

DOSSIER

D'ACCOMPAGNEMENT

Éléments de culture cinématographique

Court FESTIVAL INTERNATIONAL DE RENNES Métrange

PARCOURS JEUNE PUBLIC
OFFRES PÉDAGOGIQUES ET CULTURELLES

Document réalisé par Mone HELLEC LE BELLER et Patrice A. PINCÉ

UVA
UNIS VERS ARRIVÉ

Dans le cadre de ses séances scolaires, le Festival Court Métrange propose aux enseignants des écoles primaires, collèges et lycées de faire découvrir à leurs élèves une sélection de courts métrages peut-être plus insolites que ceux qu'ils voient habituellement. Et c'est certainement là que va se situer l'intérêt essentiel de cette sortie.

Pour certains enseignants, assister à des séances de cinéma en salle avec leurs élèves, les préparer à cette séance et ensuite l'exploiter pour en faire un événement le plus riche possible, n'est pas une nouveauté, pour d'autres cela peut l'être. Nous avons donc souhaité leur proposer dans ce dossier quelques pistes et données afin, nous l'espérons, de les accompagner dans leur travail. Nous avons ainsi sélectionné trois temps dans l'étude (avant, pendant, après), retenu quelques grands thèmes et suggéré des activités correspondantes.

SOMMAIRE

ÉDITO	2
SOMMAIRE	3
AVANT LA SEANCE DE PROJECTION EN SALLE	4
<i>Préparer la sortie de la classe au cinéma</i>	4
Les métiers du cinéma.....	7
L'art du cinéma.....	9
Les ancêtres du cinéma	9
Les principales étapes de l'histoire du cinéma	10
Les principaux genres au cinéma.....	12
L'IMAGE AU CINEMA.....	16
Les règles académiques de composition.....	18
Photographique et cinématographique	18
L'échelle des plans au cinéma.....	19
Les principaux mouvements de caméras au cinéma.....	19
La profondeur de champ au cinéma	21
Les principales orientations de la caméra au cinéma.....	22
Les principaux raccords au cinéma.....	23
Le son au cinéma.....	25
L'histoire du film	28
Quelques éléments de diégèse	28
Le vocabulaire (essentiel) du scénario	29
PENDANT LA SEANCE DE PROJECTION EN SALLE	31
La salle de cinéma	31
APRES LA SEANCE DE PROJECTION EN SALLE.....	36
Retour sur le film	36
Personnages et interprètes.....	39
Distribution et diffusion.....	41
Historique rapide de la 3d.....	42
Types de prises de vues en 3d	43
GLOSSAIRE.....	49
BIBLIOGRAPHIE.....	52

Préparer la sortie de la classe au cinéma

Dans la perspective de la préparation d'une sortie en salle de cinéma, afin d'y assister à une projection réelle, dans les conditions habituelles du spectacle cinématographique, il est important de faire prendre conscience que les films, même s'ils sont aussi et parfois même surtout¹ visionnés sur des supports individuels (VHS, VCD, puis DVD), ont été tournés pour être visionnés collectivement et non pas individuellement. Au début de l'arrivée de la vidéo, les cassettes - remplacées depuis par le DVD ou le Blu-Ray - permettaient essentiellement de revoir des films que l'on appréciait tout particulièrement et que l'on voulait conserver, plus rarement de les découvrir pour la 1^{ère} fois.

Il s'agit ici de partir du vécu des enfants, de leur propre expérience à la fois des images animées, en général, et des vues cinématographiques, en particulier, les activités ne nécessitant pas de connaissances préalables pour l'enseignant, sinon un certain goût pour le 7^e Art, d'autant plus aisé à transmettre, qu'il apparaîtra naturel et évident. À cet égard, la réalisation d'un cahier de cinéma, à enrichir régulièrement, dans et hors la classe, constituera la meilleure traduction de l'intérêt du jeune public pour la culture cinématographique.

1

Considérer Le nombre de salles démolies en ville ou en campagne, dans les pays industrialisés comme dans les pays émergents.

ACTIVITES SUGGEREES :

1. L'image de cinéma

- 1.1. *L'ordre des images qui donne du sens et constitue une histoire (images séquentielles)*
- 1.2. *Le sens des images (pour un film occidental) : vers la gauche (départ, défense), vers la droite (arrivée, attaque)*
- 1.3. *Le recours à l'ellipse (action inutile et sous-entendue)*

2. Les représentations du cinéma (questionnement)

- 2.1. *Qu'est-ce que le cinéma ? (vaste question, longtemps sujette à controverse [art ou activité commerciale ?] : un art, une distraction, une salle de projection)*
- 2.2. *Qu'est-ce qu'un film ? Un récit filmé (en combien de fois ?), un jeu d'acteurs, de la pellicule, un autre support (DVD, VCD, Blu-Ray)*
- 2.3. *Depuis quand fait-on des films et du cinéma ? Problème des films traitant d'une époque antérieure ou postérieure à la leur, tentative de datation*
- 2.4. *Quelle(s) différence(s) y a-t-il entre le cinéma et la télévision, entre le cinéma et le théâtre ? Direct et différé, prise unique ou multiple, déplacement du spectateur ou du spectacle, film unique ou série*
- 2.5. *Qui a déjà assisté à une projection de cinéma et où ? En salle (Multiplex ou classique), sous chapiteau, en plein air, dans un drive-in*
- 2.6. *Quel est l'intérêt du cinéma par rapport au film vu chez soi ? Grand écran, 3D, Sensurround, réactions collectives*
- 2.7. *Y a-t-il des inconvénients à une projection en salles ? Public bruyant, absence d'intimité et/ou confort limité*
- 2.8. *Quel que soit le support, sur lequel il a été vu, quel est son film préféré et/ou son genre de film préféré ?*
- 2.9. *Connait-on des noms de personnalités, liées au cinéma ? : acteurs/actrices, réalisateurs, animaux vedettes*
- 2.10. *Quelle différence entre un long, un moyen et un court métrage ?*
- 2.11. *Si c'était possible, dans quel film souhaiterait-on jouer ? Dans quel rôle ?*

3. Le cahier de cinéma (en 3 parties)

3.1. Généralités

3.1.1. *Collecter les informations et les souvenirs au sujet du cinéma en général (articles découpés ou recopiés sur l'évolution du 7 Art, des salles, des techniques, des genres, des thèmes)*

3.1.2. *Classer les informations par ordre alphabétique, afin d'obtenir une première encyclopédie du cinéma, sans négliger des pages de définition illustrées, pour les principaux termes de vocabulaire (gros plan, travelling, producteur, panoramique, etc.)*

3.2. Films

- *Fiches de renseignement (modèle proposé), d'abord au sujet des films étudiés ou abordés en classe, ensuite pour ceux que l'on a vus soi-même et que l'on a beaucoup appréciés, illustrés eux aussi par des extraits de presse (articles, critiques, jaquettes, annonces de magazines télé)*

3.3. Personnalités

- *Constitution progressive - et dans le désordre - d'un nouveau dictionnaire illustré, avec collecte d'articles, de photographies, dans des journaux ou magazines :*

- *sur les acteurs ou actrices,*
- *sur les réalisateurs ou réalisatrices,*
- *sur les scénaristes,*
- *sur les maquilleurs ou maquilleuses, et tout autre métier de cinéma*

Notes sur la fiche à photocopier :

- Titre original : inutile de réécrire le titre, si le film est français.
- Date de sortie : parfois quelques différences, sur 3 années, d'un ouvrage à l'autre.
- Conditions de visionnage : en salle (nom du cinéma) ; DVD ou VHS.
- Support : couleurs ou N/B ; V.F. ou V.O.S.T. ; 3D (éventuellement).
- Origine : nationalité du film : France, États-Unis, Italie, Canada, Chine, Nigeria, etc.
- Autres : éventuellement, pour les jeunes cinéphiles, qui s'intéressent à la photographie, à la décoration, à la musique, au son, aux effets spéciaux, au maquillage ou au montage.
- Interprétation : actrices et acteurs principaux.
- Sujet : Bref résumé de l'intrigue, avec rattachement éventuel à un genre (forme/fond)
- Avis : argumentation sur les qualités et défauts du film. Note finale éventuelle.

Titre français :

Titre original :

Date de sortie :

Date(s) de visionnage :

Conditions de visionnage :

Support : / /

Production :

Origine :

Fiche technique :

- Réalisation :

- Scénario :

- Autres :

- Interprétation :

Sujet :

Avis :

Les métiers du cinéma

Les enfants, comme bien des adultes, ont beaucoup de peine à imaginer le nombre de personnes qui peuvent œuvrer à un tournage sur un plateau de cinéma. Établir leur liste et identifier leur activité spécifique ne permet cependant pas d'appréhender la totalité des professions liées au 7^e Art, puisque de nombreuses actions sont effectuées avant le tournage, alors que d'autres encore le sont après que le tournage est achevé.

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES PRINCIPAUX MÉTIERS DU CINÉMA

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES PRINCIPAUX MÉTIERS DU CINÉMA				
Accessoiriste	Acteur	Animateur	assistant-réalisateur	attaché de presse
<i>responsable du matériel, utilisé par les comédiens</i>	<i>comédien qui joue un rôle identifié à l'écran</i>	<i>concepteur de films d'animation (dessins, patamod², poupées)</i>	<i>adjoint du réalisateur, qui le remplace pour certains tournages</i>	<i>responsable des relations avec les journalistes</i>
bruiteur	cadreur ³	cascadeur	chef opérateur ⁴	chorégraphe
<i>responsable des objets imitant les bruits et de leur enregistrement</i>	<i>responsable de la caméra</i>	<i>spécialiste des scènes d'action, qui remplace un acteur</i>	<i>responsable des prises de vues et des matériels concernés</i>	<i>responsable de la formation des acteurs à la danse</i>
coiffeur	compositeur	costumier	décorateur	dialoguiste
<i>responsable des barbes, chevelures, postiches et perruques</i>	<i>auteur de la musique d'accompagnement du film</i>	<i>créateur ou sélectionneur des tenues portées par les acteurs</i>	<i>responsable des décors du film</i>	<i>adjoint du scénariste, chargé des dialogues entre personnages</i>
directeur artistique ⁵	directeur de casting	distributeur	doubleur ⁶	doublure
<i>responsable de la coordination entre décorateurs, costumiers, ensembliers et accessoiristes</i>	<i>responsable du choix des acteurs</i>	<i>responsable de la sortie du film en salles</i>	<i>acteur chargé de doubler en français la voix d'un acteur étranger⁷</i>	<i>acteur anonyme, chargé de remplacer un acteur titulaire lors de repérages ou de certaines scènes</i>
éclairagiste	ensemblier	étalonneur	exploitant de salle	habilleur
<i>responsable</i>	<i>responsable</i>	<i>responsable</i>	<i>responsable</i>	<i>adjoint</i>

2

Diminutif en jargon professionnel de « pâte à modeler » ou « plasticine ».

3

Ou caméraman.

4

Ou directeur de la photographie.

5

Surtout, dans les productions anglo-saxonnes (*Art Director*).

6

Ou voxophile.

7

Ou le contraire.

<i>de l'éclairage du plateau avec des projecteurs (gamelles)</i>	<i>de l'ameublement des décors</i>	<i>de l'équilibre et de la qualité des couleurs au développement</i>	<i>d'une salle de cinéma</i>	<i>du costumier, chargé de l'habillage des acteurs</i>
ingénieur du son	machiniste	maître d'armes	maquilleur	mixeur
<i>responsable de l'enregistrement des sons</i>	<i>responsable de l'appareillage de la caméra (chariot, grue)</i>	<i>responsable de la formation des acteurs au maniement des armes blanches</i>	<i>responsable des maquillages, simples ou spéciaux</i>	<i>responsable de la synchronisation entre images, dialogues, bruits et musique</i>
monteur	perchiste	photographe de plateau	producteur	projectionniste
<i>responsable du découpage et du montage du film</i>	<i>preneur de son avec un micro perché</i>	<i>responsable des photos utilisées pour la promotion du film</i>	<i>responsable du financement ou de la supervision du film</i>	<i>employé d'une salle de cinéma qui dirige l'appareil de projection</i>
réalisateur	régisseur	scénariste	scripte ⁸	truqueur
<i>1^{er} responsable du tournage du film</i>	<i>responsable de la mise en place quotidienne de tout ce qui est nécessaire pour un tournage</i>	<i>auteur de l'histoire, traitée par le film</i>	<i>responsable du respect du programme prévu</i>	<i>spécialiste des effets spéciaux</i>

ACTIVITES SUGGEREES :

1. Fonctions des professionnels du cinéma

1.1. Établir les définitions

1.2. Chercher qui intervient avant, pendant et après le tournage

L'art du cinéma

Le 7^e Art, selon le mot du critique italien Ricciotto Canudo⁹, est sans doute plus familier au jeune public que tous les autres, bien que beaucoup de ces spectateurs sans doute ne se doutent pas qu'un film avec acteurs ou un dessin animé relèvent de la création artistique.

L'apparition de cette nouvelle forme d'expression, à la suite d'autres inventions, et son évolution, de ses origines à nos jours, est tributaire du cadre plus général de l'Histoire humaine et de ses différentes activités : les sciences, les techniques, l'économie, la politique, le droit et l'organisation sociale.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler quelques éléments concernant l'évolution du 7^e Art, dont la production est si vaste et l'intérêt du public si vif qu'il est désormais courant de le séparer en genres distincts, aux limites pourtant souvent imprécises.

Ce sont : d'abord, les ancêtres du 7^e Art, parfois aussi lointains qu'inattendus ; ensuite, les principales étapes de l'évolution du cinéma, qui a désormais 116 ans d'existence ; et enfin, les principaux genres de cette production riche et variée, que l'on peut appréhender selon des critères de fond et/ou de forme.

Les ancêtres du cinéma		
Années	Inventeurs	Inventions
1830	Barthélémy Thimmonier (France)	machine à coudre (mécanisme d'entraînement)
1839	Nicéphore Niépce (post.) & Louis Daguerre (France)	photographie
1861	Richard J. Gatling (États-Unis d'Amérique)	mitrailleuse lourde (mécanisme d'entraînement)
1882	Étienne-Jules Marey (France)	chronophotographe (fusil photographique = 1 ^{ère} caméra)
1884	George Eastman (États-Unis d'Amérique)	pellicule photographique
1889	Augustin Le Prince (France)	pellicule perforée, avec œillets
1891	William K. L. Dickson (États-Unis d'Amérique)	pellicule perforée

ACTIVITES SUGGEREES :

9

R. Canudo a successivement baptisé le cinéma 6^e Art (1908, *La Naissance d'un sixième art*) puis 7^e Art (1919, *La Leçon du cinéma*). Textes publiés in Banda, D. & Moure, J., *Le Cinéma : naissance d'un art – Premiers écrits (1895-1920)*, Éditions Flammarion, Paris, 2008, pp. 198-199, 491-495.

- Reconstituer des étapes de la préhistoire du cinéma (v. Internet), en fabriquant :
 - un thaumatrope,
 - un feuilletoscope,
 - un folioscope (ou flip book),
 - un phénakistiscope (ou stroboscope),
- un zootrope

Les principales étapes de l'histoire du cinéma

Les auteurs ne sont pas d'accord entre eux pour diviser les 120 ans de l'histoire du cinéma en périodes caractéristiques. Nous distinguerons dix des ces étapes successives de l'évolution du 7^e Art.

1895-1912 : Le temps des pionniers

Invention française (Au. & L. Lumière, 28 déc. 1895), le cinéma(tographe) est d'abord dominé par la production française, avec d'une part les films Lumière (peu de fiction et beaucoup d'actualités) et ceux de G. Méliès, véritable créateur du « spectacle cinématographique ». Les autres compagnies françaises (*Pathé, Gaumont, Éclair*) sont de moindre importance. À l'étranger, la production de ces films courts et touchant à tous les genres ne concerne que 6 États : l'Allemagne, le Danemark, l'Italie, le Royaume-Uni, la Russie et les États-Unis d'Amérique, où Thomas A. Edison est un producteur dominateur et prolifique.

1912-1927 : Le cinéma muet

Le cinéma est passé, à la veille de la I^{ère} Guerre mondiale, du stade artisanal au stade industriel, avec des films plus longs pour un public fidélisé (Film d'Art, pour les plus cultivés, et films à épisodes, pour le grand public), assemblé dans des salles spécialisées et non plus dans des cafés ou sous des chapiteaux. La production s'étend dans le monde, notamment en Asie (Chine, Indes, Japon), mais elle est dominée quantitativement par les Américains (D. W. Griffith ; les burlesques) et qualitativement par les Allemands, qui disposent à partir de 1917 d'une industrie performante et d'auteurs, qui codifient la mise en scène (*Kammerspiel*) et usent d'audaces formelles (l'impressionnisme ou caligarisme). La Révolution russe (1917) permet, pour quelques années, une effervescence créatrice (*Ciné-Ceil & FEKS*).

