie.

🔍 *contenuisme.*

RÉALISME POÉTIQUE Issu du mouvement du Réalisme magique (associé dans un premier temps à la Nouvelle Objectivité) qui, à partir de l'Allemagne des années vingt, a investi la peinture, la photographie et la littérature dans de nombreux pays (la France et la Belgique, les pays de langue espagnole...), le Réalisme poétique au cinéma est marqué par un grand soin de l'image et une poétisation qui déréalise paradoxalement des situations sordides traitées souvent avec un souci documentaristant. Les intrigues présentent des personnages dominés par leur destin, à la limite du stéréotype ; le conditionnement social n'y est pas mis en perspective historique ou politique, mais reste soumis à une fatalité universelle. *L'Atalante*, de Jean Vigo (1934), *La Rue sans nom*, de Pierre Chenal (1933), *Quai des brumes*, de Marcel Carné (1938), sont les œuvres les plus marquantes de cette période.

RÉCEPTION 🔍 *esthétique de la réception.*

RÉCIT Le récit est pour Genette « l'énoncé narratif qui assure la relation d'un événement ou d'une série d'événements ». Il est à dissocier de l'histoire (ou fable), succession des événements à narrer encore indépendante du média qui va l'organiser en récit.

À partir de là, Christian Metz a proposé une définition s'appuyant sur différents critères :


- le récit est clos : il a un début et une fin, même si les événements qu'il raconte, eux, ne sont pas terminés ;

- le récit a une double temporalité : celle de la chose racontée, qui peut se dérouler sur des années, celle du récit lui-même, qui durera dans le cas d'un film 90mn et dans celui d'un livre, le temps de la lecture ;

le récit est toujours du discours : il est raconté par quelqu'un, par une instance extérieure, à la différence du monde qui n'est raconté par personne ;


- le récit raconte des événements, et ne peut les raconter que parce qu'ils sont passés : la narration commence quand l'événement est terminé.

RÉDUIRE  *gongler.*

RÉFLEXIVITÉ  *film dans le film, mise en abyme.*


REGARD-CAMÉRA Le regard à la caméra figure l'échange, la communication possible entre l'espace de la fiction, et donc de l'énonciation, et celui du spectateur. En cela, il est une figure interdite par le cinéma classique et l'esthétique de la transparence : il dénonce le simulacre du film. Les réalisateurs modernes l'utilisent à cette fin, pour mettre à mal l'illusion référentielle.

RELAIS (FONCTION DE RELAIS)  *ancrage.*

RELIEF  *Imax 3D, stéréoscopie.*

REMAKE Terme assez flou qu'on réserve généralement aux films qui utilisent le scénario d'un film précédent, quand ils ne sont pas adaptés d'une œuvre littéraire célèbre avant la réalisation. Ainsi, *Germinal*, de Berri (1993) ne constitue pas un *remake* du film d'Allégret, mais *Cape Fear (Les Nerfs à vif)*, 1991) de Scorsese est considéré comme un *remake* du film homonyme de Jack Lee Thompson (1962) malgré leur origine littéraire commune mais obscure.

Le *remake* ne se présente pas toujours comme tel, même si le cinéma classique l'a pratiqué ouvertement, dans une stratégie commerciale. Un cas extrême est constitué par *Psycho*, de Gus Van Sant, en 1998, qui reprend plan par plan le film de Hitchcock réalisé en 1960.

 *adaptation, transtextualité.*

REPÉRAGE Le repérage constitue la recherche par l'assistant réalisateur et le décorateur des décors réels, extérieurs et intérieurs, qui servent au tournage du film.

REPRÉSENTATION Étymologiquement, représenter signifie « présenter de nouveau ». L'image, qu'elle soit picturale, photographique, filmique, est un tenant-lieu. On considère que l'image, même la plus analogique (celle qui ressemble parfaitement à son sujet), met en jeu des conventions à la fois techniques (la ligne, par exemple, est une convention du dessin qui n'existe pas dans le réel) et socioculturelles : nous ne voyons que ce que nous avons appris à voir, selon la conception de la société dans laquelle nous évoluons.

À la suite de Gombrich, certains ont pensé qu'il y a « des conventions plus naturelles que d'autres », celles qui procèdent de la représentation en perspective ; d'autres ne font pas de différence de degré et pensent que la représentation est toujours un mode de signification par symbolisation.

Q analogie, figuration.

RESTAURATION La restauration désigne l'ensemble des moyens mis en œuvre pour présenter le film le plus conformément possible à son état initial. Cela concerne aussi bien les travaux à effectuer sur une pellicule dégradée que la reconstitution de l'ordonnancement des plans et séquences.

RIDEAU Cet effet de liaison est une variante du volet.

ROAD MOVIE Dans les années soixante, on voit se multiplier les road movies, films narrant les errances de bandes de motocyclistes sur les routes américaines, immortalisées par *Easy Rider* en 1969, film-culte de Dennis Hopper. Ils mettent en scène une marginalité confrontée à l'intolérance de la population.

On qualifie plus tard de road movie des errances non violentes et plus individuelles, notamment les films de Wenders (*Faux mouvement*, 1974 ; *Au fil du temps*, 1975).

RUSHES Les rushes sont les « bouts », les épreuves, les prises de vues tournées et tirées, qui sont projetées devant l'équipe dans l'ordre de numérotation du découpage. Il s'agit d'évaluer le travail et éventuellement de refaire des prises.

