

DICTIONNAIRE
THÉORIQUE
ET **CRITIQUE**
DU **CINÉMA**

JACQUES AUMONT ■ MICHEL MARIE

DICTIONNAIRE
THÉORIQUE
ET **CRITIQUE**
DU **CINÉMA**

3^e édition

ARMAND COLIN

Photo de couverture : *The Assassin* (Hou Hsiao-Hsien, 2016)

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.</p> <p>Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



© Armand Colin, 2005, 2008, 2016

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-60121-8

www.armand-colin.com

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Avant-propos

Dès qu'il se fut imposé comme spectacle de masse, le cinéma a suscité l'intérêt de philosophes, de sociologues, de psychologues et aussi de quelques critiques d'art ou journalistes plus clairvoyants que d'autres. Un peu plus tard, des cinéastes ont poursuivi ces réflexions, de leur point de vue propre et souvent avec autant de force théorique. Enfin, depuis un demi-siècle, l'Université a fait du cinéma, de son histoire, de sa théorie, de sa réception et de sa critique un objet d'études, source de nombreuses approches spécialisées. Au fil des décennies, les uns et les autres ont utilisé et imposé un vocabulaire, proposant parfois des mots nouveaux ou utilisant des concepts anciens dans un sens inédit. C'est de ce lexique et de son histoire (y compris à travers les personnalités qui l'ont élaboré) que nous avons voulu rendre compte, depuis les origines jusqu'à la période actuelle.

Ce livre est un dictionnaire et non une encyclopédie. Les presque 600 entrées qu'il comporte sont relativement courtes (certaines se réduisent à quelques lignes), et nous n'avons pas eu l'ambition de traiter à fond les problèmes abordés. Le lecteur désireux d'approfondir ses connaissances pourra puiser dans les références bibliographiques indiquées après les articles et à la fin de l'ouvrage. En outre, ce dictionnaire se limite aux approches théoriques et critiques du cinéma ; ce n'est pas un dictionnaire général du cinéma, comme il en existe déjà plusieurs. À quelques exceptions près (notamment certains termes techniques indispensables) nous n'y avons mentionné que les personnalités, les faits ou les notions qui ont produit ou suscité une réflexion approfondie et suivie. Quant aux notions retenues, elles appartiennent à tous les champs disciplinaires : esthétique, sémiologie, psychologie, histoire de l'art et des représentations, anthropologie, économie, etc.

Nous avons été particulièrement soucieux de ne pas privilégier une théorie particulière, mais de témoigner de la diversité des approches qui ont été proposées en un siècle de cinéma. Certaines ont été davantage développées et systématisées, et ont davantage nourri notre liste ; certaines sont plus familières dans notre pays et notre culture théorique et critique ; nous avons essayé de compenser autant que possible ces partis pris de départ, tout en nous limitant à un volume raisonnable. Ainsi, dans chaque article, nous avons accordé autant d'importance *a priori* à chacun des sens ou des usages attestés, même si certains « pèsent » plus lourd que d'autres. Les articles sont suivis de suggestions de corrélations intellectuelles et d'une bibliographie très réduite, dont les références sont données en fin d'ouvrage.

Dictionnaire théorique et critique du cinéma

Cette troisième édition a été entièrement revue et mise à jour. Nous y avons tenu compte des nouveautés importantes des dernières années (au premier chef, le numérique), avons réparé quelques oublis des premières versions et précisé et complété de nombreuses entrées. Cependant, dans la prolifération des nouvelles machines et des nouvelles modalités de l'image, nous nous sommes limités à ce qui concerne le cinéma, dans la définition – extensive mais pas indéfinie – qui continue d'être la sienne ; on ne trouvera donc ici presque rien sur la télévision, sur Internet, sur les téléphones mobiles, malgré l'importance sociale considérable de ces vecteurs de diffusion des images – et rien non plus ou presque sur les images mouvantes exposées dans les musées et galeries d'art, qui ressortissent à un autre milieu intellectuel et social.

Nous avons également augmenté, de manière significative, le nombre de notices consacrées à des personnalités, pour aider les jeunes lecteurs à se repérer dans une histoire des théoriciens et critiques désormais copieuse. Dans ce domaine, le choix est toujours délicat et suspect d'arbitraire ; nous avons donc respecté des critères aussi objectifs que possible, et cité des critiques et chercheurs ayant exercé une influence théorique ou critique reconnue, ayant une œuvre cohérente et durable (donc relativement âgés) et ayant publié sous leur nom au moins deux ouvrages importants. Il ne nous échappe pas que bien des chercheurs intéressants auraient pu encore figurer ici, et nous ne manquerons pas de poursuivre ce travail pour la prochaine édition.

J.A. & M.M.

A

ABSTRAIT

Esthétique Résultant d'une abstraction, c'est-à-dire d'une opération mentale qui considère une qualité d'une chose en négligeant les autres. En littérature, un style abstrait exprime des idées en évitant de décrire des objets, personnages ou événements concrets.

Par analogie, on a parlé de peinture abstraite et, bien plus rarement, de cinéma abstrait, pour des œuvres qui évitent la représentation d'objets, réels ou imaginaires. La première peinture « abstraite » (Kandinsky, Malevitch) avait pour ambition d'exprimer directement des idées ; les réalisations du cinéma « abstrait » visent plutôt à exprimer directement des sensations. C'est surtout dans les années 1920 et 1930 que l'abstraction a exercé un réel attrait sur les cinéastes artistes ou « expérimentalistes » (de Ruttmann à Fischinger) ; toutefois, on en trouve à toutes les époques, y compris, aujourd'hui, chez des personnalités à la frontière du cinéma et de l'art contemporain.

➡ ART, AVANT-GARDE, EXPÉRIMENTAL, POÉSIE (CINÉMA DE)

📖 TURIM, 1985 ; GHALI, 1995

ACCÉLÉRÉ

Technique Procédé consistant à produire, en projection, un mouvement qui semble accéléré. Lorsqu'on tourne en pellicule, il faut pour cela faire défiler la pellicule plus lentement dans le couloir de la caméra ; les caméras numériques permettent de produire le même effet, en diminuant également le nombre d'images par seconde à l'enregistrement.

Ce procédé a deux usages principaux, l'un documentaire, l'autre expressif. Il permet de faire voir, en un temps réduit et en les accélérant beaucoup, des phénomènes naturels relativement lents, telles la germination d'une plante, la métamorphose d'un insecte, mais aussi des phénomènes humains, dont la vue accélérée peut révéler des aspects imprévus et invisibles autrement (par exemple, filmer la circulation sur une voie urbaine). Cette première valeur avait déjà été aperçue par Jean Epstein, qui lui consacre de nombreuses pages et y voit l'un des traits de l'autonomie perceptive du cinéma par rapport à l'œil humain (et l'un des embryons de l'« esprit du cinématographe »). L'accélération a aussi été utilisée pour dynamiser la représentation d'un événement, par exemple dans des scènes de combat, où le procédé peut jouer un rôle comparable à celui du montage court (et souvent, se voit combiné avec lui).

➡ MOUVEMENT DE CAMÉRA, RALENTI, TEMPS

A-CINÉMA

Esthétique Terme proposé par Jean-François Lyotard (1924-1998) dans ses travaux d'« économie libidinale » du début des années 1970. Lyotard élabore à cette époque une « ontologie de l'événement » : la réalité est faite d'événements imprévisibles plutôt que de régularités structurées (opposition au structuralisme) ; ces événements doivent être interprétés, mais ils ne le seront jamais complètement ni adéquatement, il y a toujours un « reste » ; Lyotard les qualifie comme des « intensités libidinales » et « affects », qu'il voit comme

Acousmatique

des manifestations des pulsions primaires postulées par Freud. Mais l'affect, pour Lyotard, est matériel : un son, une couleur, une caresse, tout ce qui a la capacité d'affecter ou de susciter le désir. L'a-cinéma est une tentative pour approcher les représentations filmiques selon cette perspective, en les interprétant comme de tels événements, et par là en cherchant à comprendre, non plus l'histoire racontée, mais les affects qu'elle peut susciter. Cette approche n'a rencontré qu'un écho limité, pour l'essentiel, aux disciples directs de Lyotard (notamment Claudine Eizykman).

➡ FIGURAL, LYOTARD

📖 LYOTARD, 1973 ; EIZYKMAN, 1975

ACOUSMATIQUE

Théorie, esthétique Cet adjectif d'origine grecque, qui désignait au départ les paroles du philosophe dissimulé derrière une toile, a été repris par le créateur de la musique concrète, Pierre Schaeffer (1966), pour caractériser tous les sons entendus dont on ne voyait pas la source, parce qu'elle est masquée.

Le son filmique est par nature acousmatique puisqu'il est livré au spectateur séparément de l'image, par l'intermédiaire du haut-parleur dissimulé derrière ou à côté de l'écran (Chion). Le synchronisme est le processus qui consiste alors à « désacousmatiser » le son, à l'ancrer dans une source visuelle, à incarner la voix dans un corps. Toutefois, le cinéma sonore joue autant qu'il le peut des virtualités acousmatiques du son filmique (voix *off*, musique non diégétique, représentation d'hallucinations auditives, etc.).

➡ ANCRAGE, CHAMP, OFF, SON, SONORE (CINÉMA)

📖 CHION, 1982, 1990, 1998

ACTANT

Narratologie Par différence avec « acteur » et « personnage », « actant » désigne la structure narrative profonde d'une unité au sein du système global des actions constituant un récit (Propp, 1926 ; Greimas, 1966).

Cette notion permet de modifier profondément la conception dominante du personnage

de roman et de film, conception qui assimile le personnage de fiction à un être psychologique, le plus souvent doté d'une certaine autonomie, d'un caractère propre, ou à une entité métaphysique. L'actant, chez Propp comme chez Greimas et dans toute la tradition narratologique ultérieure (Hamon, Vernet, etc.) n'est défini que par la sphère d'actions qui lui est attachée ; il n'existe que par le texte et les informations textuelles apportées par le roman ou le film. Cette notion permet donc de dissocier la logique des actions de celle des personnages : une fonction actantielle peut être remplie par de nombreux personnages ; un personnage inversement peut rassembler plusieurs actants.