1927-1939 : Les débuts du cinéma parlant

Après *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927, A. Crosland), le cinéma devient progressivement parlant, en Amérique, puis ailleurs, avec un retard considérable pour le Japon, attaché à ses récitants (*benshis*). La période pose également la question du statut juridique du cinéma (aux É.-U.A.), rendu nécessaire à la suite de nombreux scandales et de l'absence de règles le concernant (commerce ou art ?). Les producteurs américains, pour éviter le risque d'une censure fédérale, s'imposent un code d'autocensure (code Hays, 1930) qui uniformise et moralise la production (12 sujets interdits). La période est aussi celle de la Dépression économique des années 30 qui conduit à une émigration artistique des Européens vers Hollywood, où règnent désormais de grands studios (*Columbia, Fox, M.G.M., Paramount, Warner Bros.*) et de moins grands (*R.K.O., Universal*), et leur importante production de films de divertissement (comédie musicale, film d'aventures et d'épouvante, film policier).

1939-1945 : Le cinéma, pendant la II^e Guerre mondiale

<p>Il comprend, dans les puissances en guerre, essentiellement deux types de productions : les films de propagande, afin d'assurer le public que la cause que défendent ses troupes est juste et que l'ennemi mérite d'être vaincu, et ceux de divertissement, afin d'entretenir le moral de l'« arrière ».</p> <p>La France connaît une situation « privilégiée » due à la réorganisation de la profession, par le Gouvernement de Vichy, permettant la réalisation paradoxale de nombreux films de qualité.</p>
<p>1945-1958 : Le cinéma de la Guerre froide</p>
<p>La guerre s'achève sur deux événements majeurs qui déterminent la suite de l'évolution du cinéma : la découverte des camps de concentration et la bombe atomique. Après les défaites de l'Allemagne et du Japon, l'Amérique redoute un affrontement direct avec les États communistes (U.R.S.S., Chine). C'est le temps du cinéma paranoïaque (métaphore du Martien [la « planète rouge »] envahisseur), des évocations des risques de l'atome (mutations et gigantisme animal ou humain) et du péplum, en forme d'encouragement au nouvel État d'Israël (1948). La découverte des crimes de guerre conduit à une évolution du Film noir, qui creuse la psychologie de personnages de plus en plus tourmentés.</p> <p>Ailleurs, la production italienne révèle le néoréalisme, à préoccupation sociale (<i>Ladri di biciclette / Le Voleur de bicyclette</i>, 1948, V. De Sica). La production britannique se consacre essentiellement à la comédie, imposant à partir de 1952 le film en couleurs. C'est à cette même époque que le cinéma japonais est enfin connu et reconnu (<i>Rashômon</i>, 1950, A. Kurosawa).</p>
<p>1958-1968 : Le cinéma de la Nouvelle Vague</p>
<p>Un groupe de jeunes critiques français (les Jeunes Turcs), qui se soucient autant de la forme que du fond, se lance dans la réalisation de films ouvrant, pour une courte période, une Nouvelle Vague¹⁰. Des mouvements comparables apparaissent en particulier au Royaume-Uni (<i>Free Cinema</i>) et au Brésil (<i>Cinema Novo</i>), dans une moindre mesure aux États-Unis (<i>Shadows</i>, 1959, J. Cassavetes). Un cinéma populaire s'oppose à ces créations jugées trop intellectuelles. La production mondiale concerne alors presque tous les États.</p>
<p>1968-1981 : Le cinéma de la contestation</p>
<p>C'est la période de la plus grande liberté créatrice, avec l'abandon du code Hays, aux États-Unis. Le malaise d'une Amérique, qui connaît l'assassinat de J. F. Kennedy, la ségrégation raciale, la guerre du Viêt-Nam puis le scandale du Watergate, est traduit à l'écran par de nombreux films sociaux ou politiques, policiers mais aussi fantastiques (films catastrophe). L'émancipation des Noirs conduit à la vague de <i>Blackploitation</i>, qui trouve vite ses limites. Les cinémas allemands (de l'Ouest), français et italien connaissent une période faste, avec des films militants. L'Occident découvre le cinéma de Hong Kong (<i>kung fu</i>), du Canada et d'Australie.</p>
<p>1981-1989 : La domination américaine</p>
<p>La réaction libérale (M. H. Thatcher, R.-U., 1979 ; R. W. Reagan, É.-U.A., 1981) provoque une reprise en main de la production par les studios et une promotion des valeurs viriles et martiales, autour de figures emblématiques (A. Schwarzenegger, S. Stallone). Un cinéma militant (Festival de Sundance) et un autre, jouant sur la dérision, assurent un semblant de résistance. La Chine redevient productrice de films, avec la fin de la Révolution culturelle (5^e génération).</p>
<p>1989-2001 : L'hyperpuissance¹¹ américaine</p>

¹⁰

Selon le mot de la journaliste Françoise Giroud (1916-2003).

¹¹

Selon le mot d'Hubert Védrine, Ministre français des Affaires étrangères (1997-2002).

Avec la chute du mur de Berlin (1989) et la disparition de l'U.R.S.S. (1991), l'Amérique reste la seule puissance dominante. Les cinémas de l'Est sont emportés dans le démantèlement des anciennes structures. Hollywood cherche à limiter plus encore la concurrence et attire des talents européens ou asiatiques (R. Harlin, J.-P. Jeunet, P. Jackson, P. Verhoeven, J. Woo). Ailleurs, le Danemark découvre l'austère Dogme '95 (L. v. Trier) et le Royaume-Uni redécouvre le film social.

2001-2016 : Le nouvel ordre du monde

Le choc du 11 sept. 2001 provoque un nouveau malaise américain, qui aboutit à l'élection de B. H. Obama (2008). Le cinéma s'en ressent avec de nombreux films documentaires ou de fiction qui critiquent la politique américaine, à l'extérieur (Afghanistan, Iraq), comme à l'intérieur (M. Moore).

Le Nigéria, privilégiant la vidéo, double l'Inde, dans les records de production (+ 1200 films/an¹²).

ACTIVITES SUGGEREES :

- Argumenter afin de rétablir l'ordre chronologique, en observant, dans le désordre :
 - un extrait de film muet des tout débuts du cinéma (L. Lumière, G. Méliès)
 - un extrait de film muet de la fin des années 20 (R. Clair)
 - un extrait de film parlant, en noir et blanc
 - un extrait de film parlant, en couleurs
 - un extrait de film parlant, en couleurs, avec effets spéciaux numériques

Les principaux genres au cinéma

Pour un classement et une sélection rapide des œuvres cinématographiques, les premiers ouvrages sur le cinéma, puis les revues, spécialisées ou non, tels les programmes de télévision, ont établi schématiquement des genres et parfois des sous-genres. Ceux-ci correspondent à des critères de forme ou des critères de fond, selon que l'on souhaite insister sur le mode d'expression choisi ou sur le sujet du film. Les frontières entre ces différents genres sont fluctuantes, chaque production obéissant à la fois à des choix formels et thématiques.

A : les principaux¹³ genres de forme

On peut en retenir essentiellement sept : le film documentaire, la comédie, la comédie dramatique, la comédie musicale, le drame, le film d'animation et le film d'avant-garde.

1 : Le film documentaire

Loin de se limiter à un simple reportage pris sur le vif (lieu de vie, de travail, de combat), il exprime le point de vue de son auteur, par le montage signifiant de séquences judicieusement sélectionnées et parfois la déformation d'images prises sur le vif (*Tchélovek s kino-apparatom* / *L'Homme à la caméra*, 1929, D. Vertov). Ses motivations peuvent être politiques (film de

¹² Soit 3 à 4 par jour.

¹³

Ont volontairement été laissés à part : les films commerciaux (messages publicitaires) ; certains films musicaux (clips vidéo) ; les choix formels de distribution (films à épisodes [*serial*] ; film à sketches ; 3D) ; et les productions érotiques et/ou pornographiques.

	propagande ou film militant) ou pédagogiques (film scientifique). Le film animalier y tient une part importante.
2 : La comédie	La comédie est le genre qui détend, amuse et, si elle est réussie, fait rire. Présente depuis les débuts du cinéma, elle a connu plusieurs formes successives, dont le cinéma burlesque, basé sur un comique visuel et souvent cruel (Ch. Chaplin, B. Keaton, M. Sennett) et quelques variations nationales, comme la comédie américaine (Fr. Capra), britannique (A. Mackendrick) ou italienne (M. Monicelli, D. Risi). Une part importante a joué sur des équivalents des duos de clowns du cirque (clown blanc & Auguste), à la suite des Danois Double-Patte et Patachon (1921-1936) : Abbott & Costello ; J. Lewis & D. Martin ; Franco & Ciccio. En France, elle a surtout tourné autour de personnalités singulières : Fernandel, Bourvil, L. de Funès, D. Cowl, P. Richard, l'équipe du Splendid.
3 : La comédie dramatique	Douce-amère, elle est à la fois amusante et émouvante, traitant de sujets de la vie de tous les jours et des rapports humains (dans un couple, une famille, au travail, entre voisins).
4 : La comédie musicale	Elle constitue un genre à part, puisque les interprètes ne parlent pas ou très peu, ils chantent, et ne se déplacent pas ou très peu en marchant, ils dansent. Le terme de comédie musicale ne doit pas faire illusion car les sujets abordés ne sont pas forcément comiques (J. Demy). Longtemps réalisées en studio (Fr. Astaire, G. Kelly), les productions sont passées en décors réels à partir de <i>West Side Story</i> (1961, R. Wise).
5 : Le drame	C'est le récit des malheurs des hommes, souffrant dans leur chair ou leurs sentiments. Il va de l'adaptation des tragédies antiques (Sophocle) ou classiques (W. Shakespeare) aux difficultés de la vie quotidienne et/ou contemporaine (dramas sentimental, psychologique, social), tombant parfois dans les effets grandiloquents du mélodrame (films avec Lon Chaney).
6 : Le film d'animation	Désormais tourné, sauf exception ¹⁴ , sans interprètes vivants, il regroupe à la fois les dessins animés, héritiers du folioscope et du praxinoscope, les films avec objets (allumettes), matière (pâte à modeler : <i>patamod</i>) ou personnages (poupées), animés image par image (<i>pixilation</i> , <i>stop motion</i>), les animations de papiers découpés (L. Reiniger), d'écrans d'épingles (A. Alexéïeff) ou de sable (C. Hoedeman) et les productions qui ne sont plus assistées par ordinateur (P.A.O.) mais entièrement réalisées par lui (infographie). Les films en <i>rotoscope</i> (tournés avec acteurs puis décalqués sur le support) sont considérés également comme des films d'animation, depuis <i>Blanche-Neige et les Sept Nains</i> (<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> , 1937, studio W. Disney).
7 : Le film d'avant-garde	C'est sans doute le genre dont l'abord est le moins aisé. Il regroupe d'une part les films expérimentaux, qui se revendiquent comme non N.R.I. ¹⁵ . Il traduit d'autre part l'intérêt pour le cinéma d'écoles picturales : l'impressionnisme (J. Epstein, G. Dulac) ; l'expressionnisme ou caligarisme (F. W. Murnau, R. Wiene) ; le constructivisme (la <i>FEKS</i> ¹⁶) ; le dadaïsme (R. Clair) ; le surréalisme (L. Buñuel) ; le lettrisme (I. Isou, M. Lemaître) ; ou l'art vidéo contemporain. Ses productions peuvent être figuratives (des images avec un sens donné) comme non figuratives (animations abstraites à la L. Lye ou à la N. McLaren), jusqu'à l'absence d'images (<i>Zen for Film</i> , 1964, Nam June Paik).

14

C'était très fréquent au début du cinéma d'animation (*Alice's Comedies / Le Merveilleux Pays d'Alice*, 1923-1926, W. Disney, U. Iwerks).

¹⁵ Non narratif, non représentatif, non industriel.

¹⁶ Fabrique de l'Acteur excentrique, mouvement cinématographique des débuts de la Révolution russe.

B : les principaux genres de fond

On peut en retenir essentiellement 10, qui ne recouvrent pas toute la production cinématographique : le péplum, le film historique, le film de cape et d'épée, le western, le film de guerre, le film policier, le film d'aventures, le film d'espionnage, le film fantastique et le film d'arts martiaux.

1 : Le péplum	Appelé <i>Sword and Sandal</i> (épée et sandales), par les Anglo-Saxons, il est le genre « antique » du cinéma, regroupant les adaptations des mythes et des légendes (l' <i>Odyssée</i> ; les <i>Travaux d'Hercule</i>), les films bibliques (Ancien et Nouveau Testaments) et les superproductions à alibi historique (<i>Cabiria</i> , <i>Ben Hur</i> , <i>Cléopâtre</i>).
2 : Le film historique	Prétendant exposer la réalité historique ¹⁷ , il expose en fait le point de vue d'un auteur sur un événement (reconstitution) ou sur une figure (biographie) historiques.
3 : Le film de cape et d'épée	Genre occidental, il rassemble des films dont l'action se déroule, dans un milieu aristocratique, du Moyen Âge (<i>Robin des Bois</i>) au début du XX ^e siècle (<i>Le Prisonnier de Zenda</i>) en passant par la Renaissance, l'absolutisme (<i>Les Trois Mousquetaires</i>), la Révolution et le XIX ^e siècle. Adaptant souvent des œuvres littéraires, il est centré généralement sur l'affrontement entre un héros justicier et un méchant sans scrupules.
4 : Le western	Genre par excellence du cinéma américain, il réunit les films traitant de l'Histoire collective ou individuelle des conquérants des États-Unis d'Amérique au XIX ^e siècle, de l'expédition Clark-Lewis vers l'Ouest (1804-1805), jusqu'à la veille de la I ^{ère} Guerre mondiale (48 États en 1912). Le genre a intéressé également les auteurs européens, notamment italiens (western-spaghetti) et asiatiques (Thaïlande).
5 : Le film de guerre	Subdivision du film historique, qui mérite bien une place à part, à la fois par la quantité de productions qui lui sont consacrées et la qualité de nombreuses reconstitutions de batailles décisives, il concerne surtout la guerre moderne, depuis la guerre de Sécession (1861-1865), s'intéressant essentiellement aux deux Guerres mondiales et aux guerres de décolonisation et d'indépendance. Il expose soit les décisions stratégiques du commandement (<i>Le Jour le plus long</i> , 1964), soit leurs traductions sur le théâtre d'opération, au sein d'une unité résistante (<i>La Bataille du rail</i> , 1945, R. Clément) ou combattante (<i>La 317^e Section</i> , 1964, P. Schoendoerffer).
6 : Le film policier	Il a connu une longue évolution, marqué par les principales révolutions techniques du cinéma, dont les arrivées successives du son (les détonations des armes) et de la couleur (les épanchements sanguins). Si le Muet s'intéresse sans doute plus aux criminels (<i>Fantômas</i> , <i>Les Vampires</i>) qu'aux détectives, le Parlant inverse, dans un premier temps, la donne, en privilégiant les enquêtes de limiers exceptionnels (Sh. Holmes, Ch. Chan). Il s'agit alors pour le spectateur de découvrir en même temps que le détective l'identité du coupable (<i>whodunit</i>). Avec le Film noir des années 40 et 50, le cinéma policier décortique la personnalité des criminels (<i>Kiss of Death / Le Carrefour de la Mort</i> , 1947, H. Hathaway) et décrit en détail les modes opératoires (<i>Asphalt Jungle / Quand la</i>

17

Et préhistorique (*Quest for Fire / La Guerre du feu*, 1981, J.-J. Annaud).

	<i>ville dort</i> , 1950, J. Huston).
7 : Le film d'aventures	Le plus souvent en décors exotiques, comme le désert (<i>L'Atlantide</i>), la jungle (<i>Tarzan</i>) ou l'océan (films de pirates), il confronte ses héros à de terribles adversités (environnement inhospitalier, intempéries, végétaux et animaux sauvages, tribus cruelles ou rivaux hostiles).
8 : Le film d'espionnage	Héritier du film policier puis des films à suspense, il tourne d'abord autour de secrets de fabrication industriels ou militaires (le <i>McGuffin</i> ¹⁸) puis, avec le succès planétaire de la série <i>James Bond</i> (depuis 1962), ses intrigues décrivent les exploits (ou les ratages) de professionnels de l'action secrète.
9 : Le film fantastique	Genre hétérogène et considérable, il rassemble les œuvres dont les personnages, les événements ou les situations obéissent à des lois inconnues du spectateur : monstres, vampires, morts-vivants ; diableries ; voyages dans le temps ; autres dimensions ; merveilleux et féeries. La science-fiction en est une « succursale ¹⁹ », traitant des mêmes sujets mais substituant une extrapolation scientifique au recours à la magie.
10. : Le film d'arts martiaux	Venu d'Extrême-Orient, il est longtemps improprement considéré comme le « cinéma de karaté », alors que les productions étaient surtout chinoises et présentaient des combats de <i>kung fu</i> . On y distingue le film d'inspiration chinoise (Hong Kong) avec combats à mains nues ou au bâton (<i>wuxiapian</i>), du japonais, privilégiant l'usage du sabre (<i>chambara</i>).

