

Le burlesque

Le comique burlesque est fondé sur l'absurde, la provocation et une certaine violence. Il montre un acteur-personnage en perpétuel conflit avec ce qui l'entoure. Il est composé d'une suite rapide et rythmée de gags indépendants les uns des autres, parfois improvisés ou puisés dans un répertoire.

Le style et le ton

- Le burlesque fait rire grâce à un comique de l'absurde et de l'irrationnel. Des événements extraordinaires ne cessent de faire irruption sans raison dans le quotidien. La cohérence n'a jamais le temps de s'installer.
- Le burlesque s'appelle aussi *slapstick*, ce qui signifie littéralement « coup de bâton ». Dénué de logique psychologique, le gag repose sur un comique physique et violent. Il montre des chutes, des bagarres, des poursuites, des chocs, des effondrements de décors, etc. Les corps comme les objets sont brutalisés.
- Le ton général est celui de la provocation et de la caricature. Le *slapstick* maltraite les valeurs morales qui fondent l'institution : la réussite sociale, le mariage, le travail. Jacques Tati y excelle, notamment dans *Mon oncle* (1958).

Le traitement

- Le burlesque échappe aux règles de la narration classique. Il consiste en une suite de gags qui jouissent chacun d'une parfaite autonomie et qui ne s'inscrivent pas dans une stratégie narrative globale. En particulier dans les courts métrages, l'histoire constitue un prétexte servant à faire la liaison entre les gags.
- Le personnage burlesque est livré à lui-même au sein d'un environnement avec lequel il entre en conflit. L'usage abondant du plan large met en valeur le décor et les objets. L'espace est toujours hostile et menaçant.
- L'un des fondements du comique burlesque réside dans le rythme. Celui-ci résulte du *timing* dans le jeu de l'acteur (le bon geste au bon moment) et du montage. Les courts métrages sont particulièrement frénétiques (parfois constitués d'un seul gag). Les longs métrages, au contraire, installent nécessairement des temps de pause. Ils font alterner accélérations et moments de répit. Le rythme y est plus mesuré.

La fabrication

- Il existe un véritable répertoire de gags dans lequel réalisateurs et acteurs puisent toutes sortes d'idées comiques. Il arrive fréquemment qu'un gag passe d'un film à un autre.
- Le film burlesque repose pour une large part sur la personnalité de l'acteur qui impose un style, un profil de personnage et constitue la vedette. Lorsqu'il n'est pas lui-même le metteur en scène, l'acteur participe à l'élaboration du scénario et à la conception de la mise en scène. Le *slapstick* est souvent une œuvre collective.
- Le burlesque trouve son origine dans la tradition théâtrale de la *commedia dell'arte* et du music-hall, tradition à laquelle il emprunte la pratique de l'improvisation apportant une fraîcheur, une spontanéité et une énergie particulières. Les longs métrages, plus construits et pensés, accordent moins de place à l'improvisation et privilégient le réglage et la précision.

La comédie est un genre à la fois universel et d'une grande complexité. Chaque pays a développé sa ou ses propres tendances aux ressorts variés. La comédie fait rire, tantôt par son raffinement, tantôt par sa grossièreté, tantôt en fuyant les problèmes de société, tantôt en les exploitant.

La comédie américaine

□ *La comédie populiste* a pour toile de fond la crise économique, à laquelle elle propose des remèdes fondés sur l'initiative individuelle. Son héros est issu de la classe moyenne rurale. Il incarne les valeurs originelles de l'Amérique. La modestie et l'honnêteté sont ses armes face à l'élite industrielle républicaine des grandes villes. Sa naïveté est la clé du comique.

□ *La comédie sophistiquée* tourne le dos à l'actualité et opte pour la dérision, la frivolité. Elle se déroule au sein de l'aristocratie raffinée, souvent européenne. Elle se caractérise par des dialogues brillants et une mise en scène enlevée.

□ *La comédie loufoque* (ou *screwball comedy*) est un mélange de burlesque (rythme effréné, extravagance, irréalisme) et de comédie sophistiquée (art du dialogue, histoires sentimentales). Elle a parfois recours à des thèmes populistes.