Greimas, à la suite de Souriau, réduit les sept actants de Propp à six fonctions principales ; celles-ci sont rassemblées par paires dans un « schéma actantiel », selon trois axes : l'axe destinataire-destinataire qui est celui des valeurs et de l'idéologie du récit ; l'axe sujet-objet qui est celui de la trajectoire du récit, de la quête du héros, de son vouloir (c'est aussi l'axe dominant) ; l'axe adjuvant-opposant qui facilite ou empêche la réalisation du projet que s'est fixé le sujet. Ce dernier axe regroupe les circonstances de l'action et n'est pas nécessairement représenté par des personnages.

Le schéma actantiel, en raison de son très haut degré de généralité, a connu une certaine fortune dans les tentatives d'interprétations narratologiques des romans, des pièces de théâtre et des films. Il a fortement contribué à minimiser l'interprétation psychologisante des personnages de films, toujours risquée. Cette approche très abstraite a toutefois l'inconvénient de tout ramener à un petit nombre de schémas, toujours les mêmes, et sa portée heuristique est discutable ; aussi la terminologie de Greimas n'est-elle plus guère utilisée aujourd'hui.

➡ NARRATOLOGIE, PERSONNAGE, RÉCIT, SPECTATEUR

📖 ODIN, 1990

ACTEUR

Dramaturgie, esthétique Le terme désigne d'abord le personnage d'une pièce au début du XVII^e (du latin *actor*). Le sens moderne concerne l'artiste dont la profession est de

jouer un rôle, à la scène, puis à l'écran. Il se distingue de *comédien* ou d'*interprète* qui insistent sur le savoir-faire, la pratique scénique du professionnel.

Classiquement, on oppose deux catégories d'acteurs : l'acteur « sincère » qui ressent et revit toutes les émotions de son personnage, et fonctionne à l'empathie ; inversement, l'acteur capable de maîtriser et de simuler ces émotions, « pantin merveilleux dont le poète tire la ficelle et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre » (Diderot, *Paradoxe du comédien*, 1775). Le cinéma n'a fait qu'amplifier cette typologie d'origine théâtrale opposant deux grandes familles d'acteurs, les monstres sacrés et les acteurs caméléons. Les premiers viennent souvent de la scène théâtrale, tels Emil Jannings, Louis Jouvet ou Gérard Depardieu. Les seconds, au talent moins encombrant, peuvent s'adapter à des univers d'auteurs très différents, tels par exemple Conrad Veidt, Spencer Tracy, Alain Delon ou Vincent Cassel.

Le cinéma apporte à cette classification un niveau supplémentaire en pouvant recourir à des acteurs non professionnels. Celui-ci est le jouet du metteur en scène qui exploite la nature physique de l'interprète (corps, gestes et voix) dans le sens qu'il souhaite. Il en existe également des niveaux très différents les uns des autres, de l'amateur interprétant un rôle (les acteurs amateurs de Jacques Rozier ou d'Éric Rohmer) à celui qui joue son propre rôle (les « personnes réelles » utilisées par Godard comme Fritz Lang dans *Le Mépris* ou Raymond Devos dans *Pierrot le fou*, ou les personnages du cinéma direct, comme les pêcheurs du Saint-Laurent dans *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault).

Le style de jeu d'acteur a fortement évolué au cours de l'histoire du cinéma. Le cinéma primitif avait recours à des figurants non professionnels utilisés pour leur silhouette. Le Film d'Art marque une première entrée des acteurs de théâtre sur la scène filmique, puis la mise en scène propose des interprètes spécifiquement formés pour l'usage cinématographique, s'opposant par là même à une théâtralité jugée trop impure. Ainsi, Robert Bresson, à partir d'*Un condamné à mort s'est échappé* refuse d'utiliser, pour son

« cinématographe », des acteurs de métier et opte pour des « modèles » choisis pour leur voix, leur corps et leur docilité.

Dans le système de production industriel des films, l'acteur représente le plus souvent un des atouts économiques du film, la présence d'un acteur connu et/ou aimé du public étant considérée comme une garantie de succès. Dans le cinéma hollywoodien classique, et encore aujourd'hui dans énormément de cas, la production d'un film se décide en fonction des vedettes ou des acteurs connus que l'on pourra engager. Enfin, on a pu proposer de privilégier le rôle des acteurs dans la réussite dramatique puis la lecture des films, allant jusqu'à substituer à la « politique des auteurs » une « politique des acteurs » (Moulet), où l'acteur prendrait le pas sur le réalisateur, simple faire-valoir de son interprétation.

► ACTION, KOULECHOV, PARADOXE DU COMÉDIEN, STAR SYSTEM

📖 EISENSTEIN, 1974, 1986 ; RAY, 1992 ; MOULLET, 1993 ; KOULECHOV, 1994 ; BRENEZ, 1998

ACTION

Dramaturgie, narratologie 1. (vieilli) La marche des événements dans un drame. L'action d'une pièce ou d'un roman, c'est une série d'événements fictifs liés par des rapports de causalité, créant une intrigue qui a un commencement, un développement et un dénouement. C'est en ce sens qu'il faut entendre le terme dans la règle classique de l'« unité d'action ».

2. La plus grande partie des films consiste en représentation d'actes, généralement accomplis par des êtres humains. L'action est donc, en un sens, le plus élémentaire des composants filmiques. En dehors des approches narratologiques – pour lesquelles l'action se définit principalement par son contenu et son résultat du point de vue de l'avancée du récit – il existe peu de réflexions générales sur l'action comme performance, comme mouvement orienté et délibéré d'un corps. Deux grandes directions ont été esquissées en vue d'une théorie de l'action (et de l'acteur, c'est-à-dire du corps support de l'action) :

Adaptation

- une direction empirique, cherchant des méthodes générales pour le jeu d'acteur au cinéma. La voie la plus nette est celle de l'analytisme, qui décompose chaque action ou séquence d'actions en gestes et affects élémentaires, que l'acteur, supervisé par le metteur en scène, a à tâche de monter ensemble de façon expressive. Dans cette voie, l'héritage théâtral, notamment celui de l'école de Stanislavski, a donné lieu à l'institution de véritables traditions de jeu, surtout aux États-Unis, où l'Actors Studio de Lee Strasberg a formé de nombreux acteurs de premier plan ; de façon plus radicale, les mêmes principes ont été ultérieurement réélaborés par Nicholas Ray. Mais la première tentative, à la fois théorique et expérimentale, avait été celle de l'atelier de Koulechov, au début des années 1920 ;
- une direction réflexive, visant plutôt à décrire et comprendre la figuration des actions dans les films. La réflexion sur ce terrain dépend des approches analytiques adoptées ; dans l'entreprise de Koulechov, elle était en quelque sorte l'envers de la méthode de jeu. En terrain purement théorique et critique, elle peut mener, soit à la définition de styles de jeu, éventuellement attachés à certains acteurs (Moulet), soit à la proposition, plus fondamentale, de fonctions élémentaires du jeu actoral (Brenz).

➡ ACTANT, FICTION, HISTOIRE, MISE EN SCÈNE

📖 PODOVKINE, 1926 ; KRACAUER, 1948 ; HITCHCOCK, 1966, 1995 ; RAY, 1992

ADAPTATION

Narratologie La notion d'adaptation est au centre des discussions théoriques depuis les origines du cinéma car elle est liée à celles de spécificité et de fidélité. La pratique de l'adaptation est également aussi ancienne que les premiers films. *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895) adapte une série comique parue antérieurement dans la presse écrite ; le Film d'Art en 1908 marque le début d'une longue série d'adaptations cinématographiques de pièces de théâtre et de romans célèbres.

L'adaptation est dans ce sens une notion floue, peu théorique, dont le but principal est

d'évaluer, ou dans les meilleurs cas, de décrire et d'analyser le processus de transposition d'un roman en scénario puis en film : transposition des personnages, des lieux, des structures temporelles, de l'époque où se situe l'action, de la suite des événements racontés, etc. Cette description souvent évaluative permet d'apprécier le degré de fidélité de l'adaptation, c'est-à-dire de recenser le nombre d'éléments de l'œuvre initiale conservés dans le film.

Les premiers critiques de cinéma, au cours des années 1920, ont mis l'accent sur la spécificité de l'art cinématographique, et condamné les œuvres issues d'adaptations trop directes, notamment de pièces de théâtre. Dans l'école des *Cahiers du cinéma*, après la guerre, on défendit au contraire l'adaptation, comme moyen paradoxal de renforcer la spécificité cinématographique (Bazin, 1948) ; pour cela, l'adaptation doit éviter de chercher des « équivalents » filmiques des formes littéraires, et au contraire rester le plus près possible de l'œuvre de départ (Truffaut, 1954).

La critique, depuis lors, a admis la possibilité de l'adaptation, et les films se partagent entre littéralité plus ou moins absolue et recherche d'« équivalents » qui transposent l'œuvre, soit en en transportant l'action en d'autres lieux ou époques (*La Lettre*, Oliveira, 1999), soit en transformant ses personnages (*Mort à Venise*, Visconti, 1970 ; *Le Mépris*, Godard, 1963), soit enfin en cherchant un moyen filmique de rendre son écriture même (*Le Temps retrouvé*, Ruiz, 1999). Mais c'est aussi une opération qui, au gré de succès et d'échecs variés, demeure problématique. S'appuyant sur la notion de travail, – au sens où ce mot renvoie étymologiquement à la douleur – Vanoye (2011) interroge ce qui motive, dynamise ou contraint et limite les auteurs d'adaptation. Il décrit celle-ci comme vol ou détournement d'œuvre, puis comme jeu et comme tremplin pour la rêverie des cinéastes, enfin comme travail des formes cinématographiques et littéraires, lieu de rencontres parfois conflictuelles mais souvent fécondes entre cinéma et littérature.

➡ CLASSIQUE (CINÉMA), DIÉGÈSE, FICTION, NARRATION, SPÉCIFICITÉ, THÈME

📖 BAZIN, 1948 ; ROPARS-WUILLEUMIER, 1970 ; GARDIES, 1980 ; VANOYE, 2011

AFILMIQUE

Filmologie « *Qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art.* » (Souriau). Dans la perspective de l'école de filmologie, c'est en particulier le grand critère distinctif du documentaire, qui représente « des êtres ou des choses existant positivement dans la réalité afilmique », à la différence du cinéma de fiction, qui représente une réalité profilmique.