ACTIVITES SUGGEREES :

1. Pour le cinéma, en général

- Tenter de caractériser différents genres à partir d'extraits de films

2. Pour le fantastique, en particulier

2.1. Caractériser le fantastique « pur » (magie) et la science-fiction (extrapolation scientifique), les différencier

2.2. Avec des classes d'un bon niveau culturel :

2.2.1. Distinguer les thèmes du « je » (thème du double) des thèmes du « tu » (adversités diverses), selon les termes de Tzvetan Todorov²⁰

2.2.2. Différencier les différents types d'onirisme au cinéma (rêve éveillé, rêve pur, hallucination, prémonition)

18

Terme utilisé par A. Hitchcock et A. MacPhail pour désigner le prétexte, juste cité et non exploité, de l'aventure d'espionnage, comme l'uranium en bouteille des *Enchaînés* (*Notorious*, 1946).

¹⁹ Selon le mot de J. Sternberg (*Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, 1958).

²⁰ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

La pellicule est le support essentiel du cinéma, qui enregistre une suite de ces vignettes, lesquelles, projetées, donnent l'illusion d'une image en mouvement. Inventée par George Eastman (1884), le fondateur de *Kodak*, elle est d'abord confiée aux soins de Thomas A. Edison et de son assistant William K. L. Dickson, pour leurs expériences de prises de vue (1889). Le format le plus connu du film (35 mm) est alors fixé. Une pellicule en 28 mm (1928, *Pathé Kok*) tente vainement de la concurrencer, alors que *Kodak* met en circulation un film 22 mm, pour le kinétoscope (1928²¹). Ces bandes, particulièrement inflammables au départ²² (nitrate de cellulose) et remplacées par des films de sécurité en acétate (1908, *Eastman Kodak* ; 1912, *Pathé Kok*), sont supplantées en 1950 par la pellicule ininflammable *Eastman Kodak* en triacétate. Le plus grand format d'image est actuellement de 70 mm²³ (*Imax*, 65 x 71,25 mm), présenté à l'Exposition universelle d'Osaka, à l'occasion de la projection du court métrage *Tiger Child* (1970, D. Brittain).

Les 1^{ères} bandes sont vendues sans perforation. Le système est simplifié (une perforation de part et d'autre de l'image) par William K. L. Dickson, à partir de l'invention²⁴ d'Augustin Le Prince (1889). L'unique conclusion du seul et unique Congrès international²⁵ des Éditeurs de films, réuni à l'initiative de Georges Méliès en 1909, sera la standardisation de la perforation pour toutes les productions, d'où qu'elles viennent.

Les images cinématographiques défilent grâce à la manivelle qu'actionne l'opérateur²⁶, d'abord à une cadence de 16 images par seconde, remplacée par la vitesse de déroulement la plus courante²⁷ (24 i/s) avant l'arrivée de la vidéo (25 i/s). Ces différences de vitesse expliquent l'aspect saccadé et accéléré des mouvements des personnages, lors des diffusions des anciennes *Histoires sans paroles* de la télévision, à partir de 1964.

Si les 1^{ers} films sont évidemment en noir et blanc, parfois colorisés à la main et au pochoir²⁸, les 1^{ers} essais de couleurs en *Kinemacolor*²⁹ (bleu & rouge) sont effectués assez tôt par le Britannique George A. Smith (*A Visit to the Seaside*, 1908). Le procédé bicolore est repris par la firme américaine *Technicolor*, qui propose un long métrage en couleurs en 1917 (*The Gulf Between*, 1917, W. B. Physioc), avant de permettre le tournage du 1^{er} film d'animation à 3 couleurs, *Des arbres et des fleurs* (*Flowers and Trees*, 1932, B. Gillett), et du 1^{er} long métrage en réel (*Becky Sharp*, 1935, R. Mamoulian). Pour observer certains essais de l'époque (*La*

21

Le cinéma amateur utilise, quant à lui, successivement le 9,5 mm (1922, *Pathé*), le 16 mm (1923, *Kodak*), le 8 mm (1932, *Kodak*) et le Super 8 (1965, *Kodak*).

²² 121 brûlés vifs dans l'incendie du Bazar de la Charité, rue Jean-Goujon (Paris VIII^e), le 4 mai 1897.

²³ La pellicule 70 mm a été expérimentée beaucoup plus tôt (*Fox Movietone Follies of 1929*, 1929, D. Butler). Il a même existé un film 75 mm, pour une projection spéciale des frères Lumière (1900).

²⁴ Des œilletons, sur les côtés, comme pour des lacets de chaussure.

²⁵ Allemagne, Danemark, États-Unis d'Amérique, France, Italie, Royaume-Uni, Russie.

²⁶ En France, les opérateurs tournent la manivelle en suivant, dans leur tête, le rythme du *Régiment de Sambre et Meuse*, un air de musique militaire (1909, P. Cézano, R. Planquette).

²⁷ *Le Hobbit – Un voyage inattendu* (*The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012, P. Jackson) est filmé à la vitesse de 48 images par seconde.

²⁸ De quelques vêtements (*The Great Train Robbery / L'Attaque du rapide*, 1903, E. S. Porter) à toute une pellicule de près de 3 heures (*Cyrano de Bergerac*, 1923, Au. Genina).

²⁹ Par un système de filtres de couleurs.

Cucaracha, 1934, Ll. Corrigan), il est presque indispensable de porter des lunettes de soleil tant les couleurs sont criardes...

Le *TechniColor*, malgré des critiques sévères et quelques tentatives rivales, comme l'allemande *AgfaColor* (*Münchhausen / Les Aventures fantastiques du baron de Münchhausen*, 1943, J. v. Báky), domine la production en couleurs jusqu'à la sortie du documentaire britannique *Voyage royal*³⁰ (*Royal Journey*, 1952, D. Bairstow, R. Blais, G. Parker), qui révèle les qualités de l'*EastmanColor*. Ce nouveau procédé, mis au point par *Kodak*, remplace rapidement le *TechniColor*³¹ et contribue à l'essor du cinéma en couleurs.

Sur l'écran, l'image change de dimension : d'abord en 1927, avec la *Polyvision*³² du *Napoléon* d'Abel Gance, qui permet la projection simultanée, sur 3 écrans juxtaposés, de 3 prises de vues³³ ; en 1952, avec le *Cinérama* de Frederick Waller, qui utilise 11 caméras et 11 projecteurs (*This Is Cinerama*, M. C. Cooper, G. v. Fritsch) ; et en 1953, grâce au *CinemaScope*, dérivé de l'*Hypergonar* du Français Henri Chrétien (*Construire un feu*, 1927, Cl. Autant-Lara), qui, par anamorphose³⁴ de l'image, présente une vision panoramique (*The Robe / La Tunique*, 1952, H. Koster).

Dérivé lointain du nombre d'or³⁵, le cadre photographique puis cinématographique est déterminé par le format du support. Dans le cas du cinéma, les proportions de l'image sont de 1,33, entre sa longueur et sa largeur³⁶. La composition de l'image, dans ce cadre, obéit à 3 règles essentielles de composition, par sa division en 3 tiers horizontaux et verticaux, selon des lignes de forces imaginaires, dont les intersections constituent des points de force.

³⁰ Tournage banal de la visite de la princesse héritière Elizabeth dans le dominion du Canada, le film connaît une fortune inattendue, dans tous les cinémas du *Commonwealth*, lors de l'accession au trône de la jeune reine, à la mort du roi George VI (6 février 1952).

³¹ Les films postérieurs, qui font référence au *TechniColor*, sont en réalité en *EastmanColor*.

³² Elle préfigure la technique du *split screen* (écran séparé, écran divisé ou multivision), d'abord utilisé comme technique de trucage, pour des histoires de jumeaux (*Wonder Man / Le Joyeux Phénomène*, 1945, H. B. Humberstone), puis exploité pour présenter à l'écran plusieurs actions simultanées (*Woodstock*, 1969, M. Wadleigh) ou la même, vue de différents points de vue (*Grand Prix*, 1966, J. Frankenheimer).

³³ Avec 3 caméras : la centrale filme en face d'elle, celle de gauche filme à droite et celle de droite filme à gauche.]

³⁴ Image comprimée à la prise de vue et doublée en largeur à la projection, pour obtenir un rapport de 2,39/1.

³⁵ Représenté par la lettre grecque ϕ (phi) et attribué au sculpteur athénien Phidias, le décorateur du Parthénon, il assure des proportions harmonieuses, avec un rapport de 1,618033989, entre la longueur et la largeur d'un rectangle. En d'autres termes, le rapport entre la longueur et la largeur équivaut à celui de leur somme avec la longueur.

³⁶ Les écrans, cathodiques ou plasma, permettent aujourd'hui de présenter les images de films sur support DVD en 16/9.

Les règles académiques de composition

Photographique et cinématographique

Les lignes de force	L'espace, représenté par et sur l'image, est artificiellement divisé en 3 tiers horizontaux et 3 tiers verticaux, constituant 9 zones distinctes, selon deux lignes de force horizontales et verticales. Ces lignes déterminent le choix de proportions $1/3$ et $2/3$, pour le cadrage du sujet à mettre en image : pour l'horizon ou pour la ligne des yeux.									
Les quatre points de force	<p>Situés aux intersections entre les lignes de forces horizontales et verticales, ils sont les points où, selon des études scientifiques, l'œil est le plus souvent attiré, dans un sens de lecture, conforme à celui des documents écrits. L'œil lit donc le photogramme de gauche à droite et de haut en bas, en Occident (lecture en Z). Le sujet essentiel de cette image est mis en valeur par des lignes directrices, qui dirigent le regard sur lui, par des effets de perspective.</p> <table border="1" data-bbox="480 797 786 985"><tr><td data-bbox="480 797 584 862">1</td><td data-bbox="584 797 684 862"></td><td data-bbox="684 797 786 862">2</td></tr><tr><td data-bbox="480 862 584 922"></td><td data-bbox="584 862 684 922"></td><td data-bbox="684 862 786 922"></td></tr><tr><td data-bbox="480 922 584 985">3</td><td data-bbox="584 922 684 985"></td><td data-bbox="684 922 786 985">4</td></tr></table>	1		2				3		4
1		2								
3		4								

Le sens de l'image change selon la place du sujet essentiel dans le décor et l'espace qu'il y occupe. L'échelle des plans permet de jouer sur les rapports entre le sujet et le monde dans lequel il évolue. Ces plans assemblés constituent une scène, qui, réunie avec d'autres, forme une séquence, équivalent cinématographique de l'acte au théâtre.

L'échelle des plans au cinéma ³⁷	
Le plan d'ensemble (P.E.), ou plan général (P.G.)	L'accent est mis sur le cadre de l'action, plus que sur les personnages, qui y apparaissent vus de loin.
Le plan de demi-ensemble (P.D.E.)	Les personnages, en pied, occupent désormais l'essentiel de l'image, mais le cadre a toujours de l'importance.
Le plan moyen (P.M.) ou plan pied (P.P.)	Il est proche du plan de demi-ensemble, mais les personnages semblent avoir les pieds posés sur la partie inférieure du cadre.
Le plan américain (P.A.)	Il cadre les personnages à mi-cuisse, permettant, selon la tradition, la vision des pistolets que le cowboy des westerns a à sa ceinture.
Le plan rapproché taille (P.R.T.)	Il cadre les personnages au niveau de la taille.
Le plan rapproché poitrine (P.R.P.)	Il cadre les personnages au niveau de la poitrine.
Le gros plan (G.P.)	Il ne laisse plus apparaître à l'écran que la tête d'un personnage.
Le très gros plan (T.G.P.)	Il ne laisse plus apparaître qu'un détail anatomique du personnage (bouche, nez, œil, main, pied).
Le plan large (P.L.)	Il ressemble au plan d'ensemble mais ne présente aucun personnage visible.
Le plan serré (P.S.) ou plan de détail	Il ressemble au gros plan ou au très gros plan mais il ne présente qu'un objet, en tout ou partie.

Il existe plusieurs techniques d'utilisation de la caméra, qui ont été inventées et perfectionnées ou simplifiées depuis les débuts du cinéma. L'appareil d'enregistrement de l'image, fixe à l'origine (L. Lumière, G. Méliès), se met progressivement à bouger et à accompagner le mouvement des objets ou des personnages, jusqu'à l'obsession de la caméra à l'épaule (Dogme '95), pour donner l'illusion d'être au plus près de l'action. Il y a 4 principaux mouvements d'appareils.

Les principaux mouvements de caméras au cinéma	
Le panoramique (pano)	La caméra, sans se déplacer, pivote le long d'un axe vertical ou horizontal, illustrant par exemple le déplacement d'un véhicule, observé par un personnage qui tournerait la tête pour suivre des yeux le déplacement, ou bien l'envol ou la chute d'un objet que le même personnage observerait sans le quitter des yeux, tout au long de son ascension ou de sa descente.
Le travelling (trav)	La caméra ne bouge pas selon un axe mais se déplace afin de rester à la même distance d'un personnage ou d'un objet en mouvement (par

37

La liste, retenue ici est incomplète. Nous avons confondu volontairement plan général et plan d'ensemble et éliminé le plan italien, qui cadre les personnages jusqu'aux genoux.

	exemple, une cavalcade, filmée par une caméra qui accompagne la course), pour s'en approcher (une rencontre ou une collision) ou pour s'en éloigner (un départ). Elle est alors fixée sur un véhicule classique (deux roues, voiture, train, bateau) ou sur des appareils de cinéma (chariot sur roues ou sur rails, muni ou non d'une grue).
Le zoom	Également appelé « travelling optique », il obtient un résultat comparable à celui du travelling, en déplaçant seulement les lentilles de l'objectif (changement de focale). Ce simple mouvement, directement sur l'appareil, permet de se rapprocher ou de s'éloigner de l'élément filmé. Très à la mode, dans les années 60 et 70, où l'on en a usé et abusé (J. Franco), il est un moyen incontournable de saisir notamment des animaux dans leur environnement, sans que ceux-ci ne s'aperçoivent de la présence d'une caméra placée très loin d'eux.
La grue	Le recours à une caméra, fixée sur une grue, elle-même fixée sur un chariot, permet de beaux effets de plongée, embrassant un paysage naturel ou urbain, comme dans l'arrivée de Claudia Cardinale à la gare d' <i>Il était une fois dans l'Ouest</i> (<i>C'era una volta il West</i> , 1968, S. Leone). Lorsque la caméra est fixée sur une grue, dont la longueur du bras atteint les 10 m. (Louma ³⁸), les prises de vues sont assurées à distance par télécommande.

Les cinéastes jouent également de et sur la profondeur de champ, c'est-à-dire les différents espaces présentés à l'écran, pour donner un sens et de l'effet aux images qu'ils filment. Il existe schématiquement 3 niveaux de profondeur de champ et un effet particulier appelé amorce.

La profondeur de champ au cinéma	
Le premier plan ³⁹	Il concerne tous les objets et personnages situés juste devant l'objectif et/ou le spectateur.
Le second plan	Il concerne le ou les objet(s), le ou les personnage(s), situés derrière le 1 ^{er} plan et qui forment l'élément central, la scène principale, de ce que l'image veut montrer.
L'arrière-plan	Il constitue le décor, derrière le 2 nd plan, et, comme le 1 ^{er} plan donne un effet de perspective, à la scène.
L'amorce	Elle est constituée d'éléments qui bordent le champ, situant un objet dans un environnement ou un personnage dans son monde : des branches qui suggèrent une forêt ; des passants, simulant une foule.

39

Il est parfois nommé « avant-plan » (Belgique).

Le sens de l'image change également du tout au tout suivant l'orientation de la caméra choisie par le réalisateur. On distingue principalement 3 types d'orientation de la caméra, ainsi qu'une technique qui permet au spectateur de voir en lieu et place d'un personnage (souvent menaçant) : la caméra subjective.

