

**Introduction aux études cinématographiques**  
**Définitions cursives de quelques notions de base relatives au semestre d'automne**  
**Cours et TP 2009-2010**

**Actant, schéma actantiel** : A.J. Greimas considère l'histoire racontée d'un point de vue sémantique comme la mise en jeu, au sein de la diégèse, d'un ensemble de forces qu'il nomme « actants », terme générique indépendant des incarnations particulières qu'elles peuvent recevoir (il peut autant s'agir de personnages que de sentiments ou d'objets). En procédant à une définition des différentes fonctions dont ces actants peuvent être investis, Greimas détermine quelle est leur organisation dans un récit. Il nomme ce modèle organisationnel « schéma actantiel », articulation de six composantes élémentaires : le destinataire, le destinataire, le sujet, l'objet, l'opposant et l'adjuvant.

**Attraction(s)** : « le «cinéma des attractions», c'est celui qui joue la **monstration** plutôt que la narration, la présentation plutôt que la représentation, la temporalité ponctuelle (*hic et nunc*) plutôt que l'organisation dans la durée, **l'interpellation** directe du spectateur plutôt que sa suspension et son conditionnement au suivi d'une diégèse, l'exhibition accrocheuse de ses propres moyens de figuration plutôt que l'effacement en vue d'une transparence de l'action racontée, l'excédent rhétorique plutôt que la norme classique, la recherche de l'événementialité visuelle « pure » par les formes les plus franches, etc. » (notion proposée par Tom Gunning et André Gaudreault à propos du « cinéma des premiers temps », résumée ici par Philippe Dubois, « La ligne générale (des machines à l'image) », in F. Beau, Ph. Dubois et G. Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 84). [Voir Tom Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *Wide Angle*, vol. 8, n°3/4, Athens Ohio, 1986, repris en trad. française in 1895, n°50].

**Champ** : portion d'espace tridimensionnel couvert par la prise de vue. Ce qui se situe en dehors de cette zone, mais qui peut néanmoins s'y manifester (par un son, la réaction des personnages dans le champ, etc.) et être imaginé par le spectateur est situé **hors-champ**. **Champ / contre-champ** : figure du montage classique consistant à faire se succéder un plan sur un personnage puis sur ce qu'il voit (ou l'inverse), ou deux personnages en discussion. **Profondeur de champ** : zone de netteté dans l'image (par exemple, une image photographique en faible profondeur de champ comportera une arrière-plan flou).

**Code** : au sein d'un langage donné (par exemple cinématographique), il s'agit d'une règle qui permet de définir et de combiner des signes afin de produire des significations. L'analyse des codes sert à mettre en évidence de façon structurée les divers processus d'organisation du sens dans un texte (au cinéma : codes des raccords, des mouvements, ou plus généralement les codes iconiques).

**Connotation, connotatif** : pour un énoncé ou un signe, ensemble des significations secondes d'ordre symbolique qui s'ajoute aux significations premières, littérales, que l'on nomme par opposition « **dénotatives** » (au cinéma, ce que montre l'image). Ainsi, par exemple, une image peut avoir comme *signifié* de dénotation « un homme » ; si celui-ci est filmé en contre-plongée, on établira, en accord avec la signification générale construite par le film, que cet angle de prise de vue connote « la supériorité », « la puissance », etc. On comprend que toutes les composantes intervenant dans la constitution d'une image peuvent avoir une valeur connotative : l'éclairage, le jeu d'acteur, la composition de l'image, le montage, etc.

**Diégèse, diégétique, extradiégétique, diégésis** : réactualisation par les filmologues, dans les années cinquante, d'une notion déjà présente chez Platon, mais qui acquiert ici un sens plus précis. Pour Souriau [voir dossier de textes], la diégèse est en effet « tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité à l'histoire racontée, au monde supposé et proposé par la fiction du film » (*L'Univers filmique*). Les termes « intelligibilité » et « supposé » (souvent omis dans les références à cette notion) sont fondamentaux : il s'agit bien d'un *monde* non pas tel qu'il se limite à ce qui est montré à l'écran, mais tel que le spectateur se le représente. Notons cependant qu'il est trop restrictif de ne considérer cette définition comme pertinente que pour la seule « fiction » : on dira également d'un documentaire qu'il propose une « diégèse ». Le travail de l'analyste peut alors consister à examiner comment s'organise cet univers, comment s'établit une certaine cohérence. Cette notion peut être considérée indépendamment de toute mise en forme narrative, même si elle est le plus souvent étudiée en rapport avec celle-ci. C'est pourquoi on évitera de l'assimiler, comme le fait notamment Genette dans *Figure III*, avec « l'histoire ». Toutefois, l'adjectif « **diégétique** » peut se voir utilisé pour qualifier le contenu narratif afin d'éviter le terme « historique » qui se rapporte à « l'histoire avec un grand h ». On qualifiera en outre de « diégétiques » les éléments qui appartiennent au monde créé par le film, d'« **extradiégétiques** » ceux qui n'en relèvent pas (comme la « voix *over* » ou une musique qui ne prend pas sa source dans ce monde).

