

Collection « Armand Colin Cinéma »

dirigée par Michel Marie

Jacques Aumont

Alain Bergala

Michel Marie

Marc Vernet

Esthétique du film

3^e édition

Armand Colin *CINÉMA*

Sommaire analytique

Introduction	3
1. Typologie des écrits sur le cinéma	3
Importance de l'édition française de livres et revues cinématographiques, 3. — Le phénomène cinéphilique, 3.	
1. 1. Les publications « grand public », 4. — Films racontés et biographies de stars, grands genres illustrés, 4.	
1. 2. Les ouvrages pour cinéphiles, 4. — Monographies d'auteurs, livres d'entretiens, 4.	
1. 3. Les écrits théoriques et esthétiques, 5 — Deux périodes de la théorie, 5. — Disparition progressive des manuels d'initiation, 5.	
2. Théories du cinéma et esthétique du cinéma	6
2. 1. La théorie « indigène », 6.	
2. 2. Une théorie descriptive, 7.	
2. 3. Théorie du cinéma et esthétique, 7.	
2. 4. Théorie du cinéma et pratique technique, 7. — De la notion au concept, 7.	
2. 5. Les théories du cinéma, 8. — Le cinéma comme institution et comme pratique signifiante, 8. — Théorie indigène et disciplines « extérieures », 8. — Plan de l'ouvrage, 8.	
Chapitre 1 : Le film comme représentation visuelle et sonore	11
1. L'espace filmique	11
L'image unitaire de film est plate et cadrée, 11. — Rôle du cadre dans la composition, 12. — L'image produit une illusion de profondeur, 12. — Le champ, 12. — Le hors-champ, 15. — Rapport entre champ et hors-champ : l'espace filmique, 15. — Autre définition de la notion de hors-champ : le hors-cadre, 19.	
2. Techniques de la profondeur	19
2. 1. La perspective, 19. — Définition de la perspective, 19. — Son lien avec l'illusion figurative, 20. — La perspective monoculaire, 20. — Le cinéma et la perspective : la caméra obscure, 21.	
2. 2. La profondeur de champ, 22. — Netteté de l'image photographique, 22. — Profondeur de champ et profondeur du champ, 25. — Usages de la profondeur de champ, 25. — Évolution de son utilisation, 25.	

3. La notion de « plan »	26
L'image de film est mobile, multiple, 26. — Mouvements de caméra, 26. — Le plan, notion « pratique », 26. — Les « grosseurs de plan », 29. — Plan fixe, plan en mouvement, 29. — Le plan comme unité de durée, 30.	
4. Le cinéma. Représentation sonore	30
4. 1. Les facteurs économique-techniques et leur histoire , 30. — Brève histoire, économique et technique, de l'apparition du son, 30.	
4. 2. Les facteurs esthétiques et idéologiques , 31. — Le « langage des images », 32. — Diverses réactions à l'apparition du son, 32. — La conception classique du son : sa diégétisation, 33. — Autres conceptions possibles, 34.	
Lectures suggérées	34
 <i>Chapitre 2 : Le montage</i>	37
1. Le principe de montage	37
Définition technique du montage, 37. — Définition théorique, 37. — Extension de cette première définition, 38.	
1. 1. Objets du montage , 38. — La segmentation, 41 — Le montage dans le plan, 41. — Le montage « audio-visuel », 42.	
1. 2. Modalités d'action du montage , 42.	
1. 3. Définition « élargie » du montage , 43.	
2. Fonctions du montage	44
Fonctions et effets, 44.	
2. 1. Approche empirique , 45. — Le montage comme mobilisation de la caméra, 45. — Montage narratif, montage expressif, 45.	
2. 2. Description plus systématique , 46. — Le montage « productif », 46. — Fonctions syntaxiques, 47. — Liaison/disjonction, 47. — Alternance, 47. — Fonctions sémantiques, 48. — Fonctions rythmiques, 48. — Les « tables de montage », 49.	
3. Idéologies du montage	50
Les deux grandes idéologies du montage, historiquement avérées, 50.	
3. 1. André Bazin et le cinéma de la « transparence » , 51. — L'ambiguïté, 51. — Le « montage interdit », 51. — La transparence, 52. — Le raccord, 55. — Le refus du montage hors raccord, 55.	
3. 2. Eisenstein et la « ciné-dialectique » , 56. — La vérité, 56. — Le fragment, 56. — Le hors-cadre, 59. — Le conflit, 60. — Extension de la notion de montage, 60. — Calcul de l'influence du film sur le spectateur, 61. — Postérités respectives de ces deux idéologies, 61.	
Lectures suggérées	62
 <i>Chapitre 3 : Cinéma et narration</i>	63
1. Le cinéma narratif	63
1. 1. La rencontre du cinéma et de la narration , 63. — Raisons de cette rencontre : a) La figurativité de l'image de film, 63. — b) L'image mouvante, 64. — c) La légitimation culturelle, 64.	