Les principales orientations de la caméra au cinéma	
La plongée	La caméra est placée au-dessus de l'objet ou du personnage, donnant l'impression de petitesse, de soumission, d'infériorité ou de vulnérabilité.
La contre-plongée	La caméra est placée au pied d'un objet ou d'un personnage, exceptionnellement, juste au-dessous si le sujet est filmé à travers une plaque de verre. Elle donne une impression de grande taille, de domination, de supériorité et de puissance.
Le décadage⁴⁰	La caméra ne respecte pas l'horizontalité du plan et le présente penché vers la gauche ou la droite. Il s'agit de donner une impression de déstabilisation ou de déséquilibre : le discours du sous-préfet dans <i>Le Corbeau</i> (1943, H.-G. Clouzot), les bagarres de <i>Batman</i> (1966-1968), et surtout <i>Le Troisième Homme</i> (<i>The Third Man</i> , 1949, C. Reed).
La caméra subjective	Elle illustre la vision, le point de vue d'un personnage dont on veut dissimuler l'identité (cas du <i>whodunit</i> classique) ou sur les caractéristiques duquel on souhaite insister (une caméra au ras du sol pour restituer la vision par un animal). Il peut même arriver que le personnage, figuré en caméra subjective, n'apparaisse pas à l'écran (<i>Lady in the Lake / La Dame du lac</i> , 1947, R. Montgomery).

40

Ou débullé.

Enfin, il convient de relier chacun des plans filmés à un autre. C'est le rôle des raccords, qui obéissent eux aussi à des règles précises, dont celle des 180°.

Les principaux raccords au cinéma	
Le raccord d'axe	Il constitue le passage entre deux plans du même objet ou personnage, par exemple filmé de face, puis de $\frac{3}{4}$ face. La règle (à peu près) commune est de ne pas dépasser un angle de 30° entre les deux axes caméra-sujet.
La règle des 180°	Une action est déterminée selon un axe à 180°, qu'il s'agisse d'une poursuite (deux objets ou personnages en mouvement dans la même direction) ou d'une confrontation (deux objets ou personnages en mouvement face à face). La caméra ne doit en aucun cas franchir cet axe imaginaire, à moins de rendre illisible la lecture des plans. Par exemple, si une voiture en poursuit une autre, il est indispensable de les voir toutes deux se déplacer dans le même sens. Si les deux véhicules se déplacent en deux directions opposées, le raccord laisse supposer qu'ils vont se croiser, se rencontrer ou au contraire s'éloigner l'une de l'autre.
Le champ contrechamp	C'est l'une des applications de la règle des 180°, notamment dans le cas d'un dialogue entre deux personnages, l'axe des 180° suivant le regard de l'un en direction de l'autre. On voit alors, par exemple, l'image de celui de gauche, du point de vue de celui de droite, et celui de droite, du point de vue de celui de gauche.
Le raccord de direction	Les deux plans accompagnent un même mouvement, qui sort du champ, par exemple à droite du 1 ^{er} plan, et est récupéré à gauche du 2 nd .
Le raccord de mouvement	Il est le plus fréquemment utilisé, profitant d'un geste ou d'un mouvement, effectué par un objet ou un personnage. Ce même geste et ce même mouvement apparaissent dans les deux plans successifs, mais observés par deux caméras placées à des endroits différents : par exemple, un homme de dos ouvre une porte, le même homme de face entre dans la maison.
Le raccord masque	Comme son nom l'indique, le passage d'un plan à l'autre n'est pas visible, masqué, par exemple, par un objet ou un personnage qui passe entre la caméra et l'objet filmé, occupant tout le champ. Le mouvement assure la transition, alors que le décor a pu, quant à lui, changer du tout au tout entre les deux plans : une voiture en campagne, un bâtiment, une voiture en ville.
Le raccord panoramique	Il est constitué d'une succession de deux panoramiques, celui de la 2 ^e caméra prenant le relais de la 1 ^{ère} .
Les autres raccords	Il existe d'autres techniques de raccords, dont certains sont rarement utilisés aujourd'hui : <ul style="list-style-type: none"> - le fondu au noir : le 1^{er} plan s'obscurcit progressivement et devient totalement noir ; le suivant s'éclaire, quant à lui ; - le fondu enchaîné : à la fin du 1^{er} plan, le 2nd apparaît en même temps que son prédécesseur qui s'efface progressivement et le laisse seul à l'écran ; - la fermeture à l'iris : l'objectif se ferme sur un plan et s'ouvre sur un autre

ACTIVITES SUGGEREES :

1. Retrouver et tracer les lignes et les points de force sur un photogramme
2. Caractériser les différents plans

CARACTÉRISATION DES PLANS			
Type de plan (photogramme et dénomination)	1 ^{er} avis (individuel, ou en petits groupes)	2 ^{es} avis (après discussion collective)	Synthèse et conclusion

3. Décomposer un extrait en plans, scènes et séquences :

DÉCOMPOSITION DE L'EXTRAIT EN PLANS, SCÈNES ET SÉQUENCES					
N° du plan	Détails	N° de scène	Détails	N° de séquence	Détails
Plan n° 1					
Plan n° 2					
Plan n° 3					
Plan n° 1					
Plan n° 4					
Plan n° 5					
Plan n° 6					
Plan n° 7					
Plan n° 6					

4. Répérer et caractériser les mouvements de caméra (panoramique, travelling, zoom, grue), dans un extrait ou plusieurs
5. Décomposer les différents éléments de la profondeur de champ (1^{er} plan, 2^e plan, arrière-plan, amorce), sur un photogramme
6. Répérer et caractériser les orientations de la caméra (plongée, contre-plongée, décadage, caméra subjective), dans un extrait ou plusieurs
7. Répérer et caractériser les différents raccords, dans un extrait ou plusieurs

Le son au cinéma

Dès la préhistoire du cinéma, les créateurs du futur 7^e Art ont cherché non seulement à enregistrer des images mais aussi les sons qui accompagnent leurs mouvements.

En complément à son *kinéscope*, Thomas A. Edison cherche à développer son *kinéophone*, mais ses travaux n'aboutiront pas plus que d'autres tentatives américaines (Lee DeForest⁴¹), allemandes (le *Cinephon*) et françaises, notamment celle de Clément Maurice, au cours de l'Exposition universelle de Paris (1900) qui accompagne une projection d'un enregistrement sur disque.

Les résultats ne sont guère satisfaisants⁴², la synchronisation des deux appareils (projecteur et phonographe) ne durant jamais bien longtemps. L'immense et infortuné ténor italien Enrico Caruso en fera l'amère expérience, en déclenchant l'hilarité générale, dans une courte interprétation de *Rigoletto* de Giuseppe Verdi (1851), dans le film *Ach, wie so trügerisch!* (1908).

On aura alors recours à des improvisations musicales en salles (piano), des doubleurs installés derrière l'écran, avec le texte des dialogues en main, ou à des récitants, notamment au Japon, où ces *benshis* vont acquérir une telle notoriété que le public va retarder pour eux le passage du Muet au Parlant.

L'arrivée du son, grâce à la conversion de la compagnie *Warner Bros.* au procédé proposé par la *Western Electric*, s'effectue en deux temps : d'abord, le film sonore (*Don Juan*, 1926, A. Crosland), ensuite, le film parlant⁴³ (*The Jazz Singer / Le Chanteur de Jazz*, 1927, A. Crosland), avec enregistrement simultané de l'image et du son, sur disque, pour une projection synchronisée. *Warner Bros.* finit par s'entendre avec sa rivale, la *Fox*, alliée à la *Movietone*, et se rallie au procédé de cette dernière de son sur pellicule.

Il s'agit d'une véritable révolution, dont le spectateur prend d'autant moins la mesure que l'effet qu'il ressent est à l'opposé de celui des professionnels du cinéma. Au temps du Muet, aucun son ne peut être enregistré, aussi les plateaux de cinéma sont-ils extrêmement bruyants, une prise sur l'un n'interdisant pas le vacarme des travaux de construction voisins, sur un autre, ou la discussion des techniciens sur le même. En revanche, à l'arrivée du Parlant, les énormes microphones, que l'on installe un peu partout dans les décors et derrière des accessoires (bouquets), captent le moindre bruit, aussi faut-il imposer un silence absolu, rendu célèbre par la formule « *Silence ! On tourne !* » Plus une parole, plus un bruit ne doivent troubler la prise, à commencer par cette énorme caméra si bruyante, qu'il faut l'enfermer dans une cabine insonorisée⁴⁴.

L'arrivée du Parlant signifie à la fois la possibilité d'enregistrer et faire entendre des dialogues, mais aussi des bruits. L'accompagnement musical attendra encore quelques années, sa diffusion synchronisée avec le film posant jusqu'au début des années 30 les mêmes problèmes qu'au temps du Muet. Deux options s'opposent alors : celle des Américains, qui

41

1^{er} essai de son sur pellicule.

42 Les meilleurs résultats sont ceux du *Chronophone* de Léon Gaumont (1910).

43 Ce n'est pas exactement le 1^{er} film parlant mais le 1^{er} chantant, l'essentiel de son intrigue se déroulant comme tout film muet, avec des intertitres, en lieu et place des dialogues. Le 1^{er} film entièrement parlant sera *Les Lumières de New York (Lights of New York)*, 1929, Br. Foy).

44 L'*Ice Box* (le frigo). Frank Capra a raconté avec humour ce passage du Muet au Parlant dans son autobiographie, *Hollywood Story* (1985), pp. 189-201. La caméra silencieuse débarquera ensuite (1929) ainsi que la perche et son micro maniable (1931).

font écrire la musique une fois que le film est terminé, et les Soviétiques, qui associent le compositeur, dès le début du projet⁴⁵.

Désormais, enregistrer les répliques des comédiens signifie que le marché de distribution du film doit être de la même expression que lui. Les productions en anglais peuvent être vendues dans toute l'Amérique du Nord et tout l'Empire britannique, mais les françaises ont un espace plus réduit, limité à l'empire colonial français, et les allemandes ne descendent pas au-dessous des Alpes. Pour qu'un film sorte dans plusieurs pays de langues différentes, il convient dès lors de le tourner en plusieurs versions, avec souvent le même réalisateur⁴⁶, mais plusieurs équipes artistiques qui se succèdent dans les mêmes décors, les mêmes costumes et pour les mêmes scènes. C'est, par exemple, le temps du naufrage d'Ewald A. DuPont (1930), filmé en allemand (*Atlantik*), en anglais (*Atlantic*) et en français (*Atlantique*), ou des sables atlantes de Georg W. Pabst (1932), en allemand (*Die Herrin von Atlantis*), en anglais (*The Lost Atlantis*) et en français (*L'Atlantide*). Les techniques du doublage⁴⁷ et du sous-titrage⁴⁸ ont rendu obsolète celle des versions doubles⁴⁹.

Les innovations se succèdent alors : la stéréo, grâce aux 2 pistes optiques d'Alan Blumlein (1931) ; la diffusion simultanée de sons différents (la perspective sonore), du procédé Gance-Derbie (1932) ; le multicanal (les 5 pistes *Fantasound*) de *Fantasia* (1940, prod. W. Disney) ; la stéréo 6 pistes (*Oklahoma !*, 1955, Fr. Zinnemann) ; le réducteur de son de Ray Dolby⁵⁰ (1965) appliqué au cinéma (*A Clockwork Orange / Orange mécanique*, 1971, S. Kubrick) et amélioré (*Dolby S.R.*⁵¹, 1986) ; l'éphémère son dynamique (*Sensurround*) de *Tremblement de terre (Earthquake)*, 1974, M. Robson) ; le son numérique (*C.D.S.*⁵²) à partir de *Dick Tracy* (1990, W. Beatty) ; le *Dolby S.R.D.*, rebaptisé *Dolby Digital*, avec une piste numérique sur la manchette⁵³ du film en plus de la piste analogique (*Batman Returns / Batman - Le Défi*, 1992, T. Burton) ; le disque optique *D.T.S.*⁵⁴ (*Jurassic Park*, 1993, S. Spielberg) ; enfin, les 2 pistes numériques sur chaque manchette du *S.D.D.S.*⁵⁵ (*Last Action Hero*, 1993, J. McTiernan).

On tourne encore de nos jours des films muets, mais il s'agit d'un choix artistique formel de l'auteur : *La Dernière Folie de Mel Brooks (Silent Movie)*, 1975, M. Brooks ; *Le Royaume des rapiats*, 2001, M. Vignaud ; *The Artist*, 2012, M. Hazanavicius).

L'enseignant peut aisément prévoir les activités qui suivent, à partir des pistes proposées, dès lors qu'il connaît l'existence, la fonction et la complémentarité entre les ingénieurs du son, qui enregistrent les dialogues pendant la prise, les compositeurs, qui conçoivent

⁴⁵ Ils imaginaient la musique, dès la rédaction du scénario, et la composaient en même temps que les images étaient tournées : Dmitri D. Chostakovitch (la trilogie de *Maxime*, 1935-1939, G. M. Kozintsev, L. Z. Trauberg) ; Sergueï S. Prokofiev, pour *Alexandre Nevski (Aleksandr Nevskii)*, 1938, S. M. Eisenstein).

⁴⁶ Pas nécessairement : Tod Browning signe le *Dracula* d'expression américaine tandis que George L. Medford signe celui d'expression espagnole (1931).

⁴⁷ D'abord utilisée pour remplacer la voix trop accentuée d'un acteur étranger (*The Wolf of Wall Street*, 1929, R. V. Lee).

⁴⁸ Déjà pratiquée au temps du Muet (*The Road o' Strife*, 1915, H. Hansell, J. Ince).

⁴⁹ Fernando Trueba a signé un film aussi amusant qu'édifiant sur le tournage à Berlin d'une double version germano-espagnole, à l'époque nazie : *La Fille de tes rêves (La Niña de tus ojos)*, 1998.] ou triple

⁵⁰ *Dolby N[oise] R[eduction]*.

⁵¹ *Dolby S[pectral] R[ecording]*.

⁵² *C[inema] D[igital] S[ound]*.

⁵³ Partie du film entre le bord et les perforations.

⁵⁴ *D[igital] T[heater] S[ystem]*, inspiré de la tentative française du *L.C. Concept (Cyrano de Bergerac)*, 1990, J.-P. Rappeneau).

⁵⁵ *S[ony] D[ynamic] D[igital] S[ound]*.

l'accompagnement musical du film, les bruiteurs, qui enregistrent les bruits et imitent tous les autres, avec beaucoup d'ingéniosité, et les mixeurs, qui, après les monteurs son, synchronisent la bande musicale, le fond sonore, les bruitages et les répliques des acteurs, saisies au cours du tournage ou rectifiées à la postsynchronisation⁵⁶.

ACTIVITES SUGGEREES :

1. *Répertorier les différents éléments sonores d'un extrait (dialogues, musique, bruitages, bruits de fond)*
2. *Retranscrire des dialogues, caractériser des personnages*
3. *Retrouver l'origine des différents bruitages (enregistrements : circulation automobile, cris d'animaux ; reproduction : verres qui s'entrechoquent ; imitation : averse, tonnerre)*
4. *Analyser des musiques de films*
 - 4.1. *Analyse libre*

<i>ANALYSE D'EXTRAITS DE MUSIQUES DE FILM</i>		
<i>Extraits</i>	<i>Ce que suggère la musique entendue</i>	<i>Les éléments qui justifient cet avis</i>

- 4.2. *Analyse cadrée (avec une liste limitative de séquences correspondantes, fournie après une 1^{ère} écoute)*

<i>ANALYSE D'EXTRAITS DE MUSIQUES DE FILM</i>			
<i>Extraits</i>	<i>Ce que suggère la musique entendue</i>	<i>La séquence qui lui correspond le mieux</i>	<i>Conclusion</i>

⁵⁶ Doublage, en studio, de sa propre voix inaudible ou imparfaite par un acteur.

L'histoire du film

Entre le moment où l'idée de porter un sujet au cinéma s'impose à ses futurs auteurs et la sortie en salles⁵⁷ du projet achevé, il s'écoule au mieux plusieurs mois, plutôt plusieurs années⁵⁸. L'évolution du projet est jalonnée d'étapes essentielles, correspondant à des actions, jugées indispensables par la plupart des cinéastes, mais rejetées, pour certaines, par d'autres créateurs, qui brûlent les étapes, par souci d'économie ou par choix idéologique. On retiendra ici : l'argument, le synopsis, le séquencier, la continuité dialoguée et le découpage technique.

Au terme de la création cinématographique, les produits promotionnels essentiels, que sont l'affiche et la bande-annonce, méritent chacun un temps d'analyse, tout comme les génériques, qui ouvrent et closent le film.