S

SATURATION La saturation désigne le degré de pureté d'une radiation colorée en fonction de la quantité de blanc qu'elle contient : une image saturée a des couleurs intenses, si on la désature, elle devient blanche.

SAUTE Le terme désigne tout faux raccord qui constitue un manque dans la continuité visuelle, qu'il provienne d'un défaut de montage ou, à la projection, de l'absence de quelques images due à la détérioration de la pellicule : c'est souvent le cas des vieux films, imparfaitement ou pas du tout restaurés.

Il s'agit aussi d'une forme de raccord (*jump cut*) obtenu en coupant quelques images au milieu d'un plan, de façon imperceptible. Cette technique, qui permet d'évacuer les temps morts, est utilisée par le documentaire et le reportage à la télévision.

La saute est devenue une pratique discursive et affichée, une signature stylistique, avec *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, en 1959 : les mouvements des personnages y ont un aspect saccadé, tandis que le passage de plan à plan perd sa fluidité par le jeu des faux raccords.

Q *ellipse, moderne, montage.*

SAYNÈTE La saynète est à l'origine une courte pièce comique du théâtre espagnol. En français, elle a désigné des numéros comiques joués sur scène, puis au cinéma des petites scènes formant un tout, qu'on a appelées sketches (de *sketch*). On utilise parfois le mot pour désigner dans un film une séquence courte, qui paraît autonome.

SCÉNARIMAGE Q *storyboard.*

SCÉNARIO De l'italien *scenario* qui signifiait « décor », le scénario d'un film est le canevas rédigé des épisodes du film, avec parfois une ébauche des dialogues, et qui ne donne pas, ou peu, d'indications techniques (ce sera le rôle du découpage).

Le scénariste est un spécialiste de l'écriture de scénario, qui travaille sur scénario original ou sur adaptation. Son travail est complété par le dialoguiste.

SCÈNE Étymologiquement, la *skêné* grecque est une construction de bois au milieu de l'aire de jeu. Par extension, la scène a désigné cette aire de jeu, le plateau, puis le lieu imaginaire où se déroule l'action. De cette acception matérielle, on est passé à l'action elle-même : la scène est au théâtre une partie d'un acte.

Au cinéma, on retrouve les deux sens : la mise en scène se traduit par l'organisation des acteurs dans l'espace, et la scène est définie par son unité d'action.

Dans la typologie de la grande syntagmatique de la bande-image, Metz différencie scène et séquence, qu'il définit toutes deux comme des syntagmes chronologiques : la scène se fonde sur la continuité de la suite de plans et donc une durée réelle, à la différence de la séquence marquée par les ellipses temporelles.

L'esthétique réaliste des années cinquante a valorisé la notion de scène, qui permet de retracer un événement dans sa totalité et d'en respecter la réalité (Bazin, Kracauer).

SCHÉMA ACTANCIEL  *narratologie, personnage.*

SCIENCE-FICTION À la différence du fantastique plutôt tourné vers le passé, la science-fiction ou SF imagine un avenir plus ou moins lointain qu'elle met en scène en inventant un décor et des accessoires futuristes, comme les robots de *Metropolis* (Lang, 1927).


Certains films de science-fiction utilisent le genre comme des paraboles pessimistes pour évoquer notre monde (*Zardoz*, de John Boorman, 1974, *Soleil vert*, de Richard Fleischer, 1973), et des réalisateurs connus pour leurs exigences ont tourné des films de science-fiction, comme Godard (*Alphaville*, 1965), Chris. Marker (*La Jetée*, 1963). Une grande partie de la production de science-fiction, notamment le *space opera* où les personnages voyagent dans l'espace, est cependant vouée à l'invention d'effets spéciaux, et évolue vers le spectaculaire, ce qu'on appelle aussi le cinéma pyrotechnique (*La Guerre des étoiles*, de Lucas, 1977).

SCOPE Le scope, abrégé du nom de la marque CinémaScope, est un procédé qui permet de projeter un film standard sur écran large en utilisant un dispositif anamorphoseur.

SCOPITONE Cet appareil à la mode dans les bars des années soixante permettait, sur le principe du *juke-box*, de regarder des saynètes filmées en couleurs en 16 mm, en payant par jeton ou monnaie.


SCREWBALL COMEDY La *screwball comedy* est l'un des grands sous-genres de la comédie hollywoodienne avec le *slapstick* et la *sophisticated comedy*. C'est une comédie loufoque, enlevée, qui se déroule dans des milieux populaires, comme en réalise Franck Capra à ses débuts (*Platinum blonde*, 1931) ou Gregory La Cava (*She married her boss*, 1935).

SCRIPT  *découpage.*

SECONDARITÉ  *film dans le film, transtextualité.*

SEGMENTATION L'analyse de films (comme l'analyse d'œuvres littéraires) a toujours cherché à découvrir les grandes articulations d'une œuvre, l'agencement particulier des séquences et des plans. Sous l'influence de la linguistique structurale, la sémiologie du cinéma a cherché à rendre compte d'une structure qui régirait non plus un film particulier, mais l'ensemble des films.

Sur le modèle de la linguistique procédant à la segmentation des énoncés verbaux pour repérer leurs unités constituantes, de la plus petite à la plus complexe, et les règles régissant leur combinaison, Christian Metz a tenté de dresser une typologie des agencements d'unités — les segments autonomes — à l'œuvre dans le film de fiction, qu'il a appelée « la grande syntagmatique » de la bande-image. Malgré son intérêt, ce modèle théorique a une visée limitée, ce que relève Metz lui-même dans ses autocritiques, et ne résout pas toujours le délicat problème de la segmentation.