Afin d'éviter toute confusion avec les modes de transmission de l'histoire racontée, on conservera le terme **diegesis** lorsque ce mot est entendu dans son sens originel proposé par Platon (III<sup>ème</sup> livre de *La République*) puis discuté par Aristote dans sa *Poétique*, c'est-à-dire là où le poète « parle en son nom sans chercher à nous faire croire que ce n'est pas lui qui parle », en opposition (cf. Genette, *Figure III*, pp. 183-204) au concept de **mimesis** qui correspond à une situation où « il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle » (essentiellement en faisant parler des personnages par des dialogues, comme dans la plupart des pièces de théâtre). Pour plus de précisions étymologiques et une discussion théorique de ces catégories, voir A. Gaudreault qui, dans *Du littéraire au filmique*, propose pour le cinéma une nouvelle dichotomie entre monstration et narration.

**Discours** : cf. **histoire**. Ce terme est également employé dans un sens plus général lorsqu'on étudie un film en tant que discours, que l'on analyse ses procédés *discursifs*. Cette approche consiste à mettre en évidence les lois du fonctionnement interne du texte filmique, voire à discuter les effets produits sur le spectateur.

**Ellipse** : stratégie narrative consistant à passer sous silence un moment de l'histoire racontée tout en faisant implicitement comprendre au spectateur que ce moment s'est produit. L'amplitude de l'ellipse est très variable, mais implique dans tous les cas une durée nulle au niveau du temps du récit. Lorsqu'elle met en cause la continuité apparente du film en mettant en évidence le changement de plan (on élide quelque chose au niveau du récit, non plus forcément à celui de l'histoire), on parlera au cinéma de « saute » (de « faux-raccord » dans une terminologie normative).

**Énonciation (théorie de l')** : théorie linguistique prenant pour objet les traces présentes dans un énoncé (par exemple narratif) qui renvoient à sa production même, ou plus précisément à sa « situation d'énonciation », ensemble défini par ce qu'il comprend : celui qui produit le message (l'énonciateur), celui qui le reçoit (l'énonciataire ou destinataire, toujours fondamentalement absent du texte écrit ou filmique), un moment (le « maintenant ») et un lieu (« l'ici ») particuliers. Les analogies entre langage cinématographique et langues naturelles auxquelles recourent dans cette optique certains théoriciens du cinéma ont provoqué des controverses, notamment en ce qui concerne l'équivalence postulée entre « film » et « énoncé ». Cette confrontation a néanmoins donné, dans les années quatre-vingt, un nouvel élan décisif à la narratologie du cinéma. En 1991, dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Christian Metz propose d'abandonner la conception trop linguistique qu'il avait lui-même prônée (dans *Le Signifiant imaginaire*) et d'aborder l'énonciation filmique indépendamment de toute instance anthropomorphisée à travers l'étude des constructions réflexives, c'est-à-dire en s'intéressant à des figures permettant au film de se référer à lui-même et à son propre statut discursif.

**Fiction (film de)** : film présentant un monde imaginaire, par opposition avec la réalité montrée dans un documentaire. Comme sa définition est relative au *réfèrent*, la « fiction » est une notion sémantique qu'on ne confondra pas avec le statut illusoire de la représentation filmique [voir la distinction entre « fictionalité » et « fictivité » dans Alain Boillat, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001, chapitre 1].

**Focalisation** : terme couramment utilisé en analyse littéraire depuis que Gérard Genette a proposé une typologie dans *Figures III* avec laquelle il rend compte des questions de « point de vue ». Le modèle genettien repose sur une tripartition entre focalisation zéro (le récit est non focalisé : le lecteur semble tout apprendre du monde narratif), focalisation interne (les informations sont filtrées par la médiation d'un personnage) et focalisation externe (le narrateur opère ostensiblement une rétention d'informations). François Jost a discuté, dans *L'Œil-caméra*, l'application de ces catégories au cinéma en tenant compte de la nécessité de distinguer le savoir (focalisation proprement dite) du voir (ocularisation), et d'ajouter la dimension auditive (auricularisation). [voir André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, chapitre 6].