Si l'essentiel des informations, concernant les étapes de la création du film, ses outils de promotion et les génériques ne nécessitent pas de connaissance préalable, en revanche, les notions de base de la diégèse, parfois malmenées par certains auteurs, justifient d'être précisées au préalable.

Quelques éléments de diégèse

La diégèse permet de caractériser le point de vue du narrateur de l'histoire qui est mise en scène.

Le niveau extradiégétique	C'est le cas du narrateur, étranger à l'histoire qu'il raconte et qui n'en est pas l'un des personnages : la voix de P. Fresnay, qui ouvre et clôt <i>Notre-Dame-de-Paris</i> (1956, J. Delannoy)
Le niveau diégétique	Dit aussi intradiégétique, c'est celui des personnages d'une histoire sans narrateur identifié (situation la plus courante)
Le niveau métadiégétique	Plus complexe, dit aussi hypodiégétique, c'est le cas du narrateur qui est en même temps partie prenante du récit (<i>Moby Dick</i>) ou du personnage qui se fait narrateur d'une histoire (<i>Shéhérazade</i>). Ce niveau est à son tour constitué de deux cas distincts : - le niveau hétérodiégétique ⁵⁹ : le narrateur est partie prenante du récit (Jack Crabb [D. Hoffman], dans <i>Little Big Man ou Les Aventures extravagantes d'un Visage pâle</i> , 1969, A. Penn) ; - le niveau homodiégétique : le narrateur est absent de son récit (<i>Princess Bride</i> , 1987, R. Reiner)

⁵⁷

Certains films, notamment des dessins animés, sortent désormais directement en vidéo (*Direct-to-video*, D.T.V.).

⁵⁸ Cela peut aller d'un extrême à l'autre : de quelques... heures seulement, le même jour, pour le film sportif *The Cup Winner* (1911, A. Rolfe), jusqu'à 11 ans, pour le film d'animation de poupées *Le Roman de Renard* (1941, L. Staréwitch).

⁵⁹ Il existe des cas particuliers, avec un narrateur unique, qui raconte ses déboires en parlant à la place des personnages que l'on voit à l'écran (*Le Roman d'un tricheur*, 1936, S. Guitry), un autre présent dans l'intrigue, mais absent du champ de la caméra, dite subjective (*Lady in the Lake / La Dame du lac*, 1947, R. Montgomery), voire même un narrateur défunt, qui explique les causes de sa mort (*Sunset Blvd. / Boulevard du Crépuscule*, 1950, B. Wilder). La palme revient sans doute, d'abord au *Manuscrit trouvé à Saragosse*, extraordinaire récit à tiroirs de Wojciech Has (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1965), d'après l'œuvre de Jan Potocki (1804-1810), ensuite, aux meilleures adaptations du roman-gigogne de Mary W. Shelley, *Frankenstein* (1816), avec 3 narrateurs successifs : le capitaine de navire Robert Walton, qui écrit à sa sœur ; Victor Frankenstein, qui raconte son aventure à R. Walton, lequel l'a recueilli ; le monstre, qui raconte la sienne à son créateur.

Il en est de même des termes correspondant aux principales étapes qui jalonnent l'écriture d'un film de sa toute 1^{ère} idée à la finition du scénario. Certains auteurs, notamment de la Nouvelle Vague, se font une joie, un devoir et/ou une réputation à ne pas les respecter du tout ou seulement en partie

Le vocabulaire (essentiel⁶⁰) du scénario	
Argument (<i>pitch</i>)	Résumé, en une à deux phrases au maximum, de l'idée générale du sujet du film
Synopsis⁶¹	Résumé en détail, entre une page (courts métrages) et une dizaine de pages (longs métrages), de l'enchaînement des principales séquences
Traitement	Nouveau développement du synopsis, étendu jusqu'à une cinquantaine de pages, sans les dialogues
Séquencier⁶²	Présentation en détail, chronologique et chronométrée, de chaque séquence, décomposée en scènes, avec les dialogues, ainsi que des didascalies précisant les localisations et tous les détails techniques
Note d'intention⁶³	Complément, en une à trois pages, du séquencier, à l'intention du producteur, où le réalisateur expose sa vision artistique du sujet et les moyens qui lui semblent nécessaires
Découpage technique	Développement du séquencier, désormais décomposé en plans, avec toutes leurs implications techniques
Scénarimage (<i>storyboard</i>)	1 ^{ère} traduction en images des différents plans, dessinés comme pour une B.D., afin de bien évaluer les positions et mouvements des personnages et des caméras
Scénario	Terme regroupant l'ensemble des précédentes étapes

⁶⁰ On recense jusqu'à une quinzaine d'étapes distinctives de création de scénario, dont on n'a retenu ici que les plus importantes et les plus courantes, sachant qu'il ne sera question, dans le travail en classe, que de l'argument, du synopsis, du séquencier, de la continuité dialoguée et du scénario, proprement dit.

⁶¹ Mot grec, passé du genre féminin au masculin, grâce au ou à cause du cinéma.

⁶² Appelé également continuité dialoguée ou découpage séquentiel.

⁶³ Souvent accompagnée d'annexes, pour les détails techniques.

ACTIVITES SUGGEREES :

1. Retrouver l'argument, le synopsis, le séquencier ou le scénarimage
2. Imaginer un argument, un synopsis, un séquencier ou un scénarimage
3. Analyser une affiche de film, celle du festival
 - 3.1. Classer les titres :
 - noms propres : *Blanche-Neige ; Dracula ; Napoléon ; Roméo et Juliette ; Sherlock Holmes ; Superman*
 - noms génériques : *La Dentellière ; Les Indestructibles ; Le Magnifique ; Les Misérables ; Les Vampires ;*
 - appositions : *La Fiancée de Frankenstein ; L'Homme qui murmurait à l'oreille des chevaux ; Le Petit Chaperon rouge ; La Prise du pouvoir par Louis XIV ;*
 - phrases : *Charlot rentre tard ; Chérie, j'ai rétréci les gosses ! ; Il faut sauver le soldat Ryan ; La vie est belle ; Nos héros retrouveront-ils leurs amis mystérieusement disparus en Afrique ?*
 - 3.2. Observer les techniques utilisées : dessin, peinture, photographie, montage photographique
4. Analyser une bande-annonce

ANALYSE DE LA FORME DES BANDES-ANNONCES							
	Présentation ⁶⁴	Dialogues ⁶⁵	Jeu des interprètes ⁶⁶	Montage ⁶⁷	Photographi ^e ⁶⁸	Son ⁶⁹	Accompagnement musical ⁷⁰
B.-A. n° 1 :	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-	-----
--						-----	

⁶⁴ Par une voix off ou exposition d'extraits du film. À noter que certaines bandes-annonces sont des réalisations originales, tournées par le metteur en scène, en complément de son film (*On connaît la chanson*, 1997, A. Resnais).

⁶⁵ Avec phrases-clés (dialogues ambitionnant de devenir culte) ou phrases-chocs (surtout pour les films d'action, d'aventures, policiers ou fantastiques).

⁶⁶ Scène développée ou compilation de plans énigmatiques.

⁶⁷ Rythme lent (films intimistes) ou rapides (action).

⁶⁸ Image lumineuse (tout est visible) ou image sombre (l'essentiel est à peine suggéré, juste assez pour susciter l'intérêt de l'amateur).

⁶⁹ Accompagnement sonore discret (films intimistes) ou agressif (action).

⁷⁰ Composition originale (la musique du film) ou empruntée (celle d'anciens films réutilisée en attendant que la musique du film soit finalisée). Rythme et répétition.

La salle de cinéma

Une salle de cinéma n'est pas un lieu ordinaire. Ces bâtiments, voués à une activité collective mais limitée dans le temps, comme d'autres salles de spectacle de tradition plus ancienne (les théâtres), sont de moins en moins nombreux et ont connu une profonde évolution. Pour apprécier la réalité du spectacle cinématographique, il convient d'en distinguer toutes les composantes : la salle, ses annexes, le public et le spectacle, proprement dit.

La salle :

Ce sont aujourd'hui généralement des bâtiments en dur, présentant plusieurs films, dans plusieurs salles à la même heure. On en trouve à la fois dans les centres-villes, mais aussi en périphérie (multiplexes), afin que les publics urbain et rural communient au même spectacle, quel que soit le jour de la semaine, alors qu'autrefois, cette rencontre entre publics de différentes origines n'avait lieu que le samedi soir, 1^{ère} étape d'une longue soirée de fête, avant le repos dominical.

Ces salles n'existaient évidemment pas avant l'invention du cinéma. Les tout 1^{ers} films sont été présentés dans les grandes salles des cafés, où avaient lieu habituellement réunions de famille ou meetings politiques. Lorsque ces salles ont accueilli un public qui a commencé à devenir régulier, un accompagnement a été prévu pour meubler les silences de ce cinéma muet jusqu'en 1927⁷¹.

À la campagne ou dans le cadre de manifestations locales, des représentations de cinéma ont été également effectuées en plein air, sur de grands draps ou de vastes écrans tendus, ainsi que sous chapiteau, à l'imitation des cirques.

La constitution depuis 1895 d'un public populaire régulier et l'extension de cette fréquentation, avec l'apparition du Film d'Art (1908), qui suscite l'intérêt d'un public plus bourgeois et plus exigeant, notamment par son habitude du théâtre, conduit les producteurs et distributeurs de films à bâtir des salles de projection dans les grandes villes (*Gaumont, Pathé*). Aux États-Unis, on va donner à ces nouvelles bâtisses le nom de *Nickelodeon*, fabriqué à partir d'« *odeon* » (théâtre) et « *nickel* » (métal des pièces de 5 et 10 cents, prix d'entrée dans ces salles).

Dans les villes de province et en campagne, ce sont ensuite des associations qui vont ouvrir des salles de projection, au temps de la rivalité entre clercs et laïcs (une salle de patronage et une autre pour les partisans de l'école publique).

La construction de bâtiments, réservés à un usage exclusivement cinématographique, a eu pour principal effet de faire basculer le 7^e Art de la période artisanale des pionniers à celle industrielle des exploitants de cinéma. Les auteurs de films ont été invités à réaliser des films plus longs et selon des critères fixés par d'autres qu'eux-mêmes. Il ne s'agit plus de filmer comme on l'entend un peu de tout, à la manière de Georges Méliès, mais de donner au public ce qu'il souhaite, c'est-à-dire ce qui rapporte à l'exploitant. La qualité n'y a pas forcément gagné.

Des affiches, à l'extérieur, soit standardisées, soit peintes sur de grands panneaux, des photos de plateau, ainsi que des camelots attiraient les passants à l'intérieur.

Les annexes :

71

V. *supra*.

Tout lieu public doit tenir compte de la présence de nombreuses personnes en un lieu confiné, pour un temps qui va rapidement atteindre entre une et deux heures, parfois plus. Des toilettes doivent être mises à la disposition des spectateurs, tout comme des friandises, présentées par une ouvreuse sur un éventaire, et des boissons, que l'on trouvait à l'extérieur ou parfois au bar, dans le fond de la salle. Pendant très longtemps, il a été possible de fumer dans les salles de cinéma, les sièges les plus modernes disposant de cendriers dans les accoudoirs. Pour parer officiellement à toute éventualité mais faisant officieusement une sympathique figuration, un pompier assistait, dans le fond de la salle, à la projection, ou parfois un agent de police.

Dès le début du XX^e siècle (*Nick Carter le roi des détectives*, 1908, V.-H. Jasset), afin de fidéliser encore plus le public, la pratique du ciné-roman, film à épisodes à la française, a connu un important développement aux États-Unis (le *serial*). C'est le début des produits dérivés ou d'accompagnement, avec la publicité des chapitres successifs dans la presse, qui finançait en partie les tournages, et la publication de chacun sous forme romancée, dans la presse, pour les amoureux d'un personnage, qui voulaient se replonger dans l'intrigue, ou les malchanceux qui avaient raté une projection et risquaient de ne pas suivre l'histoire.

Le public :

L'accès du public à une salle de cinéma est fixé par la loi et le règlement. En France, les jeunes spectateurs se voient interdire, selon les films, l'entrée aux moins de 12, de 16 et de 18 ans. Pour les spectateurs les plus jeunes, des admissions en salle sont possibles, si l'enfant est accompagné par un adulte.

Comme dans tout lieu public, réunissant diverses catégories de population, les meilleurs comme les pires des comportements sont observables, allant jusqu'aux commentaires à haute voix, aux rires excessifs ou aux lancers d'objets, le comble étant atteint dans certains festivals.

Dans certains pays, les projections sont effectuées dans un silence quasi-religieux (en Allemagne), dans d'autres, le spectacle cinématographique n'a pas seulement une fonction dérivative mais remplit un important rôle social, comme en Inde, où les films, présentant de nombreux numéros musicaux, durent plusieurs heures. Les spectateurs peuvent sortir de la salle, chercher à boire et manger et ne perdent rien du spectacle puisqu'ils connaissent les chansons, dont les cassettes ou les disques sont déjà distribués. Qui plus est, la salle de cinéma est le seul endroit où les jeunes gens peuvent se retrouver dans une relative intimité, loin de leurs intérieurs où cohabitent plusieurs générations.

Le spectacle :

Au départ, deux grandes conceptions s'opposent. Le choix de Thomas A. Edison, le producteur américain, est de fabriquer de grandes boîtes avec des oculaires pour spectateur unique (le *kinétoscope*) et films de courte durée. En revanche, celle des frères Lumière, finalement convaincus de l'intérêt de leur invention pour le spectacle, est de présenter collectivement des images animées à un large public.

Aujourd'hui, songeant aux habituels retardataires, la séance commence par quelques bandes publicitaires, pour de prochains films (les bandes annonces) ou d'autres produits, avant que le film ne commence. Autrefois, avant la télévision, la séance se composait de 3 parties : un 1^{er} film court (série B) ou des bandes d'actualité et des réclames (publicité) ; un entr'acte ; le film annoncé et attendu.

La projection en salles (pas toujours dans le noir) ne donne pas forcément le confort que l'on a chez soi (arrêts sur vidéo ; interaction) mais elle offre des possibilités que l'on ne trouve que dans ces conditions. Nous avons déjà évoqué la *Polyvision* (écran très large, pour un

film tourné avec plusieurs caméras simultanées, comme le *Napoléon* d'A. Gance, 1927) ; le *Cinérama* (dérivé de la *Polyvision*) ; le *CinemaScope* (une image au format reconnaissable par les deux larges bandes noires en haut et en bas) ; la 3D, qui donne un effet de perspective, grâce à des lunettes à verre rouge et vert ; le *Sensurround* (des effets de son dynamique). Il faut également compter avec : le *cinéma dynamique*, qui fait ressentir les mouvements sur l'écran en agissant sur les sièges des spectateurs ou la plate-forme sur laquelle ils sont installés ; l'*Odorama*, où des plaques à gratter livrent les senteurs qui correspondent aux images ; sans parler des gadgets à la W. Castle, qui glissait des capsules électriques sous les sièges ou faisait voler des fantômes dans les salles où l'on projetait ses films d'épouvante, ou bien encore des spectacles organisés sur scène (des combats des *Jedis*, avant la projection de *Star Wars*).

Le métier de projectionniste, le professionnel, qui plaçait les bobines, réparait leurs coupures et enclenchait, en 8 ou 10 secondes, la suivante à la fin de celle en cours, grâce à des repères en haut à droite de l'image projetée, a considérablement évolué, notamment avec l'arrivée du support vidéo (DVD).

Pour faciliter la réception d'un film, surtout ancien, il convient de faire preuve d'humilité et d'indulgence. Ce n'est pas forcément aujourd'hui que l'on tourne les films les plus beaux, les plus intéressants, les plus amusants, les plus divertissants ou les plus terrifiants. Le cinéma que l'on fait aujourd'hui tient en grande partie à l'inspiration que ses auteurs ont puisée dans les œuvres de leurs prédécesseurs. Il faut donc, autant que faire se peut, regarder un film avec les yeux de son époque à lui, en mesurant les progrès techniques accomplis depuis (son, image, trucages). On peut prendre autant de plaisir à regarder un G. Méliès, un Laurel & Hardy, un Fernandel ou un film en images de synthèse contemporain.