➡ **FILMOLOGIE, PROFILMIQUE**

📖 **SOURIAU, 1953**

AFRHC

Histoire L'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) a été créée en 1984 par Jean A. Gili, Jean-Pierre Jeancolas et Vincent Pinel sur le modèle de l'association italienne antérieure, et présidée par Jean Mitry jusqu'en 1988. Elle comprenait surtout, à l'origine, des historiens cinéphiles, tels Raymond Chirat ou Jacques Lourcelles ; à date plus récente, elle regroupe de jeunes chercheurs universitaires en histoire et s'est féminisée jusqu'à atteindre la parité. Elle publie depuis l'origine la revue *1895*, dont la formule s'est étoffée jusqu'à ses derniers numéros (77), ainsi que des livres consacrés à des personnalités (cinéastes ou acteurs) ou des périodes laissées dans l'ombre jusque-là, tels Louis Feuillade, Léonce Perret, Jacques de Baroncelli ou Jean Benoît-Lévy. Deux collections particulières sont consacrées aux études régionales (par exemple, le cinéma en Alsace) et aux correspondances des pionniers (E. J. Marey, Léon Gaumont). Les recherches publiées portent principalement sur l'histoire du cinéma français, avec une prépondérance marquée du cinéma muet (toutefois, un volume a rassemblé des études sur les années 1950). Ces travaux relevaient au départ de l'histoire érudite et positive, mais un effort de problématisation théorique est sensible dans la période plus récente, avec par exemple la publication de journées d'études sur des questions méthodologiques (les sources, les objets et les méthodes de l'histoire du cinéma). Si le cinéma français

reste le chantier principal de l'association, les recherches internationales se sont élargies aux corpus russes, allemands, italiens et brésiliens.

L'histoire du cinéma reste assez marginale dans les études historiques en général sur le XX^e siècle, qui s'intéressent surtout aux industries culturelles et aux pratiques de loisirs, et, dans un tout autre axe, à la valeur testimoniale des images enregistrées (guerres et génocides contemporains, notamment). On note cependant depuis une vingtaine d'années un net progrès des études historiques sur le cinéma, dont la légitimité est mieux reconnue. Cette évolution est sensible au sein même de l'AFRHC, par le profil professionnel de ses responsables et la politique de coédition qu'elle mène.

➡ **ARCHIVES, HISTOIRE DU CINÉMA, PATRIMOINE**

📖 **REVUE 1895**

ALBERA, FRANÇOIS (1948)

Historien, théoricien Universitaire et critique de langue française, il est (avec Francis Reusser) à l'origine de la création d'un enseignement sur le cinéma en Suisse (il fut professeur à l'université de Lausanne). Il a surtout travaillé sur les domaines russe et français de l'entre-deux guerres, en particulier sur Eisenstein (*Eisenstein et le constructivisme russe*, 1989), les Formalistes (*Les Formalistes russes et le cinéma*, 1996), les émigrés russes en France (*Albatros : des Russes à Paris, 1919-1929*, 1995) et les avant-gardes (*L'Avant-garde au cinéma*, 2005). Il est rédacteur en chef de la revue d'histoire du cinéma *1895*, et a par ailleurs organisé de nombreuses manifestations autour de ses domaines de prédilection. Il est en langue française un des meilleurs spécialistes de cette période et de cette pensée.

➡ **AVANT-GARDE, EISENSTEIN, FORMALISME, KOULECHOV**

ALTERNANCE

Narratologie, technique L'alternance est d'abord un principe général. Elle commence

lorsque se met en place, avec une certaine régularité, la répétition d'un plan ou d'un groupe de plans selon la structure de base ABABAB, etc. Cette structure très simple, classiquement utilisée pour représenter une poursuite, peut être compliquée en faisant varier à l'infini les données spatio-temporelles des plans considérés. Ainsi, la poursuite suppose-t-elle une certaine contiguïté spatiale (l'espace du poursuivi ne doit pas être trop éloigné de celui du poursuivant) et une relation temporelle de simultanéité. C'est le schéma d'alternance qui a donné lieu aux premières figures du montage cinématographique. Griffith l'a systématiquement développé afin de produire et d'intensifier le « suspense » cinématographique.

Le montage alterné doit être distingué du montage parallèle. La classification proposée par Metz dans son tableau des syntagmes filmiques (1968) permet de distinguer clairement trois types d'alternance à partir de trois critères. Les séries sans relation chronologique sont appelées « syntagmes parallèles » ; les séries chronologiques exprimant des relations de simultanéité sont les syntagmes descriptifs ; les séries chronologiques exprimant des relations de succession sont les syntagmes alternés proprement dits.

Dans la poésie classique, le terme désigne l'entrelacement régulier des rimes masculines et féminines. En un lointain écho à cette règle, Bellour a proposé le terme de « rime » pour nommer le jeu sur les alternances et les répétitions de séries d'images dans le cinéma américain classique.

► **BLOCAGE SYMBOLIQUE, DÉCOUPAGE, GRANDE SYNTAGMATIQUE, MONTAGE, PARALLÈLE**

📖 **METZ, 1968 ; BELLOUR, 1978 ; BURCH, 1990, GAUDREAU, 2008**

ALTMAN, CHARLES F. (DIT RICK) (1945)

Historien, théoricien Rick Altman a enseigné la littérature française, la littérature comparée et le cinéma à l'université d'Iowa. Ses recherches portent sur l'histoire des technologies sonores et sur l'étude des genres, en

particulier le film musical. Elles se caractérisent par le recours aux sources techniques et professionnelles systématiquement prises en compte.

C'est en tant que théoricien du genre qu'Altman a influencé les études filmiques. Dans son livre (1999), il propose une théorie générique fondée sur une approche globale reliant l'industrie, la technologie, la politique des auteurs, le statut des acteurs, la sociologie des publics – approche qu'il met à l'épreuve du fonctionnement des comédies musicales produites par les studios d'Hollywood. De ce point de vue, le genre assume plusieurs fonctions complémentaires : un modèle pour la fabrication des films, une fonction structurelle définissant un cadre formel, une fonction de reconnaissance économique valant comme label et une fonction contractuelle établie sur un pacte avec le public.

Altman a dirigé des publications collectives sur le son au cinéma (1980, 1985-1986), et présenté ses recherches sur ce thème dans deux livres (1992, 2004) dont le dernier, *Silent Film Sounds*, est le plus original. Il met en relation les innovations techniques (micros, prises de son, mixages) et les conditions de réception en salles, tels les films muets avec leur accompagnement musical multiple. Il a également renouvelé les études sur les premières années du parlant, notamment sur la postsynchronisation et les techniques de bruitage et de doublage des voix.

AMATEUR

Institution, économie L'amateur est celui qui se livre à une activité pour laquelle il a un goût particulier, et qu'il pratique avec plaisir sans en faire sa profession. En principe, sa maîtrise technique est plus limitée que celle du professionnel. Cette opposition traverse toute l'histoire du cinéma depuis les origines. L'amateurisme est cependant difficile à définir et dépend des espaces où il s'exerce. Odin qui a lancé les recherches sur ce secteur méprisé par la cinéphilie classique distingue le cinéma familial (le film de famille), l'espace particulier du « cinéma amateur » avec ses caméclubs et ses revues, et le cinéma indépendant, différent, personnel. L'un des critères de distinction a été le format de pellicule utilisé,

du 8 mm familial au 35 mm dit « professionnel » ; mais depuis l'apparition de la vidéo, puis des caméras numériques, ces frontières ont été remises en cause bien que le professionnalisme se définisse par l'usage d'un matériel très coûteux, hors de portée de l'amateur, et la spécialisation des fonctions techniques selon la division hiérarchique du travail.

Certains cinéastes considérés comme professionnels ont joué d'un certain amateurisme pour expérimenter des nouvelles manières de filmer : c'est le cas de Renoir, Rossellini, Rouch, Ray, Cassavetes et bien d'autres. Le statut du film d'amateur évolue depuis qu'il est diffusé dans certaines émissions de télévision, ou cité de plus en plus dans des films de fiction (professionnels). Il devient également un document historique sur la vie quotidienne et les pratiques anonymes et de ce fait, il est maintenant conservé dans les archives publiques et les cinémathèques spécialisées, comme la Cinémathèque de Bretagne en France. Il peut également servir de pièce à conviction ou de témoin lorsqu'il a enregistré des phénomènes exceptionnels et imprévisibles, comme l'assassinat de Kennedy par exemple.

➤ ODIN, 1995, 1999 ; JOURNOT, 2011 ;
ALLARD, CRETON & ODIN, 2014

AMENGUAL, BARTHÉLEMY (1919-2005)

Critique, historien Barthélemy Amengual fut l'un des grands critiques français de cinéma, des années 1950 aux années 2000. Sa carrière a donc été fort longue mais il est loin de jouir de la notoriété d'André Bazin, malgré le nombre imposant de ses articles et de ses publications monographiques, dont une anthologie de plus de 1 000 pages a été publiée en 1997.

Comme André Bazin, Barthélemy Amengual a été instituteur et animateur de ciné-clubs. Il a dirigé le ciné-club d'Alger de 1947 à 1962 et collaboré en tant que critique à de très nombreuses publications depuis *Alger républicain* jusqu'à *Études cinématographiques*, en passant par les *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Les Cahiers de*

la Cinémathèque. Ses références théoriques appartiennent d'abord au réalisme critique tel que l'entendait l'esthétique marxiste de Georges Lukács. Mais Amengual s'affranchit assez vite de ce cadre pour développer une approche méticuleuse et très inventive des œuvres qu'il sélectionne. Amengual a lu très attentivement les textes théoriques des cinéastes soviétiques des années 1920, puis ceux des critiques et scénaristes du néoréalisme italien. Il a traduit et fait connaître de nombreux textes parus en Italie, notamment ceux de Guido Aristarco (« Marx, le cinéma et la critique de film »), critique avec lequel il a entretenu un dialogue idéologique très fécond. Il privilégia toujours un cinéma engagé, mais qui met au premier plan les préoccupations formelles.