1. 2. Le cinéma non-narratif : difficultés d'une frontière, 65. — Narratif et non-narratif, 65. — Domination économique du cinéma narratif, 65. — Éléments non-représentatifs dans le cinéma narratif, 65. — Difficultés d'une non-narrativité absolue, 65. — Soubassements d'une polémique, 66. — Narrativité et idéologie, 66. — Narrativité et industrie, 67.

1. 3. Le cinéma narratif : objets et objectifs d'étude, 67. — Le cinématographique et le narratif, 67. — Interaction de l'un sur l'autre, 68. — Intérêt de l'étude du cinéma narratif, 68. — Objectifs de cette étude : a) La mise au jour de figures signifiantes, 69. — b) La relation du film au spectateur, 69. — c) Le fonctionnement social de l'institution cinématographique, 69. — d) Le message idéologique, 70.

2. Le film de fiction.....

70

2. 1. Tout film est un film de fiction, 70. — « Irréalité » du film de fiction, 70. — Caractères fictionnels dans le documentaire ou le film scientifique : a) L'irréalité du signifiant, 71. — b) L'étrangeté des objets filmés, 71. — c) L'utilisation de procédés narratifs, 72.

2. 2. Le problème du référent, 72. — Signifié et référent, 72. — Référent filmique et tournage, 72.

2. 3. Récit, narration, diégèse, 75. — Le récit comme discours, 75. — Cohérence du récit, 76. — Ordonnement du récit, 76. — Le texte narratif comme discours clos, 77. — La narration comme acte narratif producteur, 77. — Distinction entre auteur, narrateur, instance narratrice et personnage-narrateur, 77. — La « politique des auteurs », 78. — Le narrateur comme rôle fictif, 78. — Instance narratrice abstraite et instance narratrice « réelle », 79. — L'histoire comme contenu narratif, 80. — Son organisation en séquences d'événements, 80. — La notion de diégèse, 80. — Histoire, diégèse, scénario, 81. — Rapports entre le récit et l'histoire : a) L'ordre, 82. — Flash-back, annonce diégétique, 82. — b) La durée, 83. — Les ellipses, 84. — c) Le mode, 84. — Focalisation par un personnage, focalisation sur un personnage, 84. — Rapports entre narration et histoire, 84. — L'efficacité du cinéma classique, 85.

2. 4. Codes narratifs, fonctions et personnages, 86. — Programmation de l'histoire, 86. — L'intrigue de prédestination, 89. — La phrase herméneutique, 89. — Contradiction dynamique entre ces deux programmes et effet sur le spectateur, 90. — Les fonctions narratives, 90. — La combinaison des fonctions : les « séquences-programmes », 91. — Les personnages, 92. — Actant et acteur, 92. — Le personnage comme faisceau de fonctions, 93. — Personnage et interprète, 94. — Le star-system, 94.

3. Le réalisme au cinéma.....

95

3. 1. Réalisme des matières de l'expression, 95. — Relativité de ce réalisme, 95.