La comédie à l'italienne

Elle trouve ses racines dans la *commedia dell'arte* dont elle n'a pas oublié les personnages ni les masques. De Toto à Nanni Moretti, le regard réaliste et critique sur la situation sociopolitique de l'Italie teinte la comédie d'amertume. La mort est présente ou proche. Dans le cinéma italien, le comique inclut le tragique. Il repose sur la parodie, l'ironie, le sarcasme. La comédie italienne a donné lieu à quelques films collectifs à sketches comme *Les Nouveaux Monstres*, 1978.

Le comique français

□ L'esprit français friand d'abstraction et champion du bavardage serait le support de la comédie. Il n'existe cependant pas un type de comique français, mais une multitude de tons, de styles (comédie sentimentale de Guitry, comique de gesticulation grimaçante de De Funès, etc.).

□ Le comique commercial est représenté par quelques réalisateurs spécialisés (Gérard Oury, Georges Lautner, Claude Zidi) et quelques acteurs typés : Jean Lefebvre incarne l'abruti, Jacqueline Maillan la bourgeoise du XVIII^e, etc. Il puise dans le vaudeville, le théâtre de boulevard. Mais le cinéma français offre également des comédies aux scénarios plus originaux et plus personnels, œuvres de cinéastes non spécialisés dans le genre (Renoir, Becker, etc.).

L'humour britannique

Du nom du studio qui les a produites entre 1945 et 1955, les *Ealing comedies* à l'humour pince-sans-rire sont le reflet de la *british way of life*. Sur toile de fond réaliste se développe une situation comique parce que anormale. Le système social anglais y est critiqué de façon tantôt corrosive, tantôt superficielle, respectant la devise de leur producteur, Michael Balcon, qui parlait de « dénonciation mesurée ».

Le western

Les westerns sont des représentations majeures du cinéma américain. Le genre est né en même temps qu'Hollywood. Les récits mêlent le mythe de la conquête de l'Ouest et la réalité historique. À travers le western, les réalisateurs américains s'interrogent sur l'histoire de leur nation.

Le mythe de l'Ouest

- Le western trouve ses origines dans la conquête des grands espaces, l'Ouest américain au XIX^e siècle mais aussi les marges canadiennes et mexicaines. Le cinéma reproduit l'histoire de cette conquête, qui peut se résumer en trois cycles.
- Avant la guerre de Secession, les films dressent une série de portraits de héros solitaires : trappeurs (*Jeremiah Johnson*, de Sidney Pollack, 1970), hommes de la frontière en lutte contre les Indiens, les Mexicains ou les brigands (*La Rivière rouge*, d'Howard Hawks, 1948). La communauté de pionniers sert aussi à mettre en valeur le courage des fondateurs de la nation.
- Cependant, pour la majorité des spectateurs, le western s'identifie au cow-boy avec ses colts, sa Winchester et son cheval. Il incarne la nation en marche, la soif de liberté. Dans les films qui retracent l'histoire des États-Unis entre 1865 et 1890, les cinéastes peignent une société en devenir : hors-la-loi violents ou au grand cœur, shérifs, avocats, barmen, femmes d'officier ou prostituées... et Indiens hostiles ou vaincus. John Ford (1895-1973) réunit une partie de cette société dans une diligence qui traverse le pays des Apaches en révolte (*La Chevauchée fantastique*, 1939).
- Après 1890, la frontière est achevée, la société s'est organisée, le cow-boy solitaire n'a plus sa place (*Tom Horn* de William Wiard, 1979).