Amengual a approfondi son approche à partir de quatre corpus complémentaires : le cinéma hollywoodien de l'époque classique, de Griffith à Vidor et Welles ; les esthétiques diverses du cinéma soviétique des années 1920 autour de la Feks, de Poudovkine, de Dovjenko et d'Eisenstein, auquel il a consacré un gros livre ; le cinéma italien du néoréalisme de Zavattini jusqu'à Pasolini et Bertolucci ; enfin les nouveaux cinémas des années 1960, y compris la Nouvelle Vague française. Il fut l'un des meilleurs découvreurs et analystes des nouveaux cinémas polonais, grec, brésilien, allemand de ces années, qu'il situa dans les principaux courants de l'histoire formelle des films.

Barthélemy Amengual n'est pas un théoricien du cinéma, même si le concept de réalisme traverse tous ses textes critiques. C'est plutôt un analyste de film, doublé d'un historien des formes, ce qui est plus rare. Il a consacré des monographies critiques à Charles Chaplin, René Clair, G. W. Pabst, Vsevolod Poudovkine, Alexandre Dovjenko et S. M. Eisenstein, mais on retiendra également ses longs textes critiques consacrés à trois films de Godard et à l'œuvre de Jean Eustache. Il est également l'auteur d'un livre d'introduction à l'esthétique du cinéma : *Clefs pour le cinéma*.

➤ HISTOIRE DU CINÉMA, MARXISME,
RÉALISME

ANALOGIE

Philosophie, sémiologie, théorie Ressemblance partielle entre deux choses qui ne se ressemblent pas dans leur aspect général, ou qui sont de nature différente.

1. Analogie, histoire des images. La valeur analogique des images leur a toujours été consubstantielle, dès les premières gravures ou dessins pariétaux paléolithiques : l'homme a toujours cherché à inclure dans ses productions en image des traits de ressemblance avec ce qu'il voit autour de lui. Toutefois, dans toutes les productions « primitives », cette valeur de ressemblance est rarement la plus importante, et l'image (le dessin, la sculpture, l'incision) est généralement utilisée à des fins magiques, religieuses (Freedberg, 1989), ou plus largement, comme un moyen d'interpréter le monde et la présence humaine dans le monde (Schefer, 2000).

Assigner aux arts représentatifs la fonction de reproduire quelque chose de l'expérience visible ne signifie donc pas que l'on renonce à d'autres valeurs ; mais la représentation, en Europe occidentale, a élaboré depuis la Renaissance, et encore davantage depuis le XIX^e siècle, un canon de « fidélité » aux apparences visibles. Les étapes les plus connues et les plus marquantes de cette histoire sont l'invention de la perspective linéaire au début du XV^e siècle (Alberti), les diverses expériences sur la représentation des effets lumineux aux XVI^e et XVII^e, et les tentatives du XIX^e pour fixer l'instant qui passe (l'instantané photographique, l'impressionnisme).

Le cinéma fut inventé à la veille du moment historique où la peinture abandonnait l'analogie comme valeur suprême, et il recueillit, pour une bonne part, l'héritage de cette tradition. S'appuyant sur la constatation empirique de la forte impression de réalité produite par le film, plusieurs théoriciens y ont vu le dernier terme d'une histoire des arts représentatifs conçue comme aspiration vers toujours plus d'analogie (Bazin, 1946). À partir de la même constatation, mais avec des présupposés inverses, d'autres ont critiqué la tendance du cinéma à aller dans le sens de l'analogie et d'un réalisme limité à la reproduction fidèle des apparences – soit au nom d'une conception « matérialiste »

(Eisenstein, Vertov, Comolli, Bonitzer), soit au nom d'une conception formaliste, elle-même pouvant s'appuyer sur une conception du cinéma comme discours (Eisenstein), comme agencement de structures (Burch), comme stylisation de la réalité (Arnheim), comme art abstrait et plastique (Brakhage).

2. Analogie et conventionnalité. Ainsi, l'analogie n'est pas un phénomène naturel : toute représentation est un artefact, reposant sur des conventions, même dans le cas de représentations qui semblent reproduire automatiquement la réalité, comme c'est le cas des images photo-, ciné- ou vidéographiques. On peut toujours agir sur une représentation, en modifiant certains de ses paramètres (en photo, le diaphragme ou le temps d'exposition, mais aussi le cadrage, la distance, etc.). Cependant, toutes ces conventions ne sont pas sur le même pied, certaines paraissant plus « naturelles » que d'autres (Gombrich) ; la perspective linéaire peut ainsi sembler plus naturelle (en ce qu'elle est plus proche du « mécanisme » de la vision) que l'organisation symbolique de l'espace dans les icônes byzantines.

Étant artificielle et conventionnelle, l'analogie n'est ni parfaite ni totale. Il existe ce qu'on peut appeler des *indices* d'analogie, certains plus universels que d'autres. Ces indices sont soit d'ordre perceptif (et ils sont alors plus proches de l'absolu : c'est le cas de la perspective, mais aussi du mouvement apparent au cinéma), soit d'ordre culturel (et ils sont plus relatifs : citons l'exemple massif de la reproduction des couleurs).

L'analogie, ainsi, n'est jamais produite « par tout ou rien », mais par degrés, dépendant du nombre d'indices d'analogie mis en jeu, et de leur qualité (cette idée a été exprimée, dans le vocabulaire sémiologique, en termes de combinaisons de codes de l'analogie, cf. Metz, Bergala, Gauthier). Par exemple, le daguerréotype, qui fut reçu à son invention (vers 1840) comme bien plus parfaitement analogique que la peinture, ne l'est que du point de vue de certains indices (la perspective, la précision des nuances de lumière, par exemple) ; il l'est en revanche beaucoup moins si l'on considère la reproduction des couleurs, et cette image grise n'est acceptable

comme analogique que 1°, grâce à la puissance des autres indices, 2°, grâce à l'existence d'une tradition culturelle de l'image en noir et blanc (gravure, dessin).

De même, le cinéma produit des indices d'analogie puissants (parce que directement d'ordre perceptif), qui ont parfois fait oublier que beaucoup d'autres de ses indices d'analogie sont, eux, totalement conventionnels (couleur, montage).

➤ **IDÉOLOGIE, ILLUSION, IMPRESSION DE RÉALITÉ, PERSPECTIVE, RÉALISME, RÉALITÉ, REPRODUCTION**

📖 **ARNHEIM, 1932 ; BAZIN, 1958-1962 ; KRACAUER, 1960 ; METZ, 1968 ; SCHEFER, 2000**

ANALOGIQUE

Technique Qui suit les lois de l'analogie. Le cinéma, comme toutes les techniques photographiques, donne automatiquement une image analogique de la réalité filmée (profilmique). Sous l'influence du couple anglais *analogic/digital*, on parle parfois de « cinéma analogique » pour désigner le cinéma sur support pellicule (« argentique »). Nous recommandons d'éviter cette terminologie française, qui est brouilleuse puisqu'elle confond deux problèmes totalement différents, celui du procédé et du matériau (argentique/numérique) et celui de la nature de l'image, laquelle est *toujours* analogique dans le cinéma photographié (le cas du dessin animé, évidemment, est tout autre, l'analogie n'y étant pas assurée et pas au même degré).

➤ **ANALOGIE, ARGENTIQUE, DIGITAL, NUMÉRIQUE**

ANALYSE (TEXTUELLE)

Sémiologie On analyse un film lorsqu'on produit une ou plusieurs des formes de commentaire critique suivantes : la description, la structuration, l'interprétation, l'assignation. La visée de l'analyse est toujours d'aboutir à une explication de l'œuvre analysée, c'est-à-dire à la compréhension de certaines de ses raisons d'être. Elle est donc aussi bien le fait du critique attentif à étayer son jugement,

que du théoricien soucieux d'élaborer un moment empirique de son travail conceptuel ; mais elle peut aussi constituer, par elle-même, une activité autonome, parallèle à la critique mais n'en ayant pas le caractère évaluatif.

On cite souvent comme premier exemple historique l'analyse, par le réalisateur lui-même, d'un fragment de 14 plans du *Cuirassé « Potemkine »* (Eisenstein, 1934), travail qui en effet, malgré les limitations dues à sa relative brièveté et à sa visée apologétique, esquissait au moins trois directions d'analyse promises à un bel avenir :

- l'analyse du montage et des effets séquentiels, qui allait être, pour la sémiologie structurale, l'essentiel (Bellour, Kuntzel, Chateau et Jost) ;
- la description plastique des plans et de la composition, en un sens quasi musical, des relations de plan à plan – une préoccupation qui reviendrait, transformée, dans les années 1980 et 1990 ;
- enfin, le souci des réalisateurs les plus « théoriciens » (ou simplement, conscients de leur art), d'illustrer leur conception du cinéma par des exemples analytiques, de Hitchcock à Godard (lequel transforma ses auto-analyses en véritables essais filmés).

Hormis ces quelques cas de cinéastes, assez exceptionnels, l'analyse a presque toujours été une pratique qui, en raison notamment du temps qu'elle exige, a été le fait de chercheurs professionnels ; d'où qu'elle ait si souvent été considérée comme une variante de l'activité théorique. Cela explique aussi que la méthode analytique, et aussi la réflexion méthodologique, aient été comme parallèles à l'évolution des idées dominantes en théorie. L'analyse d'Eisenstein était profondément imprégnée, quoiqu'il s'en défendît, des idées des formalistes sur l'œuvre d'art. Les premières analyses longues et précises, par exemple Bellour (1969, 1975), accompagnèrent l'élaboration d'une sémiologie structurale du cinéma : le film, découpé en lexies (au sens de Barthes, 1970) était considéré comme une actualisation particulière de codes plus généraux (Kuntzel, 1973) ; l'analyse visait à constituer un système « textuel » du film, mettant en corrélation les différents

Ancrage

niveaux codiques (voir, par exemple, l'analyse d'un film entier, *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Kubrick [1968] par Dumont et Monod, selon cette visée totalisante, et en référence expresse à l'un des initiateurs du structuralisme, Lévi-Strauss).