 *langage, syntagme.*

16 MM Format réduit de film (substandard) commercialisé par Kodak en 1923 et conçu à l'origine pour un public amateur. Il a gagné un usage professionnel au cinéma, puis est devenu le format privilégié de la télévision jusqu'en 1980. Utilisé par des productions économiquement modestes, il peut être gonflé au format standard.

16/9 Format d'écran vidéo qui permet de transmettre à la télévision une image correspondant à un écran panoramique.

SÉMIOLOGIE/SÉMIOTIQUE Étymologiquement, la sémiologie est « la science des signes au sein de la vie sociale », constituée en 1913 par le linguiste Ferdinand de Saussure. Le terme de sémiotique, proposé à la même époque et avec le même programme par le logicien américain Charles S. Pierce, est plutôt utilisé par la sphère anglophone. Dans les années soixante, le terme est repris par Barthes pour élaborer une science des significations qui comprend mais excède les productions langagières. Instituée à l'origine contre les approches normatives, la sémiologie n'a pas au départ de visée esthétique.

Au cinéma, la linguistique structurale inspire les premières recherches, dont découle la narratologie. Par la suite, la psychanalyse d'inspiration structuraliste engendre l'analyse textuelle et l'étude de l'énonciation par le biais de la réflexion sur l'identification du spectateur au dispositif. La pragmatique étudie les effets produits sur le sens d'un texte/film par l'interaction entre émetteur, récepteur et contexte social.

🔍 *code, signe, structuralisme.*

SÉMIO-PRAGMATIQUE 🔍 *pragmatique.*

SEPTIÈME ART Au début du siècle, à l'époque où les six arts majeurs sont la peinture, la musique, la poésie, l'architecture, la sculpture et la danse, les avant-gardes cinématographiques revendiquent la spécificité du cinéma comme nouveau mode de représentation et l'écrivain Ricciotto Canudo (*L'Usine aux images*, 1907-1911) forge pour le cinéma le terme de Septième Art.

SÉQUENCE La séquence est une unité d'action, un fragment du film qui raconte en plusieurs plans une suite d'événements isolable dans la construction narrative.

Dans la grande syntagmatique de Metz, elle se définit comme un syntagme chronologique comportant des ellipses temporelles. C'est ce qui la différencie de la scène, qui se fonde sur une durée réelle.

SÉQUENCE ORDINAIRE Metz oppose à la séquence par épisodes la séquence ordinaire dans laquelle « chacune des unités du récit présente simplement l'un des moments non sautés de l'action ».

🔍 *grande syntagmatique, segmentation.*

SÉQUENCE PAR ÉPISODES C'est un des huit grands types syntagmatiques repérés par Christian Metz dans son tableau des figures de montage de la bande image et qui s'oppose à la séquence ordinaire. Il s'agit du montage de scènes brèves dans l'ordre chronologique mais séparées par des ellipses temporelles, qui apparaît « comme le résumé symbolique d'un *stade* dans une évolution assez longue que la séquence globale condense » (Metz).

Cette construction présente ainsi la détérioration des rapports conjugaux entre Kane et sa première femme dans *Citizen Kane* (Welles, 1941), ou les relations entre Antoine Doinel et sa maîtresse japonaise dans *Domicile conjugal* (Truffaut, 1970).

Q grande syntagmatique, segmentation.

SERIAL Né en France où il était appelé film à épisodes ou cinéroman, le *serial* (« série » en anglais), dont les épisodes paraissaient simultanément dans la presse, est l'équivalent cinématographique du feuilleton dont il exploite le principe du suspense : chaque épisode s'arrête à un moment crucial qui permet de tenir le spectateur en haleine (*cliff-hanger*). Louis Feuillade a contribué au succès du genre avec *Fantomas* (1913) et les Américains s'en sont emparés avec *Les Mystères de New-York* (1915).

SÉRIE À ne pas confondre avec le serial, le film de série forme un tout. On y retrouve un héros dont les aventures sont déclinées d'un film à l'autre (Indiana Jones, James Bond, etc.).

SÉRIE B Le film de série B apparaît en Amérique dans les années trente avec la vogue des doubles programmes : pendant la séance, on projette le film A, plus élaboré, au meilleur casting, puis le deuxième, le film B, à petit budget. Certaines maisons de production sont alors spécialisées dans la fabrication de ces films. Il en est resté cette appellation, série B, qui survit à la pratique de programmation, et qu'on emploie aujourd'hui pour désigner les petites productions de films de genre, de médiocre qualité. Cependant, certaines séries B sont devenues des films-cultes.

SIGNE Le signe est la représentation d'une chose à laquelle il renvoie, il est un substitut représentant un représenté absent. En linguistique, on appelle signes les plus petites unités de la langue possédant un sens. La sémiologie générale étudie toutes les catégories de signes, qui ont en com-

mun de relier un élément purement matériel, qu'il soit phonique, graphique, gestuel, visuel, le signifiant, à une signification, le signifié.