3. 2. Réalisme des sujets de films, 96. — L'exemple du néo-réalisme, 96. — Critique de la conception bazinienne du réalisme, 99.

3. 3. Le vraisemblable, 100. — Le vraisemblable et l'opinion commune, 100. — Système économique du vraisemblable, 100. — Conséquences du vraisemblable sur le récit : fonction et motivation, 101. — Le vraisemblable comme effet de corpus, 101.

3. 4. L'effet-genre, 102. — Genre et vraisemblable : les « lois du genre », 105.

4. L'impression de réalité.....

105

La richesse perceptive du matériau filmique, 106. — Impression de réalité et reproduction du mouvement, 106. — Le « mouvement apparent », 106. — Place du son, 106. — Impression de réalité et phénomènes de croyance, 106. — Impression de réalité et cohérence diégétique, 107. — Effet de réel et effet de réalité, 107. — Transparence et déconstruction, 108.

Lectures suggérées.....

109

1. Le langage cinématographique 111

Le cinéma comme art et comme langage, 111. — Enjeu théorique du débat sur cinéma et langage, 111.

1. 1. Une notion ancienne, 111. — L'antagonisme entre cinéma et langage verbal chez Gance, 111. — L'« universalité » du langage du film (Delluc, Canudo), 112. — Photogénie et langage, 115.

1. 2. Les premiers théoriciens, 115. — Caractères du langage cinématographique selon Balázs, 116. — Le « ciné-langage » des formalistes russes, 116.

1. 3. Les grammaires du cinéma, 117. — Leur rôle dans la pédagogie cinématographique, 117. — Exemple des « grammaires » de Berthomieu et Bataille, 118. — Leur rapport aux grammaires des langues naturelles, 118.

1. 4. La conception classique du langage cinématographique, 119. — Le langage cinématographique s'est constitué progressivement, 119. — Il est l'apanage des films narratifs, 119. — Langage et stéréotypes stylistiques, 120. — Le langage est-il « dépassable » ? 120. — Le film comme « contemplation directe du réel », 123.

1. 5. Un langage sans signes, 123. — Une conception du langage cinématographique qui refuse la référence unique au langage verbal (Mityr), 123. — Langage et représentation, 124.

2. Le cinéma, langue ou langage ? 124

L'apport d'une approche plus strictement linguistique (Metz), 125.

2. 1. Langage cinématographique et langue, 125. — Langue et langage en linguistique (Saussure), 125. — Multiplicité des langues, unicité du langage cinématographique, 126. — Langage, communication et permutation des pôles, 126. — Le niveau « analogique » du langage cinématographique, 129. — Continuité du défilement du film et présence d'unités discrètes, 129. — Problème des articulations au sein du film, 130.

2. 2. L'intelligibilité du film, 131. — Le cinéma est un langage parce qu'il est compréhensible, 131. — Les trois instances qui structurent cette intelligibilité : a) L'analogie perceptive, 132. — Identification des objets perçus, 132. — Traits pertinents des codes de reconnaissance, 132. — Le schématisme comme principe de la perception et de la reconnaissance, 133 — b) Les « codes de nomination iconique », 133. — La nomination comme transcodage, 133. — Interdépendance entre perception visuelle et lexicale, 134. — c) Les figures signifiantes proprement cinématographiques, 134. — Rétroaction des procédés expressifs sur la production du sens dénoté, 137.

3. L'hétérogénéité du langage cinématographique 138

3. 1. Les matières de l'expression, 138. — Définition, 138. — Les cinq matières de l'expression du langage cinématographique, 138.

3. 2. La notion de code en sémiologie, 139. — Les codes comme entités abstraites, 139. — Origine et évolution du terme, 139. — Le code du point de vue de l'analyse et du point de vue du producteur, 140.