Le western américain, une réflexion sur l'histoire

- Le western est aussi ancien que le cinéma américain. *L'Attaque du grand rapide*, réalisé par William Porter en 1903, est considéré comme le pionnier d'un genre qui s'est particulièrement développé entre 1920 et le début des années 60.
- À travers le western, les réalisateurs s'interrogent sur l'histoire de la nation américaine. Jusqu'au début des années 50, ils justifient l'anéantissement des Indiens en les présentant comme des sauvages qui font obstacle au progrès. À partir de *La Flèche brisée* (Delmer Daves, 1950) commence une nouvelle lecture de l'histoire, les films reconnaissent les cultures indiennes et parlent du génocide des nations indiennes (*Little Big Man*, d'Arthur Penn, 1970, *Danse avec les Loups*, de Kevin Costner, 1991). Les personnages légendaires de l'Ouest sont progressivement démystifiés. Arthur Penn dans *Le Gaucher* (1958) s'attaque à Billy the Kid, Robert Altman s'en prend au glorieux Bill Cody dans *Buffalo Bill et les Indiens* (1976).

Le western spaghetti

La plupart des westerns italiens gommant les aspects historiques, schématisent les situations et les personnages, réalisent une apologie de la violence. Ils détournent le genre d'une manière parodique, c'est « le western spaghetti ». Le maître incontesté du genre est Sergio Leone (1929-1989) dont les films *Pour une poignée de dollars* (1961), *Il était une fois dans l'Ouest* (1968)... connurent un succès international.

Le film criminel

Le film criminel constitue un genre complexe, non homogène, décomposable en trois grandes tendances : le film de gangsters, le film noir, le film policier, qui se distinguent par des éléments de contenu et leurs structures narratives. Hitchcock constitue, presque à lui tout seul, un genre à part.

Trois manières de traiter le crime à l'écran

Le film de gangsters	Le film noir	Le film policier
<p><i>Les personnages :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – le héros : le caïd issu de l'immigration. Ses vêtements et accessoires (costumes et cravates voyants, robe de chambre en soie, cigare, etc.) témoignent de sa « réussite » ; – sa petite amie, elle aussi issue d'un milieu humble, est vêtue de toilettes voyantes, vulgaires et chères ; – les policiers. 	<p><i>Les personnages :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – le héros : le détective privé, personnage ambigu qui n'est ni un policier, ni un gangster, mais un peu les deux. On le reconnaît à son imperméable gris et son chapeau ; – la femme fatale, trop belle et sexy, intelligente, blasée, perverse ; – le ou les criminels. 	<p><i>Les personnages :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – le héros : le policier intègre et courageux qui défend la loi, l'ordre et les valeurs morales de son pays et qui fait preuve de méthode. Il représente le citoyen modèle, il a une famille qu'il délaisse souvent pour son métier ; – ses collaborateurs ; – sa femme et ses enfants ; – le ou les criminels.
<p><i>Les lieux :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – la ville, le plus souvent Chicago pendant la prohibition ; – rues, restaurants, chambres d'hôtels 	<p><i>Le lieu :</i></p> <p>la ville : beaucoup de scènes dans les rues désertes aux pavés humides, mais aussi beaucoup de scènes dans les intérieurs.</p>	<p><i>Le lieu :</i></p> <p>la ville : beaucoup de scènes en décors naturels extérieurs qui accroissent le réalisme et réduisent le budget.</p>
<p><i>Une structure narrative simple :</i></p> <p>le film décrit l'ascension puis la chute du caïd, victime de sa propre mégalomanie suivant une logique simple de cause à effet. La fin est explicite, la morale est sauve.</p>	<p><i>Une structure narrative complexe :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – complexité de l'intrigue (méandres obscurs, révélations tardives, structure non linéaire, flash-back) due à la complexité de l'intrigue du roman porté à l'écran ; – fin souvent équivoque ; – le film adopte souvent le point de vue d'un personnage (voix off). 	<p><i>Une structure narrative de type linéaire, liée à la structure de l'enquête, respectant le schéma : indice – hypothèse – vérification – et se rapprochant ainsi d'un traitement didactique documentaire. Le film policier s'inspire souvent de faits réels.</i></p>

Un cas à part : Alfred Hitchcock

Hitchcock (1899-1980), à cause d'un style très personnel, occupe une place particulière au sein du film criminel. Il délaisse l'enquête, le réalisme de l'intrigue, au profit de la mise en scène du suspense. Ses héros ne sont ni des policiers, ni des détectives, mais des Américains moyens, affublés d'une famille modèle, parachutés dans des situations exceptionnelles. Le crime et la brutalité font irruption non pas dans la pègre mais dans le quotidien le plus banal.