La relation existant pour chaque signe entre le signifiant (la forme), le signifié (le sens) et le référent dans le réel a constitué le critère du classement du logicien américain Charles S. Pierce en trois catégories de signes :

- l'icône se caractérise par la relation motivée, analogique entre ces trois éléments : dans l'image du chat, nous reconnaissons le référent. De même, dans la reproduction du son au cinéma, nous reconnaissons les bruits de voitures (quelquefois d'ailleurs produits par tout autre chose), les sons produits par les paroles. Certains termes de la langue, les onomatopées, sont des images sonores (un coucou, le tic-tac) ;

- le symbole est de nature conventionnelle, régi par l'arbitraire. Les mots de la langue n'ont généralement aucune relation avec leur référent (c'est pourquoi *mur* en français peut se dire *wall* en anglais en conservant le même sens). Certains signes visuels sont aussi des symboles : l'icône de la colombe peut devenir symbole pour signifier la paix ou le Saint-Esprit, mais n'en demeure pas moins la figuration d'un oiseau ;

- l'indice, enfin, se caractérise par une relation de cause à effet entre signifiant et signifié : la fumée ne ressemble pas au feu, mais en est un signe, comme l'empreinte ne ressemble pas au pied, mais témoigne de son passage.

L'image photographique et filmique, comme l'enregistrement sonore, se définit à la fois par son statut d'icône, mais aussi par sa nature indicielle dans la mesure où elle constitue la trace de ce qui a existé.

Q analogie, iconique/plastique, image.

SIGNIFIANT/SIGNIFIÉ Q signe.

SKETCH Un film à sketches est un long métrage constitué de plusieurs films courts quelquefois réalisés par des cinéastes différents autour d'un thème commun. *Les Monstres* enchaînent dix-neuf sketches de Dino Risi (1963), tandis que *Les Sorcières* (1966) se composent de cinq films réalisés par Rossi, Bolognini, Pasolini, Visconti et De Sica.

SLAPSTICK La *slapstick comedy* (de *slap* : coup et *stick* : bâton) a pour ancêtre la *commedia dell'arte* et pour caractéristique un comique très gestuel, burlesque, bouffon, qui s'accommode des contraintes du muet comme

du parlant. Le genre est représenté par Laurel et Hardy, les Marx brothers, Mack Sennet, Chaplin, Keaton.

SNEAK PREVIEW  *preview.*

65 MM/70 MM  *format.*

SNUFF MOVIE Le *snuff movie* filme des tortures et des meurtres réels. Depuis les années quatre-vingt, les films d'horreur et les thrillers utilisent souvent cette forme, qui n'est qu'un simulacre (on peut l'espérer !). *Henry, Portrait of a Serial Killer* (John Mac Naughton, 1986) a construit une part de son succès sur la rumeur l'accusant d'utiliser de vrais *snuff movies*. Depuis, *The Brave*, de Johnny Depp (1997) ou *Tesis*, d'Amenabar (1996), ont centré leur scénario sur cette pratique.

SOFTCORE  *hardcore, X.*

SON Le son est un mouvement vibratoire qui provoque une sensation auditive.

Au moment du tournage, on peut enregistrer en son direct, en synchronisme avec l'image. Si les conditions de travail le rendent impossible, on enregistre en son témoin pour faciliter la postsynchronisation. On peut aussi enregistrer le son seul, sans chercher à le synchroniser, pour enrichir plus tard la bande son : il servira de son d'ambiance (le fond sonore sans les dialogues), qu'on peut aussi recréer en auditorium. Le son postsynchronisé est enregistré séparément de l'image ; ils sont réunis à la table de montage.

Le mode d'enregistrement et de reproduction du son peut être magnétique, optique ou numérique

SONOTHÈQUE La sonothèque est le lieu où l'on archive les enregistrements sonores à caractère historique ou documentaire. Le mot désigne aussi le lieu où l'on peut acheter des enregistrements de bruits les plus divers.

SOPHISTICATED COMEDY La comédie sophistiquée est caractéristique des années trente à Hollywood. À la différence de la *screwball comedy*, l'intrigue évolue dans des milieux aisés où le marivaudage est de mise. Ernst Lubitsch est le maître du genre, avec *Sérénade à trois* (1933), *La Huitième*

femme de Barbe-bleue (1938), mais *L'Impossible Monsieur Bébé*, de Hawks (1938) constitue un sommet de ces comédies humoristiques.

SOUS-SÉQUENCE Pour rendre compte du développement de l'action à l'intérieur d'une séquence, on utilise le terme de sous-séquence, qui permet de subdiviser en moments plus brefs une action continue d'une assez longue durée. La séquence du bal du *Guépard*, de Visconti (1962) a pu ainsi être divisée en douze sous-séquences (Michèle Lagny).

SOUS-TITRE Le sous-titre est le texte placé en bas de l'image du film qui traduit les dialogues en langue originale.

À l'époque du muet, on appelait sous-titres les intertitres ou cartons des films.

SPACE OPERA Le *space opera* est un sous-genre du film de science-fiction. Le thème central consiste dans la projection de l'homme hors de la planète terre, le voyage dans l'espace. Dès 1902, Méliès réalise *Le Voyage dans la lune*, ancêtre du *space opera*, dont *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Kubrick (1968), allait constituer la référence.

SPLIT SCREEN Ce procédé consiste à diviser le cadre en plusieurs morceaux pour obtenir une image composite. Le *split screen* vertical a souvent été utilisé par le cinéma hollywoodien pour montrer deux interlocuteurs au téléphone, créant des effets comiques. Stephen Frears apprécie beaucoup cet effet tombé un temps en désuétude, et il a notamment divisé horizontalement en deux le cadre de *Sammy et Rosie s'envoient en l'air* (1987).

STANDARD Le format standard désigne le film 35 mm.

La copie standard est la copie positive comportant son et image.