3. 3. Les codes spécifiques au cinéma, 140. — Difficulté d'une opposition nette entre spécifique et non-spécifique, 141. — Liens entre spécificité et matières de l'expression, 141. — Degrés de spécificité, 142.

3. 4. Les codes non-spécifiques, 142. — Non-spécialisation du langage cinématographique, 142. — Sa parenté privilégiée avec certaines zones de sens, 143.

4. L'analyse textuelle du film 143

Les liens théoriques étroits entre la conception sémio-linguistique du langage cinématographique et l'analyse textuelle, 143.

- 4. 1. La notion de « texte filmique » dans *Langage et Cinéma* (C.Metz), 144.** — Pertinence de l'approche sémiologique, 144. — Le film comme discours signifiant, 144. — Étude du langage, étude des textes, 144. — Le texte comme déroulement signifiant, 144. — Texte et système textuel, 145. — Texte et singularité, 145.
- 4. 2. Un exemple : le système textuel d'*Intolérance*, de D.W. Griffith, 145.** — Montage parallèle et montage alterné, 145. — Généralisation du montage parallèle au film entier, 146. — Thématique de l'intolérance et idéologie réconciliatrice, 146. — Mixité du système textuel, 146.
- 4. 3. La notion de texte en sémiotique littéraire, 146.** — Texte et œuvre, 147. — Texte classique et texte moderne, 148. — Une nouvelle pratique, la lecture, 148. — Écriture et lecture, 149. — La mouvance textuelle, 149.
- 4. 4. Originalité et portée théorique de l'analyse textuelle, 150.** — Le souci du détail prégnant, 150. — La conscience méthodologique, 151. — Difficultés concrètes, 152. — Préalables de l'analyse, 152. — Analyse textuelle et situation didactique, 154. — Problèmes de la citation : le « texte introuvable », 154.

Lectures suggérées 156

Chapitre 5 : Le film et son spectateur 159

1. Le spectateur de cinéma 159

1. 1. Les conditions de l'illusion représentative, 160. — Psychologie expérimentale et Gestalttheorie, 160. — Le cinéma comme « art mental » (Münsterberg), 160. — Structuration du visible : le visuel (Arnheim), 161.

1. 2. Le « façonnage » du spectateur, 162. — Comment influencer le spectateur ? 162. — Le cinéma soviétique, son projet éducatif et politique, 163. — Le calcul des réactions du spectateur (Poudovkine, Eisenstein), 164. — Conséquences sur le travail formel, 164.

1. 3. Le spectateur de la filmologie, 165 — Qu'est-ce que la filmologie ? 165 — Les conditions psycho-physiologiques de la perception des images de film, 166 — L'« univers filmique », 166 — Le « fait spectral », 167.

1. 4. Le spectateur de cinéma, homme imaginaire, 167 — Le cinéma comme machine à produire de l'imaginaire (Morin), 168 — Perception du film et perception magique, 168. — Le thème du double, 171. — Identification et projection, 171.

1. 5. Une nouvelle approche du spectateur de cinéma, 172 — Le désir du spectateur, 172 — Le « sujet-spectateur », 172 — Le travail du film et le spectateur, 173.

2. Spectateur de cinéma et identification au film 173

2. 1. La place de l'identification dans la théorie psychanalytique, 173 — L'identification primaire, 174 — La phase du miroir, 174 — Corps morcelé et narcissisme primaire, 175 — L'écran et le miroir, 175 — Inhibition de la motricité, 175 — Le complexe d'Œdipe, 176 — Les identifications secondaires, 176 — Ambivalence des relations œdipiennes, 179 — L'identification secondaire et le moi, 180.

2. 2. L'identification comme régression narcissique, 180 — Le caractère régressif de l'identification, 180 — Son caractère narcissique, 181 — Réactivation du « stade oral », 182 — Dispositif cinématographique et absorption, 182 — Identification et sublimation, 183.

3. La double identification au cinéma 184

Conception traditionnelle de l'identification au cinéma, 184. — Conception récente : identification « primaire » et « secondaire », 184.