Cet idéal structuraliste (issu lointainement, sans que cela ait été perçu à l'époque, du précurseur de l'explication de texte au sens moderne, Schleiermacher) a perduré depuis, sous diverses formes parfois plus ou moins déniées. On le retrouve aussi dans des analyses narratologiques (Vernet, Vanoye), dans l'analyse des variations du point de vue (Jost), voire dans les vastes enquêtes descriptives des « néo-formalistes » (Bordwell, Staiger, Thompson). Sur son versant auteuriste comme sur son versant sociologiste, l'analyse de films consiste encore, le plus souvent, à chercher dans le texte lui-même, dans sa structuration et dans son rapport aux conditions de sa genèse, l'explication de sa forme et de son rapport au spectateur.

En parallèle, d'autres courants analytiques se sont développés. D'abord, issu de l'approche sémiologique, un souci d'interprétation, qui a d'abord pris la forme d'une inspiration psychanalytique plus ou moins strictement freudienne (teintée le plus souvent de lacanisme), et a amené les analyses à se présenter de façon plus nettement interprétative (voir les analyses des films de Hitchcock par Bellour, 1975, 1979), tout en conservant parfois la notion de système textuel (voir le grand texte de S. Heath sur *Touch of Evil* de Welles [*La Soif du mal*, 1958]). L'interprétation est aussi venue au premier plan dans d'assez nombreux travaux – souvent plus soucieux de style que de méthodologie – d'inspiration plus ou moins précisément « déconstructionniste » (Ropars-Wuilleumier, Conley, Leutrat), dans lesquels on ne cherche plus à expliquer le film selon ses propres règles, mais selon celles d'une instance « scripturale » qui met en jeu autant l'analyste que le texte analysé.

À date plus récente, et sous l'influence d'abord de J. L. Schefer, puis de chercheurs inspirés par lui (Aumont, Benez, Dubois), l'analyse s'est souciée de traiter des puissances figuratives, et non plus seulement

narratives ou représentatives, dans les films. Cette voie très féconde a cependant inspiré davantage d'analyses que de théorisations générales. Le philosophe et historien de l'art G. Didi-Huberman a illustré cette tendance analytique, en la rattachant à un corpus théorique forgé à propos de l'image picturale (chez Warburg, notamment) ; symétriquement, Vancheri a illustré un développement de l'analyse figurative dans le sens d'une « iconologie » calquée sur celle de Panofsky).

Enfin, comme la critique et l'analyse des œuvres d'art en général, l'analyse de film a aussi été, durant toutes ces époques, et dans des cercles où l'on se préoccupe assez peu de théorie, un exercice projectif, où l'analyste, qui se donne parfois des airs d'exégète (voir Douchet, 1967, sur Hitchcock), devient un « herméneute », au sens très particulier que ce mot a pris dans un courant philosophique issu de l'existentialisme (Ricœur, Gadamer).

► **CODE, FIGURATIF, GRANDE SYNTAGMATIQUE, HERMÉNEUTIQUE, INTERPRÉTATION, LEXIE, PSYCHANALYSE, SÉMIOLOGIE, STRUCTURALISME, SYSTÈME, TEXTE**

📖 KUNTZEL, 1972, 1975 ; BAILBLÉ, MARIE & ROPARS, 1974 ; BELLOUR, 1978, 1990 ; BORDWELL, 1981 ; AUMONT, 1996 ; VANCHERI, 2013, 2015

ANCRAGE

Narratologie Ancrer signifie affermir, fixer solidement. Barthes dans sa « Rhétorique de l'image » (1964) a proposé le terme d'ancrage pour désigner l'une des fonctions du message linguistique par rapport au message iconique. Toute image étant polysémique, elle implique une « chaîne flottante de signifiés » dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. Au cinéma, les images qu'il qualifie de « traumatiques » sont liées à une incertitude, ou à une inquiétude sur le sens des objets ou des attitudes. Le message linguistique aurait donc pour principale fonction de *fixer* la chaîne flottante des signifiés.

La fonction dénomminative correspond bien à un ancrage des sens possibles de l'objet, par

le recours à une nomenclature. Devant une image de publicité par exemple, la légende aide à choisir le bon niveau de perception. À un niveau plus symbolique, le message linguistique guide non plus l'identification mais l'interprétation. Le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et recevoir d'autres. L'ancrage est donc une sorte de contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message.

Cette fonction d'ancrage est fréquente dans la photographie de presse et en publicité ; elle se distingue de la *fonction relais* où la parole et l'image sont dans un rapport de complémentarité. Cette parole-relais devient très importante au cinéma, où le dialogue n'a pas une fonction simple d'élucidation mais fait avancer l'action en disposant dans la suite des images, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image. De même, dans le cinéma muet, les intertitres et toutes les mentions graphiques contribuent à ancrer les significations visuelles dans la diégèse et parfois même dans le niveau allégorique du message visuel, comme par exemple chez Griffith ou Gance.

➡ BANDE IMAGE, BANDE SON, BARTHES, SIGNIFICATION

📖 BARTHES, 1964 ; METZ, 1977A ; JOLY, 1994

ANDREW, DUDLEY (1945)

Esthéticien, théoricien Universitaire états-unien, sa carrière s'est déroulée d'abord, durant trente ans, à l'université d'Iowa, où il a été à l'origine de la création d'un important département d'études cinématographiques, puis (depuis 2000) à l'université de Yale. Son travail théorique personnel est marqué à la fois par la phénoménologie et par l'herméneutique ; il a été en particulier, à ses débuts, fortement influencé par Ricoeur. Après des ouvrages de synthèse sur les théories et les concepts du cinéma, il a tenté de donner une définition du cinéma comme art (1986) à partir de la notion d'*aura*.

Il est également connu pour ses travaux sur le cinéma français, d'une part, le cinéma japonais, d'autre part. On lui doit notamment un ouvrage original sur le cinéma français « classique » (1995) et un autre

(en collaboration avec S. Ungar) sur le Front populaire. Mais c'est surtout à l'œuvre d'André Bazin que son nom reste attaché. Il en fut le premier biographe (1978), et le seul à ce jour, ayant eu très tôt un accès privilégié aux archives personnelles du grand critique ; il est revenu récemment à l'étude de ce théoricien, avec un ouvrage de réflexion sur l'état actuel du cinéma à la lumière des théories baziniennes (2010) et la direction d'un recueil international au titre explicite, *Opening Bazin* (2011).

ANIMATION

Technique, langage On utilise ce terme pour désigner des formes de cinéma dans lesquelles le mouvement apparent est produit de manière différente de la prise de vues analogique. La technique la plus fréquente consiste à photographier, un par un, des dessins dont l'enchaînement produira automatiquement l'impression de mouvement, en vertu de l'« effet *phi* ». Le grand problème de l'industrie du « dessin animé » a été de rendre ces enchaînements aussi souples que ceux du cinéma « photographique », dans une visée fondamentalement réaliste ; pour cela, diverses techniques ont été imaginées, dont la plus importante est celle du dessin sur feuilles de celluloid superposées (*cel technique*), qui permet de garder certains éléments d'un photogramme au suivant, et de modifier seulement les parties mobiles. Cette technique a été généralement rejetée par les artistes réalisant des films d'animation, car trop marquée dans le sens du réalisme ; ils lui ont préféré des techniques qui soulignent davantage le passage d'une image à la suivante (cf. Robert Breer), ou qui demandent un travail de la main plus essentiel (comme l'« écran d'épingles » d'Alexandre Alexeïeff). Avec l'apparition du numérique, le dessin a pu se combiner avec toutes les retouches et modifications rendues possibles par les logiciels de graphisme.

Le film d'animation a souvent été considéré par les théoriciens, d'une part, comme une espèce de laboratoire figuratif, poussant à leur maximum les possibilités de l'image en mouvement, d'autre part, comme un révélateur idéologique du cinéma en général (dans

la mesure en particulier où le genre « dessin animé » est réputé se destiner aux enfants).

➡ ANALOGIE, EFFET *PHI*, MOUVEMENT APPARENT

📖 JOUBERT-LAURENCIN, 1999 ; DENIS, 2007

ANTHROPOLOGIE

Sciences humaines Le recours à l'anthropologie a donné lieu, en France tout au moins, à deux approches du cinéma très différentes, l'une liée à une démarche générale, de caractère plutôt épistémologique (socio-anthropologie d'Edgar Morin), l'autre beaucoup plus pragmatique, centrée sur les usages du film comme moyen d'investigation ethnologique (école de Jean Rouch, voir De France, 1979).

Morin (1956) tenta un « essai d'anthropologie sociologique ». Sa thèse centrale est qu'il ne faut pas séparer, pour étudier le cinéma, l'aspect art de l'aspect industrie. Le cinéma est en effet une machine industrielle très particulière, puisque machine à produire de l'imaginaire. Il pose, en tant que mode de production de sens et d'émotions, à l'anthropologie des problèmes spécifiques parce qu'il est souvent vécu sur le mode de l'intensité hallucinatoire. Morin s'intéresse en premier lieu au caractère magique du cinéma, caractère que les études sociologiques classiques, menées à base d'enquêtes, d'études des publics, des contenus thématiques, etc., n'envisagent pas du tout. Pour lui, l'univers cinématographique moderne ressuscite l'univers archaïque des doubles grâce à la technique photographique de la reproduction du mouvement. C'est en ce sens que le cinéma ressuscite l'homme imaginaire car il livre précisément sa réalité d'image. Il est donc le lieu idéal de confusion et de saisie du réel et de l'imaginaire, de relation entre la modernité et l'archaïsme : « Là, dans, pour, par le cinéma, c'est l'émerveillement de l'univers archaïque de doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue, nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes ; et tout cet archaïsme ressuscitant sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, et dans une situation esthétique moderne. »

La perspective anthropologique de l'École du Musée de l'Homme est assez différente. Sous l'influence des auteurs anglo-saxons, elle promeut une anthropologie culturelle qui a pour objet l'étude comparative des différentes cultures humaines. Le point de départ de l'anthropologie visuelle pourrait être caractérisé par une déclaration de Pasolini citée par M. H. Piault : « *La vie toute entière, dans l'ensemble de ses actions, est un cinéma naturel et vivant : en cela elle est linguistiquement l'équivalent de la langue orale dans son moment naturel ou biologique* » (1976). Le cinéma anthropologique, pratiqué dès les débuts du Kinetograph, est une entreprise concertée pour saisir des spécificités de comportement et promouvoir une étude comparative systématique des attitudes physiques et du mouvement. Comme l'indique Rouch : « *Au début de ce siècle, la passion était rationaliste et positive. L'étude des sociétés "primitives" permettait d'observer les comportements humains aux différents stades de l'histoire de l'humanité : les "survivants de l'âge de pierre", en Australie ou dans le désert de Kalahari ; les "civilisations de la cueillette" chez les Pygnées de la grande forêt ; les clans "paléonégritiques" des chasseurs somba ou lobi ; les pasteurs et nomades peul et touareg ; les féodalités médiévales mossi ou haoussa...* » On reconnaît là les propositions sur les stades de la civilisation faites par Lewis Henry Morgan puis reprises et modernisées d'une façon moins strictement évolutionniste et hiérarchisante par André Leroi-Gourhan. Tel est le programme du cinéma de l'anthropologie visuelle, des ethnologues brésiliens (films du Major Reis, dont *Sertoos de Mato Grosso*, 1913-1914, premier film réalisé chez les Pareci et chez les Nambikwara), aux australiens (films de Ian Dunlop, dont *People of the Australian Western Desert*, 1966-1969) et aux américains (films de Sol Worth sur les Navajos).