La cadence standard au cinéma est de 24 images par seconde, et à la télévision ou pour la vidéo, de 25 images par seconde.

STAR SYSTEM Dès le cinéma muet, la logique commerciale des grands studios hollywoodiens s'est fondée sur l'attrait du public pour les vedettes, les stars (comme on parle d'étoiles de la danse). Leur image, à laquelle s'identifiaient les *Majors* dans une stratégie publicitaire, était une garantie de succès pour un film à une époque où le nom du réalisateur était la plupart du temps inconnu du public, et on se les attachait par des contrats farami-

neux mais sévères. Greta Garbo, Rudolph Valentino, Elizabeth Taylor, James Dean, ont été les symboles d'un monde en partie disparu dans l'imaginaire collectif. Bien qu'ils soient plus que jamais poursuivis par leurs fans et les paparazzi, les grands acteurs d'aujourd'hui, rendus plus proches par les media, sont dépossédés de cette aura mythique qui fait la star.

STEADICAM Ce système de fixation employé en caméra portée et pourvu d'un dispositif anti-vibratoire relie l'appareil et l'opérateur par un harnais.

STÉRÉOSCOPIE La stéréoscopie restitue l'impression d'une image en relief, en trois dimensions. Nécessitant le port de lunettes, le procédé projette sur l'écran avec un léger décalage deux séries d'images destinée chacune à un œil.

Connu depuis la fin du XIX^e siècle, ce procédé a été peu employé en raison des difficultés techniques, jusqu'à l'Imax 3D. Cependant, Hitchcock a réalisé ainsi un film célèbre, *Le Crime était presque parfait* (1954).

STÉRÉOPHONIE Le son stéréophonique est enregistré sur plusieurs canaux, et restitué par des haut-parleurs de part et d'autre de l'écran pour construire l'espace sonore du film et la localisation des différents bruits.

STOCK-SHOT Le *stock-shot* est une image d'archives qu'on peut acheter pour l'insérer dans un film. Il s'agit la plupart du temps d'images d'actualités.

STORYBOARD Le *storyboard*, en français scénarimage, est une sorte de bande dessinée réalisée par le metteur en scène (Eisenstein, Fellini) ou par un illustrateur, qui donne à voir les images du film avant tournage à partir du découpage technique. Il est utilisé par les cinéastes redoutant l'improvisation (Hitchcock) ou pour les films à gros budget et à effets spéciaux, pour éviter les erreurs de tournage. Le cinéma d'auteur (Bresson, Cassavetes, Doillon), qui traque l'aléa, l'imprévu, n'y a guère recours.

STROBOSCOPIE Des effets visuels paradoxaux, stroboscopiques, (roue qui semble tourner à l'envers, par exemple) sont créés par le rapport entre la fréquence de mouvements continus et la cadence de la prise de vues.

Le stroboscope, inventé en 1832, était composé de deux disques tournants percés de fentes et permettait de voir des images successives comme si elles étaient animées.

STRUCTURALISME L'anthropologue Claude Levi-Strauss est à l'origine du courant structuraliste inspiré des travaux du linguiste Ferdinand de Saussure. À partir de l'étude des relations de parenté, puis en travaillant sur les récits mythiques (1955), il s'aperçoit que, comme les faits de langue, les contenus symboliques sont régis par des systèmes invisibles malgré leur apparente irrationalité et que leur sens tient à la manière dont les éléments sont combinés.

L'analyse structurale s'est alors étendue à toutes les productions sociales : les mythologies contemporaines et le « système de la mode » (Barthes), la publicité (Eco), les structures de l'imaginaire (Durand), l'inconscient, « structuré comme un langage » (Lacan). La littérature, par le biais de la narratologie, s'y constitue une théorie des « possibles littéraires » : les œuvres ne sont plus considérées dans leur individualité mais dans leur parenté, leur intertextualité (Propp, Genette, Greimas).

Le cinéma reprend ces concepts pour se les approprier à travers la construction de la sémiologie d'inspiration linguistique de Metz et avec les analyses textuelles (Bellour, Kuntzel).

Q analyse, transtextualité, langage.

STUDIO Les studios constituent le complexe technique nécessaire au tournage des films (ateliers, entrepôts, loges, plateaux...). Le mot désigne aussi les sociétés de production américaines possédant une infrastructure élaborée.

SUNLIGHT Les *sunlights* sont des projecteurs de studio à arc électrique très puissants. Le terme évoque la magie du cinéma, sur laquelle Philippe Garrel porte un regard critique dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985).

SUPER-8 Ce format réduit de film a été commercialisé par Kodak en 1965 pour remplacer le 8 mm auprès du public amateur.

SUPER-16 Format de prise de vues commercialisé en 1970 qui permet d'enregistrer une image panoramique sur un format substandard (16 mm).

SURIMPRESSION Ce trucage qui permet d'obtenir une seule image constituée d'une superposition d'images multiples se pratique à la prise de vues (on utilise le négatif une deuxième fois) ou au laboratoire.

SURRÉALISME Le mouvement surréaliste a été dans l'ensemble plutôt réticent envers le cinéma en tant qu'art collectif, alors même qu'il lui était apparu comme une technique propice à l'exploration de l'inconscient. À l'inspiration dadaïste des petits films de Man Ray, Marcel Duchamp (*Anémic cinéma*, 1926) ou Hans Richter succède *La Coquille et le clergymen*, de Germaine Dulac (1926) sur un scénario d'Artaud, mais leur désaccord entraîne la réprobation du groupe. Après *Un chien andalou*, réalisé par Bunuel en 1928 sur un scénario de Dali, *L'Âge d'or* (1930) des mêmes auteurs sera le seul chef-d'œuvre reconnu par le mouvement, alors que *Le Sang d'un poète*, de Cocteau (1930), sera lui aussi désavoué par les surréalistes.