ACTIVITES SUGGEREES :

1. Analyser les temps du spectacle cinématographique

<i>INTÉRÊT DES DIFFÉRENTS TEMPS DU SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE (A PRIORI)</i>			
	<i>public</i>	<i>professionnels</i>	<i>gérants de salles</i>
<i>publicité</i>	<i>- savoir quels films vont prochainement être présentés ou le sont déjà dans d'autres salles de ce cinéma</i>	<i>- faire aimer le cinéma et découvrir d'autres genres et d'autres productions</i>	<i>- donner envie aux spectateurs de revenir dans ce cinéma</i>
<i>entr'acte</i>	<i>- aller aux toilettes, se dégourdir les jambes, chercher des friandises ou des boissons</i>	<i>- aucun</i>	<i>- éviter les déplacements au cours de la projection</i>
<i>film</i>	<i>- assister au spectacle pour lequel il est venu</i>	<i>- présenter une œuvre dans laquelle ils ont et se sont investi</i>	<i>- satisfaire le public et faire que le bouche à oreille fasse venir d'autres spectateurs dans ce cinéma, en général, et cette salle, en particulier</i>

2. Comparer les différentes impressions ressenties, lors de la présentation d'un film sur grand ou sur petit écran

<i>COMPARAISON ENTRE LES IMPRESSIONS RESENTIES SUR GRAND ET SUR PETIT ÉCRAN</i>		
	<i>Petit écran</i>	<i>Grand écran</i>
<i>Image</i>	<i>Les paysages sont plus petits que dans la réalité</i>	<i>Les paysages sont visibles en taille réelle</i>
	<i>Les personnages sont plus petits que dans la réalité, même en gros plan</i>	<i>Les personnages sont de taille réelle ou sont beaucoup plus grands</i>
	<i>On ne voit pas bien les détails (décors, accessoires)</i>	<i>On découvre des détails que l'on ne verrait pas autrement</i>
<i>Son</i>	<i>La musique est moins impressionnante</i>	<i>La musique est très prenante et déclenche des réactions (émotions, peur, rire)</i>
	<i>Les bruits ne sont pas très forts</i>	<i>Les bruits sont très forts et font de l'effet aux spectateurs (inquiétude, surprise, sursaut)</i>
<i>Autres</i>	<i>L'attention peut être détournée par l'environnement (DVD vu en plein jour ou en pleine lumière), dans une pièce où des gens passent, où des objets peuvent sonner (téléphone)</i>	<i>L'attention est captée par l'écran, qui est le seul espace éclairé de la salle</i>
	<i>On peut avoir tendance à se déplacer (par exemple en arrêtant le déroulement du film), pour aller dans la cuisine ou aux toilettes</i>	<i>On ne peut pas se déplacer comme on voudrait et il faut prendre ses précautions (toilettes, goûter ou bonbons)</i>
	<i>On est tout seul ou en groupe restreint à réagir et exprimer ses émotions</i>	<i>On se sent appartenir à un collectif dont on réalise qu'il réagit souvent de la même manière et sur les mêmes sujets que nous</i>

3. Lister les comportements acceptables et inacceptables, dans une salle de cinéma

<i>LISTE DES COMPORTEMENTS ACCEPTABLES ET INACCEPTABLES AU CINÉMA</i>		
	<i>Obligations</i>	<i>Interdictions</i>
<i>Attitudes</i>	<i>avoir un ticket d'entrée, pour le bon film et la bonne salle ; arriver à l'heure ; avoir une tenue correcte ; enlever chapeaux et casquettes ; éteindre son téléphone mobile et son lecteur de musique ; être poli ; éternuer ou tousser discrètement ; manger ou boire discrètement ; ne pas jeter de papiers par terre ; ne pas jouer avec des objets qui risquent de tomber sous les fauteuils ou rouler dans la salle ; ne pas rire trop fort ; ne pas s'occuper de son ou de sa petit(e) ami(e) plus du film ; ne rien laisser sur les fauteuils ; ne rien oublier dans la salle</i>	<i>ne pas rester dans les allées ; ne pas apporter de boissons ou nourriture de l'extérieur ; ne pas chercher querelle, encore moins se battre ; ne pas crier ; ne pas être accompagné d'animaux ; ne pas être accompagnés d'enfants trop jeunes (- 3 ans) ; ne pas faire de commentaires à la cantonade ; ne pas parler ou alors tout bas (si c'est indispensable) ; ne pas poser les pieds sur les fauteuils ; ne pas poser ses vêtements sur le siège voisin ; ne pas sauter sur son siège ; respecter les interdictions d'accès avant certains âges</i>
<i>Déplacements</i>	<i>prendre ses précautions, avant le début de la séance ; s'excuser si l'on doit remonter un rang pour s'installer ou sortir</i>	<i>ne pas jouer à changer de fauteuil</i>

Retour sur le film

Tous les spectateurs, devant le même film, ne réagissent pas de la même manière, ne sont pas sensibles aux mêmes subtilités, ne s’amusent pas des mêmes traits d’humour, ne s’émeuvent pas des mêmes sentiments, ne sont pas impressionnés par les mêmes situations conflictuelles. C’est d’autant plus vrai pour le jeune public, auquel une scène déstabilisante (sentiment fort, peur, rire) peut faire perdre le fil de l’intrigue. Il est important, pour tout adulte accompagnant un enfant dans la découverte du cinéma et à plus forte raison pour un enseignant d’aider le jeune spectateur à revenir sur le film, quitte à en obérer le(s) charme(s), afin de démonter les mécanismes utilisés (humour, angoisse, suspense), décrypter les scènes les plus marquantes et reconstituer une histoire, que le jeune public ne peut revisiter qu’après un long et minutieux travail collectif.

Point n’est besoin d’avoir des connaissances spécifiques sur le cinéma pour mener les activités qui suivent. L’enseignant devra cependant veiller à ne pas induire les interprétations et les comportements en oubliant humblement sa propre réception des images, des sons et du sujet en général pour privilégier le regard de ses élèves sur l’œuvre à analyser. En revanche, il pourra et devra intervenir afin de faciliter une relecture, en insistant sur des détails négligés, peu ou pas pris en compte, et en recadrant une discussion, qui peut très vite passer hors sujet.

ACTIVITES SUGGEREES :

1. *Exprimer ses émotions (dégoût, ennui, peur, plaisir, rire, tristesse)*
2. *Analyser les ambiances*
 - 2.1. *Colorée*

<i>ANALYSE DE L'AMBIANCE COLORÉE DU FILM</i>				
	<i>dominante sombre</i>		<i>dominante claire</i>	
	<i>image nette</i>	<i>image pâle</i>	<i>image nette</i>	<i>image pâle</i>
<i>couleurs chaudes (jaune, rouge, orange)</i>	<i>campagne, danger²²</i>	<i>actions & personnages secondaires ou mystiques, printemps</i>	<i>scène de comédie, domination des personnages positifs</i>	<i>apaisement, chaleur, été, soif</i>
<i>couleurs froides (bleu, vert, violet)</i>	<i>jungle, nuit, suspense, tension, ville, violence</i>	<i>cauchemar, hallucination, hiver</i>	<i>altercations, domination des personnages négatifs</i>	<i>automne, espoir, prémonition, rêve, souvenir</i>

2.2. Sonore

<i>ANALYSE DE L'AMBIANCE SONORE DU FILM</i>				
	<i>rythme lent</i>		<i>rythme rapide</i>	
	<i>sons forts</i>	<i>sons faibles</i>	<i>sons forts</i>	<i>sons faibles</i>
<i>dialogues</i>	<i>ralenti</i>	<i>intimité</i>	<i>altercation</i>	<i>secret</i>
<i>musique</i>	<i>majesté, tension</i>	<i>langueur, lassitude, sentiments</i>	<i>énervement, suspense</i>	<i>comédie</i>
<i>bruitage</i>	<i>machines</i>	<i>pesanteur</i>	<i>accident</i>	<i>légèreté</i>
<i>bruits de fond</i>	<i>battements</i>	<i>moteurs</i>	<i>vitesse</i>	<i>foule, nombre</i>

3. Établir une critique sur le fond et la forme

3.1. Recourir à une grille d'analyse

<i>COMPARAISON DU FOND ET DE LA FORME DU FILM FICTIF^o LE PETIT CHAPERON ROUGE</i>			
<i>Séquences</i>	<i>Objectifs de la mise en scène</i>	<i>Effets obtenus</i>	
		<i>Positifs</i>	<i>Négatifs</i>
<i>Introduction</i>	<i>présenter le P.C.R., son charme, son caractère, sa tenue, mais aussi son espièglerie</i>	<i>le P.C.R. est conforme à la description du conte</i>	<i>l'actrice choisie est trop âgée pour le rôle</i>
<i>Le Petit Chaperon rouge est chargé d'aller chez sa grand-mère malade</i>	<i>présenter la mission que sa mère confie au P.C.C.</i>	<i>la mission est partiellement conforme à celle du conte</i>	<i>le beurre est remplacé par des fruits ; la mère se montre trop autoritaire</i>
<i>Le Petit Chaperon rouge rencontre le Loup</i>	<i>1^{re} confrontation entre le P.C.R. et le Loup</i>	<i>le Loup est menaçant à souhait</i>	<i>le P.C.R. est excessivement aguichant</i>
<i>Le Loup se rend au plus vite chez la grand-mère</i>	<i>montrer la rapidité d'exécution</i>	<i>excellent travail sur la musique d'accompagnement</i>	<i>R.A.S.</i>
<i>Le Petit Chaperon rouge flâne en route</i>	<i>insister sur le retard pris par le P.C.R.</i>	<i>les scènes avec le P.C.R. seul sont très amusantes</i>	<i>séquence beaucoup trop longue, avec des détails et des rencontres inutiles</i>
<i>Le Loup dévore la grand-mère et prend sa place</i>	<i>présenter la scène-clef du film</i>	<i>heureusement que l'on ne voit pas les images</i>	<i>trop d'excès dans le bruitage de la dévoration de la grand-mère, qui n'apportent rien, ne sont aucunement amusants et peuvent impressionner les plus sensibles</i>
<i>Le Petit Chaperon rouge</i>	<i>2^e confrontation entre le P.C.R.</i>	<i>les comédiens parviennent à faire croire</i>	<i>la situation n'est pas crédible,</i>

Il s'agit d'une version imaginaire, bien que le personnage soit apparu plus de 80 fois à l'écran, en plus d'un siècle (1901-2009), dans des versions plus ou moins éloignées du sujet (forme & fond).

<i>arrive chez sa grand-mère qu'il ne reconnaît pas</i>	<i>et le Loup</i>	<i>à une situation incroyable</i>	<i>mais elle ne l'est pas non plus dans le conte</i>
<i>Le Petit Chaperon rouge est mangé par le Loup, après leur célèbre questions-réponses</i>	<i>conclure l'histoire</i>	<i>intéressante utilisation de la caméra subjective, qui permet de se croire dévoré en même temps que le P.C.R.</i>	<i>du coup, la 2^e dévoration apparaît ridiculement silencieuse, par rapport à celle de la grand-mère</i>

3.2. Mettre en forme les conclusions, en argumentant les réussites et/ou les échecs de la mise en scène, la cohérence de l'histoire (pluie/tristesse, orage/drame), sans oublier de préciser des éléments de la fiche technique (titre, auteur, date, pays d'origine) et si possible les références géographiques, historiques, mythologiques, mystiques, scientifiques de l'auteur

3.3. Comparer sa propre analyse et le choix du public

3.4. À partir du DVD de la séance : écouter un extrait de la bande-son et retrouver de quel film il s'agit. Que voit-on sur l'écran à ce moment-là ? Qu'est-ce qu'il s'est passé juste avant ? Qu'est-ce qu'il va se passer juste après ?

3.5. Faire dessiner par les élèves une scène d'un des films.

3.6. Faire jouer par les élèves une scène d'un des films.

Personnages et interprètes

Depuis que le jeune public s'est habitué à la télévision, dont certaines émissions sont diffusées en direct, notamment des reportages d'actualité, et qui, par la télé-réalité, fait d'inconnus sans formation artistique préalable, des célébrités éphémères, il est devenu ardu de faire la distinction entre le métier d'acteur et les personnages qu'ils interprètent. Les activités qui suivent visent à aider les jeunes spectateurs et téléspectateurs à faire la part des choses entre l'interprète et son rôle.

Différencier le professionnel du jeu devant la caméra de la figure de fiction qu'il interprète à l'écran pose différents problèmes. Pour le jeune spectateur, c'est l'histoire racontée qui compte et non celles et ceux qui endossent les défroques des personnages. Il faut atteindre un niveau inhabituel de notoriété, notamment pour des vedettes féminines, et/ou posséder un jeu d'acteur aisément identifiable et reconnaissable, comme par exemple celui de Louis de Funès ou Eddie Murphy, pour que le jeune public en vienne à prêter plus d'attention à celui qui joue qu'à ce qu'il joue.

En Occident, si certains comédiens se voient automatiquement associer un rôle marquant, soit par le succès unique d'un film unique⁷⁴, soit par l'interprétation du même rôle dans plusieurs films de suite⁷⁵, le phénomène d'identification acteur-personnage n'a rien de comparable avec ce que l'on peut constater ailleurs, notamment en Asie⁷⁶. Il convient d'aider les enfants à découvrir que l'interprète et son interprétation sont deux éléments distincts, avec la même silhouette⁷⁷. Ainsi, un même acteur peut interpréter différents rôles, un bandit dans un film, un policier dans un autre, tels James Cagney ou Jean Gabin, et leur identification ne nuit pas à la compréhension du film mais permet au contraire d'apprécier leur jeu de comédien.

Une autre difficulté concerne les spécificités du film documentaire, dont les intervenants ne sont pas des interprètes professionnels mais des personnalités ou des anonymes, sélectionnés pour l'intérêt de leur témoignage. À cet égard, il convient également d'aider les enfants à bien faire la distinction entre le reportage filmé (actualité télévisée), le film documentaire et le film de fiction, qui peut lui aussi mettre en scène des personnages historiques ou des anonymes, ayant assisté à des événements marquants ou y ayant pris part. Il n'est pas aisé à un enfant de distinguer un film d'actualité (*Why We Fight / Pourquoi nous combattons*, 1943-1944, Fr. Capra) ou un documentaire sur la II^e Guerre mondiale (*De Nuremberg à Nuremberg*, 1994, Fr. Rossif) d'un film de fiction, mettant en scène des péripéties de ce même conflit (*Roma, città aperta / Rome, ville ouverte*, 1945, R. Rossellini ; *Der Untergang / La Chute*, 2004, O. Hirschbiegel). Il est même possible et sans doute probable qu'il préférera des anticipations divertissantes (*Le Voyage dans la Lune*, 1902, G. Méliès ; *Frau*

74

Albert Dieudonné, l'âge aidant, est d'abord Bonaparte (*Napoléon*, 1927, A. Gance) puis Napoléon (*Madame Sans-Gêne*, 1941, R. Richebé), Julie Andrews, trop célèbre, reste *Mary Poppins* (1964, R. Stevenson), Pierre Blaise, mort trop vite, reste *Lacombe Lucien* (1974, L. Malle).

⁷⁵ Christopher Lee ne comprend toujours pas pourquoi l'on pense toujours à lui, sous la cape du comte Dracula, qu'il n'a revêtu que 9 fois (1958-1976), parmi plus de 250 autres interprétations.

⁷⁶ L'acteur indien Jagdish Raj a tenu le rôle d'un inspecteur de police dans 144 films (1956-2001). L'acteur chinois de Hong Kong Kwan Tak-hing (Guan Dexing) a joué 77 fois le rôle du spécialiste des arts martiaux Wong Fei-hung (Huang Feihong), entre 1949 et 1992.

⁷⁷ Évolutive cependant, compte tenu à la fois des maquillages – Lon Chaney, méconnaissable d'un film à l'autre – et du vieillissement d'acteurs à la longue carrière. On a ainsi peine à croire que le garçonnet (Jackie Coogan), adopté par Charlot dans *Le Gosse* (*The Kid*, 1921, Ch. Chaplin), a la même identité officielle que le vieil oncle chauve Fester de *La Famille Addams* (1964-1966, série T.V.).

im Mond / La Femme dans la Lune, 1929, Fr. Lang ; *Destination Moon / Destination Lune*, 1950, I. Pichel ; *First Men in the Moon / Les Premiers Hommes dans la Lune*, 1964, N. J. Juran) aux authentiques⁷⁸ reportages des 6 missions lunaires *Apollo* (1969-1972).

Qui plus est, en dehors du cinéma documentaire, certains réalisateurs ont, par souci de vérisme, fait appel à des acteurs non professionnels, comme au temps du néo-réalisme italien, où des anonymes, promis jusque-là à de la simple figuration, assurent les premiers rôles. : *Le Voleur de bicyclette (Ladri di biciclette*, 1948, V. De Sica) ; *La terre tremble (La terra trema - Episodio del mare*, 1948, L. Visconti).