À date récente, l'anthropologie est devenue une discipline « couvrante », qui a intégré l'ethnologie mais aussi certains aspects de la sociologie (voir notamment en France les travaux de Marc Augé). L'« anthropologie visuelle » issue de l'école de Rouch a elle aussi élargi considérablement son champ, et de nombreux films sont aujourd'hui réa-

lisés dans cette perspective, y compris dans le genre « docu-fiction », très représenté à la télévision.

➡ DOCUMENTAIRE, IDÉOLOGIE, MORIN, SOCIOLOGIE, WORTH

📖 MORIN, 1956 ; PIAULT, 2000 ; COLLEYN, 2009

ARNHEIM, RUDOLF (1904-2007)

Philosophe, historien de l'art Psychologue, philosophe, historien de l'art, critique de cinéma et plus généralement des médias, Rudolf Arnheim est l'auteur de nombreux articles, et d'un livre (1932) qui offrait, à l'époque de l'apparition du parlant, une esthétique et une psychologie du cinéma. Certains passages de ce livre sont aujourd'hui datés, notamment ceux consacrés au « contenu » des films. Il faut en revanche en retenir la thèse des « facteurs de différenciation » : si le cinéma peut être un art, ce n'est qu'à condition de surmonter le handicap initial que constitue sa capacité de reproduction photographique, c'est-à-dire automatique, du réel ; tout illusionnisme et tout naturalisme sont à éviter absolument, et les moyens artistiques du cinéma sont au contraire à chercher dans ce qui le différencie d'une simple reproduction du monde visible. Absence de couleur, absence de son, absence de continuité spatio-temporelle, limitation physique de l'image, etc. : toutes ces limitations sont les facteurs mêmes qui permettent au cinéma de devenir un art, voire l'y obligent.

Logiquement, Arnheim fut opposé au cinéma parlant, apparu peu de temps avant la sortie de son livre, et qui avait pour lui le défaut rédhibitoire de tirer le cinéma dans le sens de l'analogie plate. Émigré aux États-Unis en 1938, Arnheim y poursuivit une carrière universitaire d'historien de l'art et psychologue de l'art, mais n'écrivit plus sur le cinéma. Il traduisit en revanche son ouvrage en anglais, dans une version révisée qui en édulcore considérablement les thèses, et perd par là beaucoup de son intérêt (c'est malheureusement cette version tardive qui a été traduite en français).

Dans tous ses travaux, Arnheim défend une conception gestaltiste des phénomènes perceptifs et psychologiques : si le film peut produire

des sensations analogues à celles qui affectent notre vue, il le fait sans le correctif des processus mentaux, parce qu'il a affaire, à l'état brut, à ce qui est matériellement visible, et non pas à la sphère proprement humaine du visuel.

➡ BAZIN, CAVELL, CONTENU, CORRESPONDANCE DES ARTS, FACTEURS DE DIFFÉRENCIATION, GESTALT, KRACAUER, PAROLE

ARCHIVES

Histoire, technique Une archive est une collection de pièces, de documents, de dossiers anciens. Dès les premières années du Cinématographe, on s'est préoccupé de conserver des films et des documents qui leur étaient liés (la plaquette de Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire*, est publiée à Paris dès 1898). Les premières archives sont militaires ou municipales (le service cinématographique des armées en 1916-1917, la cinémathèque de la Ville de Paris en 1923).

Les cinémathèques des années 1930 sont, pour la plupart, issues des ciné-clubs et s'intéressent en priorité à la conservation du patrimoine artistique muet. Pourtant, la Fédération internationale créée en 1938 prend le titre de Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) car elle réunit des structures de statut différent, des cinémathèques d'initiative privée (France), d'État (Allemagne, Grande-Bretagne), des sections spécialisées de Musée (New York).

Il faut distinguer, parmi la nature des documents, les supports sur pellicule et les supports sur papier, ce que les professionnels des archives appellent le « film » et le « non-film ». Les grandes archives nationales possèdent les techniques de conservation des supports papiers, des photographies, estampes, dessins, mais la quantité représentée par les stocks de films sur pellicule en 35 mm, surtout en nitrate de cellulose, a toujours posé de graves problèmes de conservation et d'entrepôt. C'est l'une des raisons, avec la hantise de la « nationalisation » des collections de la part des producteurs et des distributeurs, qui explique le retard de la mise en application du dépôt légal pour les films et documents audiovisuels.

Argentique

En France, le dépôt légal des films est actuellement géré par les Archives du film et celui des productions télévisuelles par l'Institut national de l'audiovisuel. Les films produits sur pellicule argentique étaient déposés sous forme d'une copie tirée spécialement, ou bien d'un négatif. Pour les films produits en numérique, c'est-à-dire désormais pratiquement tous les films, on s'est d'abord contenté de déposer un fichier numérique, ce qui a posé et pose encore de nouveaux et complexes problèmes de conservation : d'une part, à cause de la fragilité de l'enregistrement, qui doit être contrôlé périodiquement (en général deux fois par an) ; d'autre part en raison de l'évolution constante et rapide des logiciels d'enregistrement de fichiers image, qui oblige à retranscrire dans des formats récents les dépôts les plus anciens. C'est pourquoi les archives, de plus en plus, stockent désormais les films tournés en numérique sous la forme de trois copies sur film 35 mm, correspondant chacune à l'une des trois couleurs primaires, et dont la durée et la qualité de conservation sont infiniment supérieures. En France, dans le cadre du dépôt légal, un film tourné et exploité en numérique doit faire l'objet d'un tirage sur pellicule lors de son dépôt au service des Archives du film.

Outre les problèmes de volume de stockage et de conditions techniques de conservation, les archives sont concernées par ceux du catalogage et de la consultation des documents. Une collection n'est utilisable que si elle est cataloguée. La consultation et la mise à disposition sont soumises à des questions de nature juridique, les ayants droit demeurant propriétaires des droits de la présentation publique. Si pendant quelques décennies, ce sont les collections de films qui ont focalisé l'attention des chercheurs et des historiens, la période plus récente est marquée par la redécouverte de l'importance des collections « non film », scénarios, documents de tournage, décors, photographies, etc.

Bien entendu, la conservation des archives est la condition minimale de possibilité d'une histoire du cinéma.

➡ AFRHC, CONSERVATION, HISTOIRE DU CINÉMA, PATRIMOINE

📖 BOWSER & KUIPER, 1980 ; VERNET, 1993 ; MATUSZEWSKI, 2006 ; LE ROY, 2013

ARGENTIQUE

Technique On parle de photographie, et désormais de cinéma, « argentique » pour désigner une photo ou un film enregistrés sur une pellicule, par opposition à la photo et au cinéma numériques, enregistrés sous forme de fichiers informatiques.

➡ NUMÉRIQUE

ARRÊT SUR IMAGE

Technique, esthétique Un film est une suite d'images en mouvement, mais chacune de ces images est composée d'images unitaires. Dans la technique argentique, celles-ci étaient visibles sous la forme de photogrammes (petites photographies imprimées l'une après l'autre sur le ruban de la pellicule). En technique numérique, les images unitaires ne sont pas discernables à l'œil nu, mais dans ce cas comme dans l'autre, il est possible d'arrêter la projection d'un film à tout moment et de continuer à projeter une image immobile. Cet arrêt sur image est en particulier un moyen fréquemment utilisé dans l'analyse d'un film, pour prendre le temps de détailler les particularités d'un cadre.

L'arrêt sur image a été parfois produit délibérément dans certains films, pour rendre un effet de figement du temps et de l'action, avec un effet variable selon les cas. Un exemple célèbre est celui de la fin des *400 Coups* de Truffaut (1959), qui se fige sur le visage du jeune héros, laissant inachevée sa course vers la mer.

➡ ANALYSE TEXTUELLE, PHOTOGRAMME

📖 BELLOUR, 1990

ART

Esthétique, philosophie Il y a plusieurs façons de définir la notion d'art en général, mais au moins trois peuvent être pertinentes à propos du cinéma :

- une définition **institutionnelle**, qui fait reconnaître comme artistique une œuvre approuvée par une institution qualifiée pour cela, ou par un consensus social large ;
- une définition **intentionnelle**, qui attribue la qualité artistique aux œuvres élaborées

par un artiste (quelqu'un qui entend faire de l'art) ;

- une définition **esthétique**, qui rapporte la valeur artistique au fait de provoquer des sensations ou des émotions d'un type particulier.