## **Histoire :**

**1. Dans le couple « histoire » vs « récit »** : selon Genette, « signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle) » alors que le récit est « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » (*Figure III*, p. 72). Dans cette acception qui fait de « l'histoire » un équivalent de ce qu'est la « **fable** » chez les formalistes russes (par opposition au « **sujet** » qui correspondrait au « récit ») ainsi que chez David Bordwell (« *fabula* » vs « *syuzhet* »), c'est-à-dire un ensemble d'événements qui n'est pas considéré selon son mode d'organisation, la composante narrative est étudiée indépendamment du médium qui la prend en charge. En bref : pour définir ce qu'est *l'histoire*, on se demande *ce que* le film raconte, alors que le récit pose la question du *comment*. Ex. : si on parle d'un bref moment narratif en disant qu'un personnage tombe dans les escaliers, on aborde le film sous l'angle de *l'histoire* ; par contre, si on dit

que ce segment vient *après* tel autre, ou que l'on constate une ellipse de la chute au profit d'un plan sur le personnage étourdi sur une marche, on parle en termes de *récit*.

**2. Dans le couple « histoire » vs « discours » :** dérivant une théorie cinématographique des remarques d'Emile Benveniste sur le langage, Christian Metz oppose, dans *Le Signifiant imaginaire* (1977), le « discours » qui renvoie à sa situation d'énonciation en exhibant les traces de sa propre production à « l'histoire » où ces marques sont effacées au profit de l'énoncé qui semble ainsi exister de lui-même.

**Monstration, monstrateur :** chez A. Gaudreault (*Du littéraire au filmique*), acte de montrer, par opposition à narration qui est un niveau second d'organisation. La monstration, notion inspirée de la *mimesis* de Platon (cf. *diegesis*), c'est-à-dire la représentation des personnages en actes, ne relève pas du montage, mais de l'étape du tournage ; on qualifiera donc ainsi tout ce qui relève du profilmique comme la mobilité des objets représentés (en elle-même porteuse de narrativité) dont l'existence est le simple résultat de la succession de photogrammes propre à la mécanique cinématographique. L'instance qui se trouve à l'origine de cette représentation sera nommée « monstrateur ».

**Narration, narrateur, narratif, narrativité :** la « **narration** » désigne l'acte producteur du récit (et peut donc être étudiée du point de vue de l'énonciation) à la source duquel certains théoriciens identifient une instance, le « **narrateur** ». Ce dernier n'est toutefois « premier » par rapport au récit que de façon illusoire : en fait, il est également une figure construite par le récit, et n'est de ce fait pas identique à « **l'auteur** » qui assume, dans la réalité, la paternité de l'œuvre et auquel sont liées des données biographiques précises. Cette distinction est d'autant plus fortement de mise au cinéma où le film est le résultat d'un travail collectif. On peut cependant concevoir certaines instances intermédiaires : c'est ce que fait Gaudreault en identifiant un « monstrateur » (à l'origine de la monstration).

On qualifie de « narrative » toute organisation filmique présentant certaines caractéristiques telles que la succession, la transformation, les rapports de causalité, la présence de certaines phases (introduction et dénouement), etc. Ces traits peuvent néanmoins varier car on trouve différentes formes d'organisations auxquelles correspondent des degrés de **narrativité** variables. La définition la plus restrictive pourrait être celle de « **l'intrigue** ». On ne confondra pas cette notion « d'intrigue » avec la « **tension dramatique** » qui ne concerne pas l'organisation syntagmatique, mais une dimension purement sémantique (comme lorsque l'on dit qu'il y a « suspense » en regard de l'évolution des relations entre les personnages).

**Narratologie :** étude de textes narratifs (c'est-à-dire : dont la visée principale est de raconter une histoire, et dont la structure obéit aux lois du récit) que cela soit dans une optique thématique (question des contenus narratifs) ou formelle, c'est-à-dire une analyse du mode de représentation de l'histoire qui implique alors une prise en compte de la spécificité du médium. La première branche de la narratologie repose en grande partie sur la conception d'une « séquence narrative minimale » (elle-même à discuter) et sur la notion d'actant, alors que la seconde, axée sur l'expression, porte son intérêt sur le problème de l'instance énonciative.