ACTIVITES SUGGEREES :

1. Repérer les personnages principaux, les personnages secondaires (adjuvants, adversaires) et ceux qui ne font que de la figuration

<i>OBSERVATION ET CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES DU FILM</i>				
	<i>1^{ers} rôles</i>	<i>2^{es} rôles</i>	<i>Figurant s</i>	<i>Raisons du choix</i>
<i>Bidule</i>	X			<i>Personnage principal, amoureux de Truc, très présent à l'écran</i>
<i>Machin</i>		X		<i>Père de Truc, peu présent à l'écran</i>
<i>Tartempion</i>		X		<i>Autre soupirant de Truc, vu deux fois</i>
<i>Truc</i>	X			<i>Personnage principal, à qui Truc fait la cour, très présent à l'écran</i>
<i>Anonyme</i>			X	<i>Voisin de palier, vu 1 fois</i>
<i>Anonyme</i>			x	<i>Passant dans la rue, vu 1 fois</i>

2. Rejouer des scènes

3. Imaginer une autre fin et/ou ce qu'il s'est passé avant l'histoire

⁷⁸ Et pourtant contestés, malgré le plaidoyer humoristique *Opération Lune (Dark Side of the Moon*, 2002, W. Karel), en forme de litote.

Distribution et diffusion

Lors de ses présentations successives au public, une œuvre cinématographique n'apparaît pas sous les mêmes formes, s'agissant autant de son contenu (sujet) que de son contenant (support).

Nous nous intéresserons successivement aux différentes versions (doublage), à la bande originale, aux techniques de cinéma en relief et aux différents supports de distribution.

Le doublage :

Depuis le passage du Muet au Parlant, une large diffusion de par le monde, nécessite de recourir à des techniques, afin que tout public, quelle que soit son expression, puisse comprendre ce que disent les locuteurs, sur l'écran.

DIFFÉRENTES VERSIONS D'UN MÊME FILM	
Technique	Principe
doublage ⁷⁹	substitution de la voix d'un comédien de doublage, utilisant la langue du pays de distribution, à celle du comédien, qui s'exprime dans la langue du pays où le film a été réalisé
sous-titrage ⁸⁰	défilement de la traduction du texte, dit par les comédiens du film, dans la langue du pays de distribution, avec parfois une réduction (simplification) des dialogues tout comme des approximations ou des contradictions ⁸¹
voice over ⁸²	superposition des voix de comédiens (en général un homme et une femme), utilisant la langue du pays de distribution, à celles des comédiens, qui s'expriment dans la langue du pays où le film a été réalisé ; on entend de fait toujours deux personnes qui parlent en même temps

La bande originale :

Il s'agit de la composition musicale qui accompagne le film et que l'on peut acquérir séparément, sous la forme d'un support spécifique (LP, cassette audio, CD). Elle varie assez souvent de la musique entendue dans le film, qui n'est pas reproduite en entier sur le support séparé. En revanche, des morceaux additionnels, oeuvres du même auteur peuvent se trouver sur le support d'une B.O., avec laquelle ils n'ont aucun rapport⁸³.

79

Certaines voix sont de ce fait associées – surtout lors de la diffusion de séries télévisées – à des comédiens, qui parlent tout à fait autrement, et ont fait la notoriété de leurs utilisateurs, devenus plus connus que par leurs apparitions à l'écran : Francis Lax (Hutch [D. Soul] ; *Starsky & Hutch*, 1975-1979) ; Dominique Patrel (J. R. Ewing [L. Hagman] ; *Dallas*, 1978-1991) ; Guy Piérauld (Bugs Bunny) ; Michel Roux (Danny Wilde [T. Curtis] ; *The Persuaders / Amicalement vôtre*, 1971-1972) ; ou Serge Sauvion (Columbo [P. Falk] ; dans la série éponyme, 1971-2003). L'affaire se complique lorsque la voix du comédien de doublage est aisément reconnaissable : Gérard Depardieu doublant John Travolta (*Blow Out*, 1982, Br. De Palma).

⁸⁰ La vidéo et la télévision numérique mettent désormais à la disposition du public plusieurs langues de traduction: les versions multilingues.

⁸¹ Quand le monstre (B. Karloff) dit « *Yes, I know* », dans *La Fiancée de Frankenstein (The Bride of Frankenstein, 1935, J. Whale)*, la traduction propose : « *Moi pas savoir...* »

⁸² Utilisée surtout en Europe de l'Est et en Asie centrale (ancienne U.R.S.S.).

⁸³ Par exemple, deux airs chantés et joués au piano, par Mikis Théodorakis, à la fin de la B.O. de *Z* (1968, Costa-Gavras).

Les techniques de cinéma en relief :

Malgré de nombreux essais, à différentes étapes de l'évolution du cinéma, le cinéma en 3 dimensions (3D) ou en 4 dimensions (4D) n'a pas encore réussi à retenir l'attention et l'intérêt du public, sans doute à cause de l'effort qui lui est demandé de porter des lunettes pour superposer les images anaglyphiques, grâce à un filtre bleu et un filtre rouge.

Historique rapide de la 3d	
Date	Événement
1838	Découverte des principes de la stéréoscopie par le Britannique Charles Wheatstone
1890	1 ^{er} essais infructueux de prises de vues stéréoscopiques par le Britannique William Friese-Greene
1915	Insuccès de la présentation publique de films stéréoscopiques, par les Américains Edwin S. Porter et William E. Waddell
1922	Projection publique de <i>The Power of Love</i> , film des Américains Nat G. Deverich et Harry K. Fairall, selon le procédé établi par ce dernier et Robert F. Elder, qui nécessite l'usage de lunettes anaglyphiques
1922	Utilisation du système <i>Televue</i> des Américains Laurens Hammond et William F. Cassidy, pour la projection de <i>The Man from M.A.R.S.</i> ⁸⁴ de Roy W. Neill
1923	Début et fin du programme de films stéréoscopiques de court métrage des Américains Frederick E. Ives et Jacob Leventhal, entamé avec <i>Plastigrams</i>
1936	1 ^{er} film (C.M.) stéréoscopique en <i>Technicolor</i> , <i>Audioscopiks</i> , des Américains Jacob Leventhal et John Norling
1936	<i>Nozze Vagabonde</i> de l'Italien Guido Brignone est le 1 ^{er} film, réalisé avec le procédé rival <i>Polaroid</i> de l'Américain Edwin H. Land
1939	<i>In Tune with Tomorrow</i> ⁸⁵ de l'Américain John Norling est le 1 ^{er} film en 3D à connaître une large diffusion commerciale et un réel succès public (animation image par image)
1941	1 ^{er} film (C.M.) de fiction stéréoscopique en <i>Technicolor</i> , <i>Third Dimensional Murder</i> ⁸⁶ , de l'Américain George Sidney
1952	Début de l'ère de la 3D des années 50, avec <i>Bwana Devil</i> de l'Américain Arch Oboler, avec le procédé de l'Américain Milton L. Guntberg
1953	Succès de <i>L'Homme au masque de cire (House of Wax)</i> de l'Américain André De Toth, en 3D et son stéréophonique
1954	Le succès de <i>L'Étrange Créature du lac Noir (Creature from the Black Lagoon)</i> de Jack Arnold commande la réalisation d'une suite, <i>La Revanche de la Créature (Revenge of the Creature, 1955, J. Arnold)</i>
1973	Les Américains Andy Warhol (prod.) et Paul Morrissey (réal.) ne parviennent pas à ressusciter la 3D avec leurs films d'épouvante, <i>Chair pour Frankenstein (Flesh for Frankenstein, 1973)</i> et <i>Du sang pour Dracula (Blood for Dracula, 1974)</i>
1982	<i>L'Étrange Créature du lac Noir</i> est diffusé à la télévision française, dans le cadre de <i>La Dernière Séance</i> , avec des lunettes anaglyphiques, vendues avec les magazines T.V.
1986	<i>Captain EO</i> de l'Américain Francis F. Coppola devient le 1 ^{er} film distribué ⁸⁷ en 4D, combinant la 3D avec des effets mécaniques dans la salle (pluies, souffleries, vibrations), sans atteindre les performances du cinéma dynamique
2009	<i>Avatar</i> de l'Américain James Cameron, plus grand succès du cinéma est aussi le plus grand succès du film en 3D et en 4D
2009	<i>Arthur - L'Aventure 4D</i> de Luc Besson est le 1 ^{er} film français en 4D, présenté au Futuroscope, à Chasseneuil-du-Poitou (Vienne)

⁸⁴ Retiré ensuite *Radio-Mania*, pour une distribution plus large, sans stéréoscopie.

⁸⁵ Retiré ensuite *Motor Rhythm*.

⁸⁶ Ou *Murder in 3-D*.

⁸⁷ L'hypothétique 4^e dimension n'est qu'un moyen d'attirer le chaland dans les parcs d'attraction Disney, seuls capables, pour des raisons budgétaires de bâtir les salles nécessaires.

Les prises de vues photographiques en 3D exploitent le principe de la perception du relief par le cerveau, à partir des deux visions décalées, produites par chacun des deux yeux. Observées autrefois au moyen d'une visionneuse, elles peuvent être effectuées de 3 manières différentes :

Types de prises de vues en 3d	
Technique	Principe
Prise de vue décalée	Décalage entre deux prises de vues selon le principe des 10 % : le mouvement latéral de l'appareil s'effectue sur 10 % de la distance qui le sépare de l'objet à filmer (10 cm pour 1 m)
Prise de vue simultanée	Effectuée avec 2 appareils, décalés dans les mêmes proportions
Prise de vue stéréoscopique	Effectuée avec un appareil spécial, muni de deux objectifs à déclenchement simultané ⁸⁸

Les supports de distribution :

La vie et les plaisirs des cinéphiles ont été révolutionnés par les évolutions techniques des 40 dernières années, qui lui permis de passer successivement du statut de spectateur de films, en salles de cinéma puis à la télévision, à celui de consommateur de films sur bandes magnétiques puis disques optiques.

HISTORIQUE RAPIDE DE LA VIDÉO						
Date	Bandes magnétiques			Disques optiques		
	Créateur	Nom	Technique	Créateur	Nom	Technique
1956	Ampex	VR 1000	magnétoscope Quadruplex (4 têtes)			
	3M/Scotch	Scotch 179	bobine vidéo N/B (2 pouces ⁸⁹ , 800 m, 10 kg)			
1958	3M/Scotch	Scotch 179	bobine vidéo couleurs			
1967	CBS	EVR ⁹⁰	bobine à 300 lignes, pour usage professionnel			
1969	Sony	U-Matic	bande à 576 lignes (3/4 de pouce), pour tout public			
1971	Sony	U-Matic BVU ⁹¹	version professionnelle de l'U-Matic			
1972	Philips	VCR ⁹²	1 ^{re} cassette vidéo			
1975	JVC	VHS ⁹³	cassette à bande de 288 lignes			

⁸⁸ Technique appliquée à la prise de vue numérique depuis 2009 (*FujiFilm*).

⁸⁹ Sa taille sera progressivement réduite jusqu'à 1/4 de pouce (1971).

⁹⁰ *Electronic Video Recording*.

⁹¹ *Broadcast Video Unit*, rebaptisé ensuite *B.V.U. S.P.* ou *U-Matic S.P.*

⁹² *Video Cassette Recording*.

⁹³ *Video Home System*.

	Sony	BETAMAX	cassette rivale de la VHS (échec)			
1976	Philips	VCR-LP ⁹⁴	autre cassette rivale de la VHS (échec)			
1978				Philips	Laservision	1 ^{er} disque optique (30 cm)
1979	Philips	V 2000	cassette double face, qui permet de doubler le temps d'enregistrement			
1980	Technicolor	CVC ⁹⁵	cassette rivale de la VHS-C (échec)			
1982	Sony/Thomson	BETACAM	cassette à bande de 700 lignes			
	JVC/Hitachi/Sony/Philips	Video 8	format 8 mm pour 288 lignes ; création du caméscope			
1985	JVC	VHS-C	version compacte, pour les caméscopes	JVC/Sony/Matsushita	VCD ⁹⁶	création du format standard (12 cm)
1987	JVC	S-VHS & S-VHS-C	version perfectionnée, à 450 lignes			
	Sony/Thomson	BETACAM-SP ⁹⁷	cassette à bande de 880 lignes			
1989	JVC/Hitachi/Sony/Philips	HI-8	cassette rivale de la S-VHS-C			
1992	JVC	W-VHS	cassette haute définition, permettant de restituer le relief			
1993	Sony/Thomson	BétaNumérique	cassette à bande de 800 lignes			
1995	Sony/JVC/Hitachi	DV ⁹⁸	version numérique à bande de 525 lignes	Sony/Toshiba/Philips/Time Warner	DVD ⁹⁹	format polyvalent, réinscriptible
1996	Sony/JVC/Hitachi	DVCAM	version numérique			

94

Long Play.

95

Compact Video Cassette.

96

Video Compact Disc.

97

Superior Performance.

98

Digital Video.

99

Digital Versatile Disc.

	Matsushita	DVC Pro	améliorée version professionnelle du DV			
1997	JVC/Hitachi /Matsushita /Philips	D-VHS	version numérique rivale (échec)			
1998				Matsushita	Mini DVD	format réduit (7,5 cm)
				JVC/Sony/ Matsushita /Philips	Super VCD	version perfectionnée du VCD
1999	Sony	Digital 8	version hybride permettant de lire la Vidéo 8 et la HI-8			
2000	Sony	HDCAM ¹⁰⁰	version numérique haute définition professionnelle			
2001	Sony	MicroDV	version miniaturisée du DV (échec)			
2003	JVC/Sony /Canon/Sharp	HDV	version numérique grand public	Beijing E- World	EVD ¹⁰¹	version rivale du DVD
2004				Sony	UMD ¹⁰²	version multi-usages du DVD
2006				Beijing E- World	VMD ¹⁰³	version perfectionnée de l'EVD
				Sony	Blu-Ray Disc	version haute définition du DVD
				Toshiba	HD-DVD ¹⁰⁴	rival du Blu- Ray

100

High Definition Cam.

101

Enhanced Versatile Disc.

102

Universal Media Disc.

103

Versatile Multiplayer Disc.

104

High Density DVD.

ACTIVITES SUGGEREES :

1. Comparer les avantages et les inconvénients des différentes versions possibles, pour un film étranger

<i>COMPARAISON DES AVANTAGES ET DES INCONVENIENTS DE DIFFÉRENTES VERSIONS (FILM ÉTRANGER)</i>		
<i>VERSION</i>	<i>Avantages</i>	<i>Inconvénients</i>
<i>V.O.</i>	<i>c'est la voix de l'acteur ou de l'actrice¹⁰⁵</i>	<i>il faut parler la langue du pays d'origine du film pour comprendre ce qu'il se dit ; on ne comprend qu'à leur comportement les sentiments des personnages</i>
<i>V.O.S.T.</i>	<i>c'est la voix de l'acteur ou de l'actrice ; les intonations, les modulations, les réactions sont préservées ; le texte est lisible et compréhensible pour le public francophone ; il ne gêne pas la lecture de l'image ; il permet un exercice de comparaison entre deux langues</i>	<i>il faut savoir lire vite, car il y a un texte qui défile et ne reste pas longtemps à l'écran</i>
<i>V.F.</i>	<i>les dialogues sont compréhensibles par le public francophone</i>	<i>ce n'est pas la voix de l'acteur ou de l'actrice ; des subtilités ou des jeux de mots de la langue d'origine ne peuvent être traduits en français</i>

2. Comparer les avantages et les inconvénients des différentes versions possibles, pour un film francophone

<i>COMPARAISON DES AVANTAGES ET DES INCONVENIENTS DES DIFFÉRENTES VERSIONS (FILM FRANÇAIS)</i>		
<i>VERSION</i>	<i>Avantages</i>	<i>Inconvénients</i>
<i>V.F.</i>	<i>c'est la voix de l'acteur ou de l'actrice</i>	<i>aucun</i>
<i>V.F.S.T.</i>	<i>c'est la voix de l'acteur ou de l'actrice ; les intonations, les modulations, les réactions sont préservées ; le texte est lisible et compréhensible pour le public non francophone ; il ne gêne pas la lecture de l'image ; il permet un exercice de comparaison entre deux langues ;</i>	<i>il y a un texte à lire, mais qui ne nous concerne pas</i>

¹⁰⁵ Normalement, mais pas nécessairement. Ainsi, l'un des personnages les plus connus du 7^e Art, Dark Vador (Darth Vader), est interprété, à l'âge adulte (1977-1983), par 3 comédiens : Dave Prowse, qui lui prête sa carrure, Sebastian Shaw, qui lui donne son visage, et... James Earl Jones, auquel il a été fait appel, à cause de sa belle voix grave.