SUSPENSE Le suspense est l'art de tenir le spectateur en haleine en suscitant une attente bien différente de la surprise (ce qu'explique le maître du suspense, Hitchcock, dans ses entretiens avec Truffaut) : nous possédons grâce à la structure narrative un savoir supérieur à celui du personnage en danger auquel nous nous identifions fortement, qui nous permet d'anticiper l'événement à venir, et d'en éprouver à la fois de la peur et du plaisir.

🔍 *focalisation.*

SYMBOLE 🔍 *signe.*

SYNCHRONISATION, SYNCHRONISME Au cinéma l'image et le son sont généralement enregistrés sur des supports différents (sauf dans le cas du tournage en son direct), et il s'agit au montage d'en retrouver la simultanéité, de les synchroniser.

Un effet d'a-synchronisme, de décalage, de chevauchement, peut cependant être voulu, par exemple pour prolonger le son sur le plan suivant ou l'anticiper sur le plan précédent.

🔍 *postsynchronisation.*

SYNOPSIS Descriptif sommaire de l'argument d'un film, le synopsis tient en quelques lignes et est destiné principalement à la production.

SYNTAGME En linguistique structurale, le syntagme désigne un groupe de mots formant une unité à l'intérieur de la phrase (syntagme nominal, verbal, etc.). Dans le langage verbal, les relations entre syntagmes sont principalement d'ordre successif : ils font partie de ce qu'on appelle la syntaxe.

En sémiologie du cinéma, le syntagme (Metz) est un ensemble de plans constituant une unité et concerne comme dans la langue les relations *in praesentia*, de co-occurrence : l'axe syntagmatique est celui de la combinaison et de l'agencement des unités (axe horizontal) et s'oppose à l'axe paradigmatique (vertical), qui est celui de la substitution des éléments. Ces relations peuvent s'établir sur le mode de la consécution, comme dans la chaîne parlée : entre photogrammes, plans, séquences. Elles peuvent aussi se faire sur le mode de la simultanéité, de la co-présence spatiale, par exemple entre les données visuelles et sonores à un point de la chaîne filmique, dans la mesure où la bande image et la bande son appartiennent à deux axes temporalisés différents.

🔍 *grande syntagmatique, paradigme.*

SYNTAGME EN ACCOLADE 🔍 *accolade.*

SYNTAGME PARALLÈLE Dans le tableau de la grande syntagmatique de Metz, le syntagme parallèle est un type de montage présentant en alternance des groupes de plans sans rapport temporel mais qui ont entre eux une relation d'ordre symbolique.

🔍 *montage alterné, montage parallèle, segmentation.*

T

TABLE DE MONTAGE La table de montage projette sur un écran, en synchronisme, la bande image et la bande son du film à monter. Elle est munie d'un compteur permettant toutes les mesures des bandes. Les prises retenues sont ensuite collées sur une colleuse.

🔍 *collure.*

TECHNICOLOR Ce procédé de cinéma en couleur, du nom de la firme américaine de Herbert T. Kalmus, a été mis au point en 1934 en version trichrome, et constitue l'aboutissement de recherches effectuées depuis 1915. Il est remplacé dans les années 1970 par l'Eastman color.

Dans la caméra, un cube diviseur optique impressionne trois pellicules sensibles au bleu, au vert et au rouge. Ces négatifs en noir et blanc, grâce à un traitement spécial en laboratoire, produisent une copie en couleur.

Dans une acception courante et quelquefois péjorative, le technicolor est assimilé à des couleurs très vives.

TÉLÉPHONES BLANCS Ce terme désigne le cinéma italien des années 1930 à 1940. Pendant cette période, à cause de la censure économique mise en place à la fois par le pouvoir mussolinien et le Vatican, l'essentiel de la production était composé de comédies mettant souvent en scène des milieux privilégiés dans des décors où les téléphones blancs constituaient l'inévitable référence à Hollywood.

TERCER CINE 🔍 *Cinema nôvo.*

THRILLER Le thriller, de l'anglais *to thrill*, « frissonner », peut appartenir à des genres divers (films policiers, films catastrophe...). Il se caractérise par le suspense et la peur (délicieuse) qu'il suscite chez le spectateur.

TIRAGE Le tirage est l'opération faite en laboratoire avec une tireuse, qui permet d'obtenir des copies du film : un positif à partir d'un négatif, un négatif à partir d'un positif (contretypage), ou encore un positif à partir d'un positif. Les tireuses sont de deux sortes : tireuse par contact, dans laquelle le négatif impressionne la pellicule vierge exposée à la lumière, et tireuse opti-

que, ou Truca, pour toutes les manipulations de la pellicule (anamorphose, gonflage, réduction...).

TITRAGE On appelle titrage l'écriture des textes écrits insérés dans le film : générique, titres, intertitres ou cartons filmés au banc-titre.

TRANSPARENCE 1. Appelé aussi back projection, c'est un trucage qui permet d'employer des décors naturels en studio. Le décor filmé est projeté par transparence derrière le champ occupé par les acteurs. Très utilisé dans les années soixante, il est aujourd'hui souvent remplacé par un cache mobile, le *travelling matte*.