Le mélodrame

Le mélodrame a traversé l'histoire du cinéma et est présent dans tous les pays. Il a subi des transformations inhérentes aux progrès techniques. On le reconnaît à sa manière d'appuyer les émotions et les sentiments, de rendre les passions plus violentes que dans une représentation réaliste.

Les caractéristiques générales

- Le mélodrame est un genre codifié et stéréotypé qui trouve ses origines dans le théâtre et la littérature populaires. Il est caractérisé par l'exacerbation des sentiments, au-delà de tout réalisme psychologique. À l'inverse du drame, il préfère les situations pathétiques et les effets sensationnels à la vraisemblance. Miracles providentiels, infortunes soudaines, catastrophes, coups du destin peuplent les mélodrames.
- Le genre s'est développé dans tous les pays, à toutes les époques : séries françaises des années 10, mélodrames hollywoodiens (Griffith, puis Stahl, puis Sirk), italiens (mélodrames bourgeois de l'époque fasciste, puis néoréalistes), etc., et a contaminé tous les genres cinématographiques.

Les thèmes et les éléments du contenu

- Les thèmes mélodramatiques sont nombreux et variés : les amours contrariées, l'innocence persécutée, le sacrifice, l'abnégation et la soumission, la trahison, les coups de fortune imprévus, les problèmes d'identité, la maladie, l'infirmité, l'amnésie, la jalousie, la mort, les problèmes sociaux (contraste pauvres-riches), les tabous (différence d'âge, adultère, etc.). Le mélodrame met toujours en scène au moins un personnage victime, le plus souvent une femme. C'est pourquoi on l'appelle couramment aux États-Unis le *women's picture*.
- Le mélodrame joue sur des oppositions fortes, telle l'opposition ville-campagne (la ville signifie la débauche, la perte d'identité, l'ascension sociale trop rapide et donc mauvaise, tandis que la campagne évoque la paix, la pureté). Il exalte souvent la nature et rend hommage au cycle des saisons (il associe l'automne à la tristesse, à la mélancolie, à la nostalgie, et le printemps au renouveau et à l'espoir).

Les éléments visuels et esthétiques

- Dans les mélodrames muets, même si elle est soulignée par l'accompagnement musical, l'émotion passe essentiellement par le visuel. Elle s'exprime à travers des gestes spectaculaires, emphatiques, violents (giffes, étreintes, bras tendus implorant, etc.) et à travers l'expression des visages (gros plans sur un visage en larmes, par exemple). L'éclairage et les décors contribuent également à mettre en relief le pathétique et les sentiments.
- Le mélodrame connaît une importante mutation dans les années 50, avec la généralisation de la couleur et du grand écran. Ce dernier offre de nouvelles possibilités de mise en scène, permet un nouveau traitement de l'espace et des mouvements spectaculaires de caméra. Quant à la couleur, loin d'apporter le réalisme, elle a plutôt une valeur symbolique. Excepté le rouge, qui reste universellement symbole de passion et de violence, les couleurs prennent un sens différent d'un film à l'autre.

Le documentaire

Le terme documentaire englobe tout ce qui n'est pas fiction, il regroupe les films qui cherchent à représenter la réalité. Apparu dès la naissance du cinéma, le documentaire permet au cinéaste d'interpréter la réalité, d'exposer son point de vue sur le sujet filmé, de réfléchir et de faire réfléchir sur le réel.

Le documentaire naît avec le cinéma

□ Si le mot documentaire est utilisé pour la première fois en 1923, le genre est né avec le premier film des frères Lumière : *La Sortie des usines Lumière* (1895). Dès lors, des sociétés américaines et européennes envoient dans le monde des opérateurs chargés de ramener des images d'une réalité quotidienne. Le succès est immédiat.

Le documentaire : réalité ou reflet de la réalité ?