<i>V.E.</i>	<i>il faut parler la langue du pays de distribution du film pour comprendre ce qu'il se dit</i>	<i>ce n'est pas la voix de l'acteur ou de l'actrice ; des subtilités et des jeux de mots de la langue française ne peuvent être traduits</i>
-------------	---	--

3. Analyser les différentes conditions de visionnage

<i>ANALYSE DES CONDITIONS DE VISIONNAGE D'IMAGES ANIMÉES</i>				
		<i>À la maison</i>	<i>À l'école</i>	<i>Au cinéma</i>
<i>Film</i>	<i>Avantages</i>	<i>choisi librement</i>	<i>film convenant au jeune public</i>	<i>film convenant au jeune public</i>
	<i>Inconvénients</i>	<i>film ne convenant pas forcément au jeune public</i>	<i>choix imposé par un enseignant</i>	<i>choix imposé en liaison avec des professionnels</i>
<i>Environnement</i>	<i>Avantages</i>	<i>tout le confort (éclairage, coussins, doudous, à boire et à grignoter)</i>	<i>cadre de la classe, qui ne se prête pas forcément à la présentation d'images animées</i>	<i>installation des sièges de manière à ce que chaque spectateur où qu'il soit puisse voir tout l'écran ; boissons et friandises</i>
	<i>Inconvénients</i>	<i>pas d'aide à la lecture d'images, livrée et consommée telle quelle</i>	<i>aucun avantage de chez soi ou du cinéma</i>	<i>pas le confort de chez soi ; regard de l'autre</i>
<i>Écran</i>	<i>Avantages</i>	<i>peu de distance par rapport à lui</i>	<i>avantage à ceux qui sont devant</i>	<i>grand écran et relief (3D, 4D)</i>
	<i>Inconvénients</i>	<i>petite taille ou taille moyenne (home cinema)</i>	<i>petit ou moyen (T.N.I.), même dans une salle de projection</i>	<i>pas d'inconvénient</i>
<i>Son</i>	<i>Avantages</i>	<i>réglage à volonté</i>	<i>réglage à volonté</i>	<i>haut parleurs et salle appropriée</i>
	<i>Inconvénients</i>	<i>puissance limitée par respect pour les autres</i>	<i>audition limitée par le bruit de fond des bavards et l'éloignement de l'écran</i>	<i>pas d'inconvénient</i>
<i>Déroulement</i>	<i>Avantages</i>	<i>arrêt sur image, ralentis, retours, interactivité</i>	<i>arrêt sur image, ralentis, retours</i>	<i>spectacle direct et continu</i>
	<i>Inconvénients</i>	<i>perte d'attention fréquente</i>	<i>perte d'attention fréquente</i>	<i>pas d'interaction avec le spectateur, sauf rarissime exception¹⁰⁶</i>
<i>Objectifs</i>	<i>Avantages</i>	<i>divertissement ou passe-temps</i>	<i>intérêt didactique</i>	<i>intérêt didactique et découverte de la réalité du cinéma</i>
	<i>Inconvénients</i>	<i>pas de préoccupation culturelle</i>	<i>travail scolaire</i>	<i>travail scolaire</i>
<i>Compléments</i>	<i>Avantages</i>	<i>bonus DVD</i>	<i>commentaires de l'enseignant</i>	<i>commentaires et analyse filmique</i>

¹⁰⁶ Les projections de *Mr. Sardonicus* (1961, W. Castle) et du *Mystère de la bête humaine* (*The Beast Must Die*, 1974, P. Annett) sont interrompues quelques minutes avant le dénouement. Dans le 1^{er} cas, il s'agit de permettre aux spectateurs de voter, avec le pouce, s'il faut épargner le méchant de l'histoire ou non (Il n'est jamais épargné). Dans le 2nd, il s'agit d'interroger le public pour savoir s'il a deviné qui est le loup-garou original.

				<i>par un professionnel</i>
	<i>Inconvénients</i>	<i>suppléments souvent ignorés</i>	<i>prélude à une activité scolaire</i>	<i>désacralisation du film et perte de certains de ses charmes</i>

- Accessoiriste** : responsable du matériel, utilisé par les comédiens
- Acteur/Actrice** : comédien(ne) qui joue un rôle identifié à l'écran
- Amorce** : vue partielle d'éléments sur les bords d'un plan
- Animateur** : concepteur de films d'animation (dessins, patamod, poupées)
- Animation** : technique de tournage avec des objets normalement inanimés
- Animatronique** : animation d'objets ou de créatures téléguidées
- Argument** : résumé minimal de l'idée de base d'un film
- Arrière-plan** : éléments constituant le décor du fond d'un plan
- Assistant-réalisateur** : adjoint du réalisateur, qui le remplace pour certains tournages
- Attaché de presse** : responsable des relations avec les journalistes
- Bande-annonce** : film court servant à la promotion d'un film
- Bande originale** : accompagnement musical d'un film
- Bruiteur** : responsable des objets imitant les bruits et de leur enregistrement
- Cadrage** : délimitation du cadre du plan par le positionnement de la caméra
- Cadreur** : responsable de la caméra
- Caméraman** : autre nom du cadreur
- Caméra subjective** : technique de prise de vues, donnant au spectateur l'illusion de voir ou d'agir à la place d'un personnage
- Cascadeur** : spécialiste des scènes d'action, qui remplace un acteur
- Chef opérateur** : responsable des prises de vues et des matériels concernés
- Chorégraphe** : responsable de la formation des acteurs à la danse
- Cinéma dynamique** : salle de projection dont les sièges sont actionnés en fonction du déroulement du film
- Coiffeur** : responsable des barbes, chevelures, postiches et perruques
- Compositeur** : auteur de la musique d'accompagnement du film
- Composition** : assemblage d'une scène avec acteurs, filmés sur fond neutre, et d'un décor incrusté
- Contre-plongée** : technique de prises de vues de bas en haut
- Costumier** : créateur ou sélectionneur des tenues portées par les acteurs
- Croix de Malte** : dispositif mécanique permettant de transformer un mouvement de rotation continu en une rotation saccadée
- Débullé** : autre nom du décadrage
- Décadrage** : technique de prises de vues ne respectant pas l'horizontalité du plan
- Décorateur** : responsable des décors du film
- Découpage technique** : développement du séquencier
- Dérushage** : sélection des plans enregistrés
- Dialoguiste** : adjoint du scénariste, chargé des dialogues entre personnages
- Diégèse** : étude de la narration
- Directeur artistique** : responsable de la coordination entre décorateurs, costumiers, ensembleurs et accessoiristes
- Directeur de casting** : responsable du choix des acteurs
- Directeur de la photographie** : autre nom du chef opérateur.
- Distributeur** : responsable de la sortie du film en salles
- Double exposition** : technique de surimpression pour des films mettant en scène le même acteur dans plusieurs rôles
- Doubleur** : acteur chargé de doubler en français la voix d'un acteur étranger
- Doubleure** : acteur anonyme, chargé de remplacer un acteur titulaire lors de repérages ou de certaines scènes

Dystopie : description littéraire ou cinématographique d'une société futuriste, dont les aspects sont majoritairement ou exclusivement négatifs

Éclairagiste : responsable de l'éclairage du plateau avec des projecteurs (gamelles)

Effets spéciaux : ensemble des trucages d'un film

Ensemblier : responsable de l'ameublement des décors

Entr'acte : interruption volontaire d'un spectacle cinématographique

Épanadiplose : technique de rhétorique qui consiste à conclure un film de la manière par laquelle il commencé

Étalonneur : responsable de l'équilibre et de la qualité des couleurs au développement

Exploitant de salle : responsable d'une salle de cinéma

Feuilletoscope : l'un des ancêtres de l'image animée au cinéma

Figurant : personnage très secondaire, apparaissant dans le décor

Flip book : autre nom du folioscope

Focale : puissance de convergence (focus) ou de divergence (diffusion) de la lumière, à travers un objectif

Folioscope : l'un des ancêtres de l'image animée au cinéma

Générique : double liste récapitulative qui ouvre et clôt un film

Grue : appareil qui permet d'élever et de déplacer une caméra portée

Habilleur : adjoint du costumier, chargé de l'habillage des acteurs

Images de synthèse : ancien nom de l'infographie

Infographie : technique numérique de conception de décors et de personnages animés

Ingénieur du son : responsable de l'enregistrement des sons

Kinétoscope : l'un des ancêtres de l'image animée au cinéma

Louma : l'une des grues du cinéma

Machiniste : responsable de l'appareillage de la caméra (chariot, grue)

Maître d'armes : responsable de la formation des acteurs au maniement des armes blanches

Manchette : partie du film entre le bord et les perforations

Maquilleur : responsable des maquillages, simples ou spéciaux

Matte : technique de la peinture sur verre pour le relief des décors

McGuffin : élément du scénario, à la fois indispensable et dérisoire

Mixage : synchronisation entre images, dialogues, bruits et musique

Mixeur : responsable de la synchronisation entre images, dialogues, bruits et musique

Montage : assemblage des plans d'un film

Monteur : responsable du découpage et du montage du film

Morphing : technique de scannage

Multivision : autre nom de la polyvision

Note d'intention : complément d'un séquencier

Obturbateur : dispositif gérant l'exposition de la pellicule à la lumière

Panoramique : mouvement d'une caméra autour d'un axe

Patamod : diminutif de pâte à modeler

Perchiste : preneur de son avec un micro perché

Phénakistiscope : l'un des ancêtres de l'image animée au cinéma

Photogramme : image d'un film

Photographe de plateau : responsable des photos utilisées pour la promotion du film

Pixilation : animation d'objets ou de personnages, image par image

Plan : la plus petite unité constitutive d'un film, réunissant une suite de photogrammes

Plongée : technique de prises de vues de haut en bas

Polyvision : présentation de plusieurs actions simultanées sur un même écran

Praxinoscope : l'un des ancêtres de l'image animée au cinéma

Producteur : responsable du financement ou de la supervision du film

Production : financement et supervision d'un film

Projectionniste : employé d'une salle de cinéma qui dirige l'appareil de projection

Pyrotechnique : technique des objets inflammables et explosifs

4D : combinaison d'un film en 3D et d'effets mécaniques dans la salle

Raccord : articulation entre deux plans

Réalisateur : 1^{er} responsable du tournage du film

Réalisation : mise en scène d'un film

Régisseur : responsable de la mise en place quotidienne de tout ce qui est nécessaire pour un tournage

Scannage : numérisation d'un acteur ou d'un objet, afin d'en modifier la forme ou l'apparence

Scénarimage : découpage d'une séquence en dessins préparatoires

Scénario : ensemble des travaux d'écriture d'un film

Scénariste : auteur de l'histoire, traitée par le film

Scène : ensemble de plans successifs

Scripte : responsable du respect du programme prévu

Secrétaire de plateau : autre nom de la scripte

Séquence : ensemble de scènes successives

Séquencier : découpage d'un traitement en séquences

Story-Board : autre nom du scénarimage

Stroboscope : autre nom du phénakistiscope

Surimpression : superposition de deux images, filmées dans le même décor

Synopsis : résumé en détails d'un film

Thaumatrope : l'un des ancêtres de l'image animée au cinéma

Traitement : développement du synopsis

Travelling : mouvement d'une caméra, accompagnant un sujet qui se déplace, grâce à un chariot sur rails ou des roues

Travelling optique : autre nom du zoom

3D : technique donnant l'illusion du relief sur un plan

Truqueur : spécialiste des effets spéciaux

Uchronie : réécriture littéraire ou cinématographique de l'Histoire

Utopie : description littéraire ou cinématographique d'une société futuriste, proche de l'idéal

Whodunit : film policier, dans lequel l'identité du criminel n'est dévoilée qu'à la fin, permettant au spectateur d'évaluer ses propres conclusions

Zoom : changement de focale de l'objectif pour donner l'illusion d'un rapprochement du sujet

Zootrope : l'un des ancêtres de l'image animée au cinéma

BIBLIOGRAPHIE

- Arnaud, Marc** : *Derrière la caméra*, Père Castor Flammarion, Paris, 1997 ;
- Banda, Daniel & Moure, José** : *Le cinéma : naissance d'un art - Premiers écrits (1895-1920)*, Éditions Flammarion, Paris, 2008 ; *Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Éditions Flammarion, Paris, 2011 ;
- Barnier, Martin** : *En route vers le parlant - Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Éditions du Céfal, Liège, 2002 ;
- Beaumont, Émilie, Vandeville, Agnès & Laheurte, Pascal** : *Le Cinéma pour le faire connaître aux enfants*, Éditions Fleurus, Paris, 2002 ;
- Bénabent-Loiseau, Josée** : *Les Secrets de L'Ours, le film de Jean-Jacques Annaud*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1988 ;
- Bergan, Ronald** : *Le Cinéma*, Éditions Gründ, Paris, 2007 ;
- Bordwell, David & Thompson, Kristin** : *L'Art du film - Une introduction*, De Boeck Supérieur S.A., Louvain-la-Neuve, 2014 ;
- Brenez, Nicole** : *Cinéma d'avant-garde*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2007 ;
- Breschand, Jean** : *Le Documentaire*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2002 ;
- Capra, Frank** : *Hollywood Story*, Éditions Ramsay, Paris, 1985 ;
- Chion, Michel** : *La Comédie musicale*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2002 ;
- Cohen, Clélia** : *Le Western*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2005 ;
- Cotte, Olivier** : *...il était une fois le dessin animé*, Dreamland éditeur, Paris, 2001 ;
- Dalmais, Hervé** : *Cinéma à l'école, école du cinéma*, Armand Colin - Bourrelier, Paris, 1988 ;
- Franck, Henry** : *Le Cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Chasseneuil-du-Poitou, 2009 ;
- Frodon, Jean-Michel** : *La Critique de cinéma*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Chasseneuil-du-Poitou, 2008 ;
- Génin, Bernard** : *Le Cinéma d'animation*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2003 ;
- Goliot-Lété, Anne & Vanoye, Francis** : *Précis d'analyse filmique*, Armand Colin, Paris, 2009 ;
- Guérin, Marie-Anne** : *Le Récit de cinéma*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2003 ;
- Hamus-Vallée, Réjane** : *Les Effets spéciaux*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2004 ;
- Huet, Anne & Strauss, Frédéric** : *Le Cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2006 ;
- Jullier, Laurent** : *L'Analyse de séquences*, Armand Colin Cinéma, Paris, 21006 ; *Le Son au cinéma*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2006 ;
- Jullier, Laurent & Marie, Michel** : *Lire les images de cinéma*, Larousse, Paris, 2007 ;
- Korb, Liliane & Lefèvre, Laurence** : *Silence, on tourne ! - L'Enfance du cinéma*, Castor Poche Connaissances Flammarion, Paris, 1995 ;
- Lecarme, Pierre & Mège, Annabelle** : *1 001 activités autour du cinéma*, Casterman, Tournai, 2008 ;
- McKenzie, Alan & Ware, Derek** : *Trucages et effets spéciaux au cinéma*, Éditions Atlas, Paris, 1987 ;
- Magny, Joël** : *Le Point de vue*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2001 ;
- Manthey, Dirk** : *Die Tricks*, Cinema, Zweiter Kino Verlag GmbH, Hambourg, 1981 ;

Marié, Michel : *Le Cinéma muet*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2005 ;

Mouëllic, Gilles : *La Musique de film*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2003 ;

Pernon, Gérard : *Histoire du cinéma*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Paris, 2001 ;

Pincé, Patrice A. : *Histoire du cinéma*, non publié, Rennes, 2002 ; *50 activités autour du cinéma à l'école*, non publié, Rennes, 2011 ;

Pinel, Vincent : *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse-Bordas/H.E.R., Paris, 2000 ; *Le Montage*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2001 ;

Pintea, Pascal : *Effets spéciaux - 2 siècles d'histoires*, Bragelonne, Paris, 2015 ;

Sabouraud, Frédéric : *L'Adaptation*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2006 ;

Siéty, Emmanuel : *Le Plan*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2001 ;

Tibéri, Jean-Paul : *La Bande dessinée et le cinéma*, B. Diffusion, Paris, 1981 ;

Tulard, Jean : *Dictionnaire du cinéma* *. *Les Réalisateurs*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982 ; *Dictionnaire du cinéma* **. *Acteurs-producteurs-scénaristes-techniciens*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1984 ; *Guide des films* *, *A/K*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1990 ; *Guide des films* **, *L/Z*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1990 ;

Vassé, Claire : *Le Dialogue*, Cahiers du cinéma/Les Petits Cahiers/Scéren-CNDP, Paris, 2003 ;

Vrielynck, Robert : *Le Cinéma d'animation avant et après Disney - Un panorama historique et artistique*, Les Ateliers d'art graphique Meddens S.A., Bruxelles, 1981.