En revendiquant, très vite, le statut d'art, le cinéma montra à nouveau le caractère arbitraire ou au moins fortement conventionnel de ces définitions. Du cinéma forain européen au *nickelodeon* américain, le cinéma a d'abord été un divertissement populaire, à une époque où les artistes même d'avant-garde n'imaginaient pas pouvoir s'adresser au peuple. Les institutions chargées de définir l'art, et notamment la critique (littéraire, théâtrale), eurent donc d'abord des réflexes très négatifs envers le cinéma. En réponse, celui-ci chercha sa légitimité dans l'importation de formes d'art reconnues : le Film d'Art français ou la Série d'Or russe, vers 1910, sont l'acclimatation de chefs-d'œuvre reconnus, dans l'espoir d'en transporter aussi un peu de l'aura ; de même, l'Expressionnisme dans le cinéma allemand de 1920 recherche un peu du prestige de la peinture d'avant-garde.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, plusieurs critiques européens cherchèrent à définir et promouvoir un art cinématographique spécifique, qui n'imitât pas les arts traditionnels ; cette tentative ne put cependant, au début, se passer d'une référence à ces derniers, et en définissant le cinéma comme septième art (après les arts de l'espace, peinture, sculpture, architecture et les arts du temps, poésie, musique, danse), Canudo (1927) reprenait le système des Beaux-Arts légué par l'esthétique classique. De même, lorsque Eisenstein développe l'idée que le cinéma est une « synthèse » des autres arts, réalisant l'idéal du *Gesamtkunstwerk* post-romantique, il le réfère encore à la tradition.

C'est à partir d'idées radicalement différentes qu'une spécificité fut réellement recherchée. Pour Arnheim, ce sont ses « défauts » qui définissent le cinéma comme art, et c'est eux qu'il faut travailler pour le développer comme art original. Très éloigné du formalisme d'Arnheim, Bazin le rejoint sur la question de la spécificité, et définit le cinéma

comme art du réel (dont l'histoire n'est que celle de son gain en réalisme). À sa suite, on chercha, dans la critique européenne, à définir le cinéma comme art de la mise en scène. La revendication artistique s'est par la suite affaiblie au sein du cinéma industriel, qui se contente généralement de passer pour artistique sans chercher à dire comment ni pourquoi. Dans la critique actuelle, il ne fait plus de doute qu'un cinéaste est un artiste – mais cette assertion jadis polémique est devenue presque vide de sens par l'attribution, inversement, du statut d'artiste à tout le monde, même les réalisateurs les plus dénués d'invention personnelle ou de talent particulier pour les images mouvantes. Ainsi, le cinéma a finalement rejoint l'histoire de l'art de son siècle – le destin de l'art en général étant en effet parallèle, et la qualité d'art étant attribuée à toutes sortes de productions.

➡ **ARNHEIM, BAZIN, EISENSTEIN, FACTEURS DE DIFFÉRENCIATION, FORMALISME, MISE EN SCÈNE, RÉALISME, SPÉCIFICITÉ**

📖 **CANUDO, 1927 ; ARNHEIM, 1932 ; ROHMER, 1955 ; BAZIN, 1958-1962 ; TARKOVSKI, 1970-1986 ; EISENSTEIN, 1980, 1986**

ART ET ESSAI

Institution, économie Notion juridique servant à définir le statut de certaines salles de cinéma françaises. Ces salles reçoivent une aide de l'État et ont pour charge de programmer des films choisis sur une liste établie selon cinq critères : 1°, les films présentant d'incontestables qualités mais n'ayant pas rencontré le public ; 2°, les films ayant un caractère de recherche et de nouveauté ; 3°, les films faisant connaître la vie de pays à production limitée ; 4°, les courts métrages ayant un caractère de recherche ; 5°, les reprises de films classiques.

Ce statut juridique date de 1961, mais il est la conséquence d'un mouvement dont les origines se situent dans les années 1920 : « Ciné-club » de Delluc, « Club des Amis du 7^e Art » de Canudo, « Amis de Spartacus » de Moussinac. L'expression « salle d'*essai* » apparaît au début des années

1950, liée à l'expansion des ciné-clubs après la Libération. Ces salles bénéficient d'avantages accordés par l'État : liberté du prix des places, subvention automatique calculée par référence à la taxe spéciale engendrée par les recettes de la salle.

Depuis les années 1980, le nombre de salles classées est supérieur à 850, soit une salle française sur six. Dans les années 2000, ce chiffre dépasse les 1 100 salles adhérentes à l'AFCAE (Association française des cinémas d'Art et Essai). Le CNC décerne des labels spécifiques à ces salles : « Recherche et découverte », « Jeune public » ou « Patrimoine répertoire ». Ces labels « Art et Essai » sont propres à l'exploitation française des films. Il s'agit d'un concept économique et juridique à distinguer radicalement des notions de Films d'Art, de films sur l'art et de films d'artistes, comme des notions de films-essais ou de films de recherche, à proprement parler.

➤ AVANT-GARDE, ÉCONOMIE, INSTITUTION

📖 LÉGLISE, 1980 ; CRETON & KITSOPANIDOU, 2013

ASTRUC, ALEXANDRE (1923-2016)

Critique, cinéaste Avant d'être cinéaste, Alexandre Astruc a été essayiste et critique littéraire. Il a débuté très jeune en publiant dans des revues marginales comme *Messages*, *Poésie 42* ou *Confluences* pendant la guerre. C'est toutefois à partir de 1945 en écrivant dans *La Table ronde*, *Les Temps modernes* et plus encore dans *Combat* (dirigé par Albert Camus), qu'Astruc devient une plume remarquée dans le monde parisien de l'après-guerre. Il s'intéresse aux auteurs qui privilégient le langage et consacre des chroniques perspicaces à des auteurs comme Jean Paulhan, Sartre, Brice Parain, Maurice Blanchot ou Francis Ponge, alors inégalement reconnus. Il écrit ensuite sur le cinéma, toujours dans *Combat*, puis *L'Écran français* et fait partie de l'équipe fondatrice d'*Objectif 49*, le ciné-club parrainé par Jean Cocteau. Quand il publie son célèbre texte « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo », il a déjà écrit plus de 30 articles portant sur les intellectuels et le cinéma, le roman noir, l'évolution du

cinéma américain, le « Je » au cinéma, et la crise du scénario français.

« Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo » parut dans *L'Écran français* en mars 1948. C'est un texte prophétique, annonçant les formes nouvelles du cinéma à venir : « *Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui, ce qu'ont été en particulier la peinture et le roman... La Mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.* » Cette formule rendit l'auteur célèbre du jour au lendemain, et Astruc est devenu l'homme de la « caméra-stylo ». Quelques années plus tard, il tenta, sans toujours y parvenir, d'illustrer son programme en réalisant *Le Rideau cramoisi* (1953) et plus encore *Une vie* (1958).

L'évolution technologique a, en quelque sorte, vérifié la prophétie d'Astruc avec les petites caméras numériques, véritables « caméras-stylos » (ce qui ne dit rien de celui qui le tient).

➤ AUTEUR, CAMÉRA-STYLO

ATTRACTION

Narratologie, histoire, psychologie 1. C'est dans son sens courant, celui du music-hall ou du cirque, que le terme a été utilisé par Eisenstein dans sa théorie du « montage des attractions » – d'abord au théâtre, puis au cinéma. Il y défendait un cinéma où le montage passe, de façon délibérément heurtée, d'une attraction à une autre, c'est-à-dire d'un moment fort et spectaculaire, relativement autonome, à un autre, au lieu de rechercher la fluidité et la continuité narrative. Il s'agissait alors de poser les prémisses d'un cinéma discursif et politique, opposé au cinéma narratif « bourgeois ».

2. Dans une autre visée, mais avec la même définition (moment fort et autonome de spectacle), le terme est repris (Gaudreault & Gunning, 1989) pour désigner l'un des deux systèmes de représentation que l'on a distingués dans le cinéma des premiers temps, le système d'« attractions monstratives » (opposé au système d'« intégration narra-

tive » qui à terme devait l'emporter dans le cinéma classique).

3. Chez Deleuze (1983), la définition eisensteinienne (lue comme « insertion d'images spéciales, soit représentations théâtrales ou scénographiques, soit représentations sculpturales ou plastiques, qui semblent interrompre le cours de l'action ») est reprise pour faire du montage d'attractions une forme de passage de l'une à l'autre des variétés d'image-action (de la « grande forme » à la « petite forme »), et de création de figures.

➤ **FIGURE, IMAGE-ACTION, MONTAGE DES ATTRACTIONS, NARRATION, PRIMITIF (CINÉMA), REPRÉSENTATION**

📖 **EISENSTEIN, 1923 (IN 1974) ; GAUDREULT & GUNNING, 1989 (IN AUMONT ET AL., 1989) ; GAUDREULT, 2008**

AUDIOVISUEL

Institution, esthétique, technique Adjectif et, plus souvent, substantif, désignant de façon générique toutes les œuvres mobilisant à la fois des images et des sons, leurs moyens de production, et les industries ou artisanats qui les produisent. Le cinéma est, par nature, « audiovisuel » ; il relève des « industries de l'audiovisuel ». Toutefois, cela n'est pas son caractère le plus singulier ni le plus spécifique. Du point de vue théorique, ce terme ambigu a souvent été utilisé de manière confuse, mais il existe quelques tentatives pour le prendre à la lettre, et étudier la dimension proprement « audiovisuelle » du cinéma, c'est-à-dire la relation spécifique qu'il produit entre des images visuelles en mouvement et des images sonores. Il a par ailleurs l'intérêt d'intégrer le cinéma dans un ensemble plus large, englobant toutes les formes d'expression reposant sur les images en mouvement et les sons, et en particulier la télévision, toutes les images et les sons produits par les caméras numériques et les médias audiovisuels. Par là même, il pose la question de la spécificité du cinéma et de ses limites.

➤ **ARNHEIM, CONTREPOINT (MONTAGE À), INSTITUTION, PAROLE, SON**

📖 **WORTH, 1981 ; CHION, 1990 ; SORLIN, 1992**

AUTEUR

Esthétique, critique La notion d'auteur au cinéma a toujours été problématique. Dans les autres domaines artistiques, l'auteur est celui qui produit l'œuvre, écrit un livre, compose une partition, peint un tableau. Le cinéma est un art collectif, et la création strictement individuelle y est rare (cas de certains films expérimentaux pour lesquels le cinéaste remplit toutes les fonctions, du producteur au projectionniste). Un film de fiction réalisé en studio suppose une équipe, mais c'est aussi le cas du documentaire à petit budget. La notion d'auteur de film a donc été lente à émerger historiquement et reste toujours fluctuante selon les pays et les modes de production.