**Plan :** « par extension, le mot en est venu à désigner une image filmique unitaire, telle que perçue dans le film projeté. Il s'agit d'une notion d'origine empirique : le plan est, dans le film terminé, ce qui reste d'une prise effectuée lors du tournage. Comme la prise, il se caractérise avant tout par sa continuité, et malgré son caractère tautologique, la définition ne peut en être que celle-ci : « un plan est tout morceau de film compris entre deux changements de plan » (selon Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 157).

**Point de vue :** dans un sens spécifiquement narratif, le point de vue est l'emplacement virtuel à partir duquel l'histoire est racontée, ce qui implique au cinéma la question du regard (qui voit ?) et du savoir (les informations données sont-elles ostensiblement « filtrées » ?) et d'une instance à laquelle on peut rapporter ces activités, qu'il s'agisse d'un personnage ou de la figure d'un « narrateur ». Il en va bien sûr de même pour le canal auditif, pour lequel on peut parler de « point d'écoute ».

[Sur l'articulation entre les niveaux visuel, narratif et énonciatif, voir Alain Boillat, « Point de vue » in Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2006].

**Pragmatique, sémio-pragmatique :** approche communicationnelle qui prend en compte les locuteurs et le contexte. Dans le cas du cinéma, on étudiera donc les rapports entre le film (comment programme-t-il sa lecture ?) et son spectateur (comment celui-ci attribue-t-il une signification à ce qu'il voit ?), ainsi qu'entre le contexte de production du film (qui l'inscrit d'emblée dans un type de pratiques filmiques donné) et son contexte de réception, conditionné par certaines habitudes de lecture ou prédéterminé par le discours publicitaire. On peut alors concevoir des modèles théoriques anhistoriques visant à rendre compte de l'influence de ce contexte sur la production du sens (à l'origine du film et chez le spectateur) ou penser l'évolution diachronique de ce contexte, par exemple à travers la notion de « genre ». A ces questions s'ajoute celle du « dispositif cinématographique », qui

exige de s'interroger sur la place du spectateur et sur sa participation au film relativement à des processus d'identification.

Depuis une vingtaine d'années, Roger Odin propose une « sémio-pragmatique » où se rejoignent une approche immanente issue du structuralisme (la sémiologie) et une prise en compte de facteurs pragmatiques qui conditionnent la production du sens au-delà du film lui-même et déterminent différents types de lectures en fonction de « l'institution » à laquelle ils ressortissent (celle du film de famille, du film documentaire, du film-spectacle, du film de fiction,...) [Voir Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol.1, n°1, Paris, 1983]. L'étude du lien instauré avec le spectateur conduit notamment Odin à s'intéresser aux débuts de films, qui instaurent un « contrat de lecture » spécifique [voir texte du dossier].

**Profilmique (adj. et nom) :** qui concerne tout ce qui s'est trouvé devant l'objectif lors de la prise de vue. Il est souvent utile de distinguer ce niveau de réalité (« mise en scène »), notamment par rapport aux interventions ultérieures du montage (« mise en chaîne »). Suivant les théoriciens, ce terme proposé par les filmologues (Etienne Souriau dans *L'Univers filmique*) implique ou non un agencement du réel en vue du filmage.

**Référent :** objet ou classe d'objets auxquels renvoie un signe, c'est-à-dire qui a une existence (réelle ou imaginaire) en dehors du système textuel. Dans le cas de l'image figurative (et contrairement au langage verbal), le référent est donné de manière immédiate (elle est l'image *de quelque chose*).

**Récit :** cf. « histoire » (sens 1).

**Sémiologie, sémiotique :** le terme « sémiologie » proposé par Ferdinand de Saussure dans le but d'étendre la linguistique à l'espace social qualifie une « science des signes » que Roland Barthes appliquera dans les années soixante à divers types de productions culturelles et qui se verra transposée dans le champ de la théorie du cinéma par Christian Metz, d'abord dans la lignée de la linguistique structurale (on parlera de « sémio-linguistique »), ouvrant la voie à la narratologie filmique, puis *via* la psychanalyse en abordant notamment la question de l'identification spectatorielle. Le terme « sémiotique », introduit dans le sens d'une discipline indépendante de la théorie générale du langage par Charles S. Peirce, se réfère généralement dans le domaine anglophone au même type de recherches, même s'il est parfois pris dans le sens de l'étude des grandes unités signifiantes du discours (d'où l'expression « sémiotique narrative ») ou d'une approche générale visant à construire un objet théorique (Greimas nomme « sémiotique » une théorie globale des systèmes de signification). La sémiologie quant à elle concerne plutôt l'étude de signes spécifiques (comme l'image cinématographique) ou l'utilisation d'outils sémiologiques (par exemple pour l'analyse de films).