2. Dans une perspective réaliste, la notion de transparence définit un cinéma où le travail signifiant, au niveau du cadrage, du montage, du jeu de l'acteur, se fait oublier au profit de l'illusion de réalité : il s'agit de masquer le travail énonciatif pour laisser croire qu'à l'image du monde, le film n'est « raconté » par personne. Selon certains théoriciens (Bazin), cet effacement des marques permet à l'image photographique, conçue comme une empreinte, de révéler le sens du réel. Dans les années soixante, l'idéalisme de cette conception selon laquelle le monde « parlerait » de lui-même a été attaqué par la critique marxiste.

Q *classique, énonciation, « montage interdit ».*

TRANSTEXTUALITÉ À la suite de Mikhaïl Bakhtine et de son concept de dialogisme (pluralité de voix narratives au sein d'une œuvre), ce terme désigne en narratologie le rapport - le dialogue - qu'un texte donné entretient avec un ensemble de textes. Gérard Genette a proposé en 1981 pour la littérature une typologie des relations transtextuelles qui a été reprise par la théorie cinématographique :

- l'intertextualité ou présence effective d'un texte dans un autre ;
- la paratextualité ou relation d'un texte à ce qui l'accompagne (le paratexte) : titre, préface, notes, illustrations, avertissement, à quoi s'ajoutent au cinéma le générique, l'affiche, le dossier de presse, le *making off*, etc. ;
- la métatextualité ou commentaire de l'œuvre : critique, analyse ;
- l'architextualité ou appartenance d'un texte à un genre, à une catégorie d'œuvres. Cette relation est déterminante pour le contrat de lecture qui se noue avec le spectateur ;

T | *Travelling*

- l'hypertextualité, relation d'un texte premier, hypertexte, à une œuvre antérieure, hypotexte, qui peut se faire sur le mode - sérieux ou ludique - de la citation, du plagiat, de la parodie. Au cinéma, il peut s'agir du *remake*, de l'adaptation : *Parking*, de Jacques Demy (1985), est l'hypertexte d'*Orphée*, de Cocteau (1950), lui-même inspiré par des textes de Virgile et d'Ovide.

🐘 *réception.*

TRAVELLING Le *travelling* constitue un déplacement dans l'espace de l'appareil de prise de vues. Il peut être réalisé avec des moyens extrêmement divers, du chariot sur rails à la voiture ou à la caméra portée.

Le *travelling* peut se déplacer vers l'avant, vers l'arrière, latéralement, de haut en bas ou de bas en haut, ou circulairement ; il peut accompagner un personnage dans un déplacement (*travelling* d'accompagnement), ou être associé à un panoramique (*pano-travelling*).

🐘 *mouvement d'appareil.*

TRAVELLING MATTE 🐘 *cache, transparence.*

TRAVELLING OPTIQUE 🐘 *zoom.*

35 MM Format de film standard dans lequel peuvent s'inscrire des formats et des tailles d'image divers.

30° Le règle des 30° sert à éviter l'impression d'une saute quand on change d'axe sur un sujet : le passage d'un plan à un autre doit se faire avec un angle supérieur à 30°.

TRUCAGE 🐘 *effets spéciaux.*

TYCOON 🐘 *producteur.*

TYPAGE Dans un récit, le typage (très utilisé dans le cinéma soviétique muet) consiste à présenter des personnages fortement caractérisés, dont les particularités extérieures (physiques, vestimentaires, comportementales) permettent de les assimiler immédiatement à un groupe ou une classe sociale.

UV

UNDERGROUND Ce terme anglais qui signifie « souterrain » a été utilisé pour la première fois en 1961, de façon polémique, par Jonas Mekas, pour désigner les films invisibles dans le circuit standard. Ce mouvement regroupe sur une période de dix ans tous les cinéastes expérimentaux - de Mekas, Stan Brakhage, Bruce Baillie, à Ken Jacobs et Andy Warhol - qui, malgré des préoccupations esthétiques diverses, se caractérisent par leur refus des circuits traditionnels, leur indépendance par rapport au système hollywoodien (on les appelle aussi « indépendants new-yorkais »), et une marginalité revendiquée.

Q *avant garde.*

UNIPONCTUEL Le terme caractérise les films primitifs ne comportant qu'un seul plan et une seule unité spatio-temporelle.

VERSION Le terme désigne l'une des variantes d'un film donné selon un certain type de critères :

- le son : au début du parlant, les films étaient tournés dans plusieurs langues avec des modifications d'équipes et d'interprètes ; il y avait ainsi une version française, une version anglaise, une version italienne... Aujourd'hui, la version originale (VO) et la version originale sous-titrée (VOSTT) comportent en principe l'enregistrement des voix des acteurs. Le doublage permet de produire des versions dans la langue du pays où est diffusé le film (en France, version française, VF) ;


- la longueur et le contenu du film : le film peut être diffusé dans sa version intégrale, ou en version courte (la version longue de 37°2, *le matin*, de Beineix, est sortie après le succès du film en version standard). De plus en plus de films proposent simultanément une version au format télévisuel et une version longue pour le cinéma : c'est le cas de *L'Eau froide* (1994), de Nicolas Assayas, dans le cadre d'une collection télévisuelle, ou de *POLA X* (2000), de Léos Carax, rebaptisé *Pierre ou les ambiguïtés* pour sa version télé en deux parties.