- 3. 1. L'identification primaire au cinéma**, 185. — Primarité de la vision, 185. — Identification du spectateur à son propre regard, 185. — Universalité et valeur idéologique de cette identification « primaire », 186.
- 3. 2. L'identification secondaire au cinéma**, 187. — Identification primordiale au récit, 187. — Structures du récit et complexe d'Œdipe, 187. — Identification et psychologie, 189. — Relation spectateur-personnage : la « sympathie » comme effet de l'identification, 189. — Les identifications partielles, 189. — Le personnage comme type, 190.
- 3. 3. Identification et structure**, 191. — La situation, 191. — Situation et relations intersubjectives, 192. — Variabilité et indétermination de l'identification secondaire, 192. — Les « micro-circuits » de l'identification dans le film, 193. — Identification et point de vue, 194. — Autres paramètres déterminant les fluctuations de l'identification secondaire : a) L'échelle des plans, 197. — b) Les regards, 197.
- 3. 4. Identification et énonciation**, 198. — Savoir du spectateur, savoir du personnage, et les ruses de la narration, 199. — Le cinéma classique : masquage de l'énonciation et prise en charge des structures identificatoires par les codes, 199.
- 3. 5. Spectateur de cinéma et sujet psychanalytique : le pari**, 202. — Autres modèles possibles pour une théorie du spectateur, 202.

Lectures suggérées 203

Conclusion 205

Ancienneté de l'activité théorique sur le cinéma, 205. — Son historicité, 205. — Bref survol des grandes étapes de la théorie, 206. — Les théories recensées comme théories formalisées, 207. — Théorie du cinéma et Sciences humaines, 208.

Bibliographie de la 1^{re} édition 209

1. Ouvrages didactiques, introductions à la théorie du cinéma, 209. — 2. Histoire du cinéma, 209. — 3. Écrits théoriques, 210. — 4. Techniques du cinéma, 211. — 5. Sociologie et économie du cinéma, 211. — 6. Livres sur des cinéastes, 212. — 7. Écrits de cinéastes, entretiens, 212. — 8. Analyses de films ou de genres, 213. — 9. Dictionnaires, anthologies, divers usuels, 213.

Bibliographie de la 3^e édition 215

1. Ouvrages d'initiation à l'esthétique et à la théorie, 216. — 2. Le film comme représentation visuelle et sonore, 218. — 3. Le montage, 220. — 4. Cinéma et narration, 221. — 5. Scénario (pour les aspects narratifs), 222. — 6. Cinéma et langage, critiques et théoriciens classiques du cinéma, 223. — 7. Le film et son spectateur, 225. — 8. Histoire du cinéma. Histoire et cinéma, 226. — 9. Politique des auteurs, écrits de cinéastes, mise en scène, critique, 230. — 10. Analyses de films, approche génétique, 231.

Index des films cités 233

Références photographiques :

BERTRAND AUGST (Université de Berkeley) 135, 136. AVANT-SCÈNE-CINÉMA : p. 13, 18 b, 23, 39, 40, 74 b, 88 c, 97 a, 97 b, 98, 103 a, 113, 114, 122, 178. — CINÉMATHÈQUE UNIVERSITAIRE : p. 14 b, 14 c, 18 a, 24, 27, 28, 53-54, 57-58, 73, 74 a, 87, 88 a, 88 b, 103 b, 104, 127, 128, 170, 195, 199, 200. — PIERRE SORLIN (Université de Paris 8) : 97 c, 121. Université de Lyon II : 14 a, 17, 177. — GÉRARD VAUGEOIS : 169.

Pour l'illustration de ce livre, les auteurs remercient tout particulièrement Bertrand Augst, Raymond Bellour, Jean-François Catton, Jim Damour, Thierry Kuntzel, Jean-Louis Leutrat, Fatemeh Nattagh, Vincent Pinel, Catherine Schapira, Pierre Sorlin, Gérard Vaugeois.