**Syntagme, syntagmatique :** en linguistique, on dit que le fonctionnement d'une langue s'organise autour de deux grands axes : l'axe syntagmatique qui est celui des relations de combinaison sous la forme « et...et » entre les éléments du message, et l'axe paradigmatique des relations de substitution (« ou...ou »). Au cinéma, la question des relations syntagmatiques se complique du fait que de nombreux éléments sont co-présents dans un film, alors que, dans le langage verbal, ces relations sont majoritairement de l'ordre de la succession. Il y a certes « succession » au cinéma (de photogrammes, de plans, de séquences), mais aussi simultanéité puisque ce médium offre plusieurs axes temporalisés (image/bruits/voix/musique). De plus, avec l'image, la co-occurrence d'éléments peut être également d'ordre spatial.

En narratologie, on parle essentiellement de « syntagmes » pour parler d'unités qui se succèdent dans la chaîne audiovisuelle du film, formant de façon « horizontale » une organisation syntaxique particulière. C'est dans ce sens que Christian Metz, dans le premier tome des *Essais sur la signification au cinéma* (1968), propose une « Grande Syntagmatique de la bande-images », classification des principaux types de segments apparaissant dans la chaîne filmique. Représentée sous la forme d'un schéma arborescent élaboré à partir d'oppositions binaires portant sur des critères propres à la narration classique (dimension chronologique, narrativité et linéarité), cette typologie permet de dégager huit types de configurations repérables dans les films. Il est alors possible de discuter sur le plan « rhétorique » la façon dont un film agence certains de ces différents types syntagmatiques.

**Texte :** soustrayant la notion de « texte » à sa seule appartenance au langage verbal et à sa manifestation scripturale, on désigne souvent par ce terme le « film » en sémiologie, du moins lorsque aucune confusion n'est possible avec le sens courant (on peut préciser en disant « texte filmique »). On fait ainsi référence à l'étymologie du mot (« tissu ») qui, dans un sens figuré, renvoie à l'existence de plusieurs niveaux d'organisation au sein d'un film, qu'il s'agisse de la structure syntagmatique, des réseaux connotatifs ou de l'articulation des différentes matières de l'expression. Ces divers types d'assemblages dessinent les entrelacements des mailles du « tissu » signifiant d'un film.

**Voix :**

**1.** Selon Genette dans *Figures III*, « façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même » c'est-à-dire *via* la situation d'énonciation et les deux instances que sont le narrateur\* et le narrataire. L'étude de ce point l'amène à établir une typologie des narrateurs en fonction de la « personne » d'une part (où il est question du fait que le narrateur est présent dans l'histoire qu'il raconte ou non), du niveau narratif d'autre part (rejoignant ainsi la problématique classique des enchâssements narratifs).

**2.** Sens courant : composante particulière (phonique et verbale) du discours filmique. On parlera dans le cinéma parlant (qui se généralise entre 1927 et 1930 dans la plupart des pays producteurs de films) de voix « *in* » lorsque le sujet parlant est visible à l'écran, de voix « *off* » lorsque celui-ci se trouve hors-champ et de voix « *over* » lorsque cette voix ne peut pas être entendue par les personnages de la diégèse, étant directement adressée au spectateur du film. La voix-over est l'émanation d'une instance extradiégétique, par exemple le commentateur d'un film documentaire, ou un personnage de la fiction qui, en général, raconte rétrospectivement ou en monologue intérieur ce que nous voyons à l'écran comme si le récit audiovisuel était généré par sa seule énonciation verbale. Les frontières entre *in*, *off* et *over* demandent souvent à être discutées, notamment dans le cas de ces personnages que Michel Chion (voir dossier de textes) qualifie dans *La Voix au cinéma* d'« acousmètres » (la désacousmatisation de la source – la voix *off* devient *in* – induisant une perte des pouvoirs attribués à ce type de personnage), ou dans des cas de « déliaison » entre la voix et l'image [voir dans le dossier les extraits de Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*].