□ Les opérateurs de la Société Lumière avaient comme consigne de saisir la réalité, sans la mettre en scène, de prendre sur le vif. Beaucoup de documentaires restent construits sur ce principe.

□ Cependant, le film n'est pas la réalité mais un reflet, une interprétation de celle-ci par le cinéaste. L'emplacement de la caméra, du cadre, ou les axes sont souvent déterminés par des raisons techniques et surtout des choix esthétiques. Le montage des images, le mixage des sons passent aussi par le filtre de la subjectivité des documentaristes.

Participation et réflexion sur le réel

□ Des cinéastes suivent la méthode de Robert Flaherty qui, avec *Nanook of the North*, favorise le développement du documentaire ; ils cherchent à participer au réel. Ils s'imprègnent du milieu, construisent progressivement un scénario, parfois en collaboration avec les personnages filmés. Ils tendent à rendre compte de la profondeur des êtres et des choses. En France, Jean Epstein (*Finis Terrae*, 1929) ou Georges Rouquier (*Farrebique*, 1947) se rattachent à ce courant.

□ Le cinéaste peut vouloir prendre position vis-à-vis du réel, exprimer son point de vue sur le sujet. Cette démarche induit une manière d'aborder, de filmer et de monter le film. Avec les actualités filmées du « kinonedelia » de Dziga Vertov, la caméra se cache pour filmer la réalité sans déformation, mais les angles de prise de vue et les échelles de plans prévus, les fragments obtenus préparent le montage. Le documentaire devient un moyen de dénoncer des situations sociales, politiques, économiques, le cinéma est militant. Jean Vigo, Joris Ivens, Henry Storck, Chris Marker, Yann Le Masson, etc. sont des auteurs illustrant ce courant qui a fortement influencé le cinéma néoréaliste italien.

Le documentaire fiction

De nombreux documentaires comportent une part plus ou moins importante de fiction. Le tournage et le montage peuvent s'organiser suivant une scénarisation ou une structure dramatique. Les personnages filmés sont mis en scène. La bande son est travaillée pour renforcer la dramaturgie par l'utilisation d'effets sonores et/ou de musiques additionnelles.

Le fantastique

Dans le film fantastique, le réel cède la place au surnaturel. Ce genre trouve son origine dans les mythes d'antan ou dans les peurs du moment. Il possède un répertoire limité de personnages, lieux, thèmes. Le passage du noir et blanc à la couleur et aux effets spéciaux a mis l'accent sur l'horreur.

Les caractéristiques générales

- Le fantastique implique un déséquilibre du réel, la création d'un monde parallèle régi par ses lois propres. Il arrive que le fantastique ne fasse que des incursions fugitives dans des films n'appartenant pas pleinement au genre. Il existe donc un genre fantastique et un climat fantastique (*La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton, 1955).
- Le fantastique admet deux options : ou bien il fait rêver et se confond avec le merveilleux (c'est le cas dans les dessins animés et dans certaines comédies musicales), ou bien il fait peur et se confond alors avec l'épouvante.

Les sources du film fantastique

Le film fantastique puise son inspiration dans les légendes populaires, les mythes, les croyances folkloriques, le plus souvent d'origine européenne, et le roman gothique. Il naît aussi de l'inconscient collectif d'un pays. Ses créatures, aussi pathétiques que monstrueuses, cristallisent les craintes et les espoirs collectifs propres à un pays à un moment donné. Enfin, le genre fantastique compte d'innombrables séries et remakes. Le genre est devenu sa propre source, il « s'autovampirise ».

Les éléments du film

- *Personnages* : vampires, fantômes, monstres difformes, paysans aux mines patibulaires, etc., le héros pâle et tourmenté, l'enfant innocent, la jeune femme pure.
- *Lieux* : région désolée et sinistre (les Carpates, par exemple), villages quasi désertés, routes défoncées, châteaux sombres et hantés, etc.
- *Thèmes* : métamorphose, possession diabolique, sorcellerie, envoûtement, magie noire, satanisme, parapsychologie, thème du double, sexualité refoulée, violence, etc.