On peut n'avoir accès qu'à la version censurée d'un film (c'est le cas de nombreux films tournés aux États-Unis sous la censure du code Hays). Pour cette raison, ou à cause de divers problèmes d'ordre technique ou créatoriel,

le film peut ressortir plus tard sur les écrans en version restaurée, avec l'ajout de scènes qui n'existaient pas dans la première version.

Enfin, pour des raisons économiques, certains films sont exploités dans des versions différentes du tirage d'origine : en noir et blanc pour un film en couleur, en format standard pour un film en Scope...

VIDÉO CORRESPONDANCE Cette pratique amateur de lettres sur vidéo, souvent utilisée en milieu scolaire, a trouvé sa représentation au cinéma avec une sorte de thriller constitué des lettres de deux frères, *Video blues*, d'Arpad Sopsits, 1992.

 film d'amateur.

VO Abréviation de version originale.

VOIX Dans le cinéma muet, les bonimenteurs commentaient le film. À l'avènement du parlant, la voix appartient à l'acteur, en VO, ou à celui qui le double, avec quelquefois des effets curieux : en 1983, Vittorio Mezzogiorno, doublé par Gérard Depardieu dans *L'Homme blessé*, de Patrice Chéreau, retrouve sa voix pour jouer avec lui dans *La Lune dans le caniveau*, de Jean-Jacques Beineix.

Qu'elle soit celle du bonimenteur, qui se perpétue dans le documentaire, celle d'un narrateur dans la fiction, celle des personnages, la voix se situe toujours par rapport aux éléments visuels de la représentation. On l'analyse donc dans sa relation au champ (la voix est *in*, *off*, *over*, ou encore acousmatique), ou dans sa relation à la diégèse (elle est intra-diégétique, ou extra-diégétique).

D'autre part, la voix identifie le personnage, grâce à son timbre, son accent, son débit, et elle constitue une caractérisation à la fois physique, morale et sociale du personnage.

VOLET 1. Le volet, plaque métallique articulée et fixée sur le projecteur appelée aussi coupe-flux, permet de canaliser la lumière au tournage.

2. En terme de trucage, le volet est un effet de liaison entre deux plans effectué en laboratoire grâce à un cache mobile qui chasse l'image d'un côté pour la remplacer par une autre. Il permet une transition entre les plans tout en créant une rupture dans le déroulement des images. Très prisé par le

cinéma classique, cet effet fut délaissé malgré quelques emplois par la Nouvelle Vague.

🔍 *ponctuation.*

VOST Abréviation de version originale sous-titrée.

VUE Dans le cinéma des premiers temps on appelle vues les scènes tournées en un seul plan sans mouvement de caméra, selon un même axe. Les vues Lumière étaient commercialisées sous ce terme et présentaient l'enregistrement du monde en extérieur, à la différence des « tableaux » tournés en intérieur.

WXYZ

WESTERN Dès ses débuts, le cinéma américain raconte les épisodes de la conquête des territoires de l'Ouest sur les Indiens, jusqu'à la disparition de la Frontière en 1890. Le genre du western ne se limite cependant pas à un territoire (de nombreux films ont pour cadre le Mexique), ni à la période historique de la fin du XIX^e siècle, et certains spécialistes, à la suite de Jean-Louis Rieupeyrou, les ont regroupés autour de cycles : le peuplement, les guerres indiennes, la Frontière, le bétail, la guerre de Sécession, le conflit mexico-texan. Jean-Louis Leutrat a relevé l'alliance éphémère du genre avec le burlesque, le mélodrame et le vaudeville.

L'exaltation de la nation américaine, qui prend des accents épiques dans les grands westerns classiques (*La Charge héroïque*, de John Ford, 1949), laisse progressivement la place à une démystification de l'Ouest (*Little Big Man*, d'Arthur Penn, 1969), et au western-spaghetti fabriqué à Cinecittà, qui insère les mythes américains dans une action violente et spectaculaire. Sergio Leone en est le maître dès *Une poignée de dollars*, en 1964.

WOMEN'S STUDIES ♀ *féminisme.*

X Les films pornographiques ou « d'incitation à la violence », classés dans la catégorie X par la Commission de contrôle, sont interdits aux mineurs en application de la loi de 1975 et ne peuvent être projetés que dans des salles spécialisées. Par ailleurs, ils sont soumis à une forte taxation et à l'interdiction de publicité.

ZOOM Objectif à focale variable, le zoom ou travelling optique permet de réaliser des travellings sans déplacer la caméra. Il a été abandonné un temps par les réalisateurs de cinéma à cause de son utilisation intensive par la télévision et les amateurs, à l'exception notable de Visconti, qui peut utiliser cette absence de déplacement physique pour suggérer des mouvements intérieurs aux personnages, une relation à la mémoire, par exemple.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.

GARDIES André, BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.

MITRY Jean, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1963.

DEMONTVALON Christine, *Les Mots du cinéma*, Paris, Belin, 1987.

PASSEK Jean-Loup (sous la direction de), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995.

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Paris, Ed. du Rocher, 1994.

Ouvrages généraux

AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan Cinéma / Image, 1990.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan Cinéma, 1983, 2^e éd., 1994.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse du film*, Paris, Nathan Cinéma, 1988, 2^e éd., 1999.

BURCH Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

CASETTI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan Cinéma, 1999.

CRETON Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Nathan Cinéma, 1995, 3^e éd., 2001.

GAUDREAULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan Cinéma, 1990.

JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994.

JOLY Martine, *L'Image et son interprétation*, Paris, Nathan Cinéma, 2002.

ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Colin, 1990.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan Cinéma, 1989.