Par analogie avec l'art théâtral, on a d'abord considéré que l'auteur du film était celui du scénario, le « metteur en scène » n'étant qu'un simple exécutant technique. Dans le cadre de la production anonyme des studios, chez Pathé avant 1914 ou à Hollywood (1920-1960), c'est le studio lui-même en tant qu'entité collective et image de marque qui peut être considéré comme l'instance responsable de la création de l'œuvre.

La notion d'auteur est étroitement liée aux phases du combat des intellectuels et des artistes pour la reconnaissance du film comme œuvre d'art, expression personnelle, vision du monde propre à un créateur : Griffith après sa période Biograph et le succès de *Naissance d'une nation*, la première avant-garde française (Delluc, L'Herbier, Gance), la Nouvelle Vague. C'est dire que le statut d'auteur au cinéma est toujours menacé par le rapport de forces entre le cinéaste et les instances de production et de diffusion (voir le cas des coupures publicitaires et de la « colorisation » des films à la télévision).

Si l'on s'en tient à la définition première du terme : « personne qui est la cause première, à l'origine d'un produit ou d'une œuvre, celui de qui on tient un droit », l'auteur s'identifie au producteur, et c'est pourquoi, dans la plupart des législations qui régissent la propriété des films, les droits d'auteur reviennent à la firme de production ; les scénaristes et le metteur en scène n'ont que des droits moraux ou symboliques. La liberté de création du

cinéaste est toujours très relative et il est donc paradoxal d'affirmer sa paternité de l'œuvre ou de reconnaître sa signature personnelle dans le contexte d'une production standardisée (c'est l'originalité de la « politique des auteurs » préconisée par l'équipe des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950). On peut par exemple considérer que David O. Selznick est tout autant l'auteur de *Rebecca* que Alfred Hitchcock, qui en signe la réalisation, et malgré la personnalité marquée de ce cinéaste.

Le statut d'auteur est encore problématique pour une autre raison. Le film est un moyen d'expression hétérogène qui combine plusieurs matières : l'image, les dialogues, la musique, le montage, etc. Privilégier la seule mise scène relève donc d'un parti pris discutable. Dans de nombreux cas, le metteur en scène s'en tient à une simple exécution et n'a aucune responsabilité ni initiative dans le choix du scénario, des dialogues, des acteurs, du montage, de la musique, etc. Il existe de nombreux films caractérisés par la part créative de scénariste ou du dialoguiste (par exemple, *Marius*, réalisé par Alexandre Korda en 1931 d'après la célèbre pièce de Pagnol), ou même de l'acteur principal (les metteurs en scène de Garbo ou de Bardot n'ont souvent eu aucune importance).

D'un point de vue strictement théorique, il est impossible de concentrer la figure de l'auteur sur la personne du metteur en scène. C'est une instance abstraite, à la fois multiple (la combinaison des apports des collaborateurs de création) et fragmentaire (la partie créative semi-lucide et semi-intuitive de chacun de ces collaborateurs). L'auteur d'un film est donc en termes sémiotiques un « foyer virtuel », un « grand imagier » (Laffay), un « énonciateur », le sujet du discours filmique. D'un point de vue esthétique, on a pu considérer que l'auteur est une instance qui dépasse l'œuvre unitaire, et oblige à adopter sur elle un point de vue qui la traverse (Wollen). Il faut en outre insister sur la part inconsciente du processus de création artistique, le metteur en scène de cinéma œuvrant au sein d'un environnement très contraignant et normalisé. C'est pour toutes ces raisons que les déclarations recueillies dans les entretiens avec les cinéastes doivent être

maniées avec précaution méthodologique, comme un témoignage de grand intérêt mais qui ne détiend aucune vérité.

► **CAMÉRA-STYLO, CRITIQUE, POLITIQUE DES AUTEURS**

📖 **BAZIN, 1958-1962 ; EDELMAN, 1973 ; ROHMER, 1984 ; PRÉDAL, 1999 ; GAUTHIER & VEZYROGLOU, 2014**

AVANT-GARDE

Esthétique, histoire, mouvement De purement militaire (au ^{XI}^e siècle), le terme est devenu politique, par métaphore, il y a deux siècles, puis a été transposé au domaine culturel. La notion d'« art d'avant-garde » a été très active au début du ^{XX}^e siècle, pour qualifier des formes d'expérimentation figurative et représentative, dans les arts plastiques surtout. On peut noter que cette métaphore est imprécise : les avant-gardes militaires ont pour vocation de préparer la venue du gros de la troupe, ce qui, en art, n'a jamais été le cas.

La même métaphore militaire et idéologique a été reprise en cinéma, pour désigner – toujours avec une arrière-pensée militante et des connotations polémiques – divers groupes de cinéastes, généralement en marge de l'industrie ou opposés à elle. Les cinéastes futuristes italiens, les tenants soviétiques du cinéma « non joué », le groupe des « impressionnistes » français, les graphistes et plasticiens du cinéma allemand, avant la Seconde Guerre mondiale, se sont tous revendiqués comme relevant de l'avant-garde ; d'autres leur ont succédé (e. g., des années 1950 jusqu'aujourd'hui, le cinéma lettriste). Les avant-gardismes ont presque toujours été caractérisés par leur désir d'avoir l'exclusivité de l'art, et par leur dénigrement des autres artistes et des autres courants. C'est pourquoi ils ont également été des courants fortement théoriques ou au moins auto-conscients, et ont donné lieu à nombre de déclarations ou manifestes définissant l'art du cinéma, de Dulac à Lemaître.

Comme dans les arts en général, la notion d'avant-garde est aujourd'hui considérée comme appartenant à l'histoire, et la revendication avant-gardiste est devenue

exceptionnelle dans le cinéma. Elle réapparaît cependant périodiquement et détermine entre autres un axe de programmation de la Cinémathèque française (« Cinéma d'avant-garde et de la contre-culture générale »).

➡ EXPÉRIMENTAL, FUTURISME, LETTRISME, UNDERGROUND

📖 POLAN, 1981 ; DE HAAS, 1985 ; DEVAUX, 1992 ; GHALI, 1995 ; BRENEZ & LEBRAT, 2001 ; ALBERA, 2005 ; DEVILLE, 2014

AVENTURE (FILM D')

Genre L'aventure est ce qui advient, ce qui va arriver. Le terme, ancien dans notre langue

(IX^e siècle), désigne un genre, d'abord littéraire et développé au XIX^e, puis cinématographique. Toutefois, à la différence de genres comme le western, le *gore*, la science-fiction, dont la définition est relativement simple, il est difficile d'assigner des limites précises au film d'aventure, qui ne se définit ni par un décor précis, ni par un type de personnages, ni par un rapport particulier à l'adaptation, etc. Aussi est-il sans doute l'un des genres le moins théorisés – sinon dans une version un peu particulière, celle du film anthropologique.

➡ ACTION, GENRE

📖 CAWELTI, 1976 ; BROWNLOW, 1979B ; AUMONT, 2001

B

BALÁZS, BÉLA (1884-1949)

Critique, cinéaste, scénariste, théoricien
Critique, poète, dramaturge hungaro-allemand (entre autres librettiste du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók). Ami de jeunesse de Lukács, il participe en 1919 à la République des conseils de Béla Kun, puis doit s'exiler à Vienne, plus tard à Berlin (1926) et à Moscou (de 1931 à 1945) avant de revenir en Hongrie (où il sera le scénariste de *Quelque part en Europe*).

Bilingue, biculturel, Balázs est par excellence le théoricien classique du cinéma, à mi-distance des conceptions de Kracauer et de celles d'Arnheim. Surtout, ses théories, rassemblées sous leur forme la plus nette et la plus originale dans son premier livre, *Der sichtbare Mensch (L'Homme visible, 1924)*, proviennent directement de sa riche expérience de critique de cinéma pour le journal viennois *Der Tag*, de 1919 à 1924.

Les thèses principales de ce livre (qui ne se présente pas comme un traité mais comme une suite de notations brèves), peuvent être décrites selon quatre axes :

1°, **le cinéma comme art du visible** : thèse d'époque, mais portée et renforcée par la double culture de Balázs, autour de la spécificité artistique du cinéma. Il cherche en particulier, systématiquement, à distinguer le cinéma des arts du verbe, littérature et théâtre. Il note en particulier que le cinéma n'est pas illustration de contenus préexistants ; le récit filmique n'a de commun avec le récit littéraire que la notion de construction (le « squelette ») : leur chair (et leur « moelle ») est différente. (Une position qui le distingue notamment de celle des

Formalistes, ses contemporains.) La spécificité du cinéma, c'est donc la pure visibilité, la surface, la sensorialité, avant tout accès à un « contenu ».

2°, **le réalisme particulier du cinéma** : le cinéma rend visible, il fait voir à neuf la réalité, et en même temps, il rend compréhensible ce que nous voyons. L'important est que Balázs ne se limite pas à l'argument mimétique : le cinéma est une mise en forme symbolique de ce qu'il représente ; s'il nous fait comprendre le monde, c'est qu'il a pour cela des formules visuelles et immédiates, nouvelles, et qui ménagent parfaitement l'apparence des choses. Mais plus profondément, le cinéma est un art de la présence : un film ne raconte pas, il ne commente pas un événement ; il le montre, il le fait voir, en lui laissant son caractère d'expérience sans concept.

3°, **l'image n'est pas pure représentation du monde** : ce qu'elle rend présent, c'est la réalité, certes, mais c'est aussi elle-même. Le cinéma selon Balázs est donc un art du visuel, et pas seulement du visible. Les gestes filmiques, par exemple, n'ont pas à charge de véhiculer un discours verbal, mais constituent une espèce de langage. Dans un autre domaine, il observe que le film, s'il est réellement un événement visuel, a besoin d'un temps propre, plus lent que le temps verbal. À travers ce genre de notation se profile l'idée d'un *monde des images* auquel ressortit le film.

4°, à tous ses stades, **le cinéma est donc production d'un sens** : la caméra, pour Balázs, est « productive », les ciseaux sont « inventifs », l'œil « flaire », etc. Cette idée culmine, dès son ouvrage de 1924, avec la