Le traitement cinématographique

- Les premiers grands films fantastiques sont issus de l'expressionnisme (*Nosferatu le vampire*, de Murnau, 1922). L'esthétique expressionniste, notamment ses contrastes ombre-lumière, convenait à merveille au genre. Plus tard, aux États-Unis, les films fantastiques en noir et blanc ne cacheront pas leur dette envers l'expressionnisme.
- Mais la couleur, l'écran large, le latex, les effets spéciaux, loin de mettre le genre en danger, vont le conduire dans une voie radicalement différente. La couleur impose un nouveau traitement des décors et de nouvelles atmosphères. Elle apporte également une représentation plus réaliste du sang et de l'horreur. Les torrents d'hémoglobine donnent naissance au sous-genre du film *gore*. Si le film en noir et blanc joue sur l'ellipse et le hors champ, le film en couleur se complaît, au contraire, à montrer l'« immontrable » de l'horreur.

La science-fiction

Le cinéma est le médium idéal de la science-fiction. De même, la science-fiction est le genre qui permet le mieux au cinéma de déployer sa technologie. Le film de science-fiction est irréaliste (fausse image de la science, monde irréel, scénarios invraisemblables, etc.), mais il est souvent une parabole de la réalité.

La science-fiction et le cinéma

□ Il existe entre la science-fiction et le cinéma un rapport de complicité privilégié. Cette complicité tient au dispositif cinématographique lui-même, comparable à une machine à explorer le temps et l'espace, capable de mettre en présence le passé, le futur, l'ici, le lointain. En cela, même s'il s'inspire, pour ses thèmes, ses personnages, ses décors, de la littérature et de la bande dessinée, le cinéma reste le médium de prédilection de la science-fiction.

□ Par ailleurs, la science-fiction met en valeur toutes les techniques du cinéma. Le spectaculaire lié à la technologie figure parmi les éléments de base constitutifs du genre. Un film de science-fiction est toujours l'occasion de montrer où en sont les technologies de pointe, et ce du *Voyage dans la lune* de Méliès (1902) à *La Guerre des étoiles* de Lucas (1977).

La science-fiction et la science

□ L'un des thèmes récurrents de la science-fiction est celui d'une science ultra-efficace, mais mal contrôlée et donc dévastatrice, qui fabrique de terribles robots (la jeune femme-robot dans *Metropolis*, l'ordinateur Hal 9000 dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*) ou cause des désastres écologiques.

□ Ces films n'empruntent pourtant à la science que son apparence et en donnent une fausse représentation. Le savant est plus souvent un fou qu'un scientifique. Ses objectifs sont démesurés et absolus : il veut soit sauver le monde soit le perdre. La science-fiction tient soit de la magie soit de la sorcellerie.

La science-fiction et la réalité

□ Le voyage dans le temps et dans l'espace intergalactique, le devenir de l'homme, sa place dans l'univers, les conséquences des progrès scientifiques, la guerre interplanétaire, etc. font de la science-fiction le genre irréaliste par excellence, un genre qui dépayse au même titre que le conte de fées.

□ Cependant, si grande que soit la distance le séparant du réel, le film de science-fiction témoigne souvent d'interrogations, de peurs caractéristiques d'une époque et livre un message politique ou philosophique (sur ce point, il diffère très nettement du film d'épouvante). La guerre froide a été, par exemple, une période particulièrement riche en œuvres de science-fiction (*Le Jour où la Terre s'arrêta*, de Robert Wise, 1951 ; *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, de Don Siegel, 1956). Celles-ci se sont chargées de dénoncer la paranoïa collective de l'époque.

□ Par ailleurs, les films de science-fiction ne renoncent pas tous au réel. Il n'est pas rare qu'après avoir infligé à leur héros une série d'épreuves des plus invraisemblables ils préconisent, en guise de *happy end*, un retour à ce réel qui, bien que fade et médiocre, s'avère au moins plus sécurisant.

Le cinéma expérimental

Le cinéma est issu d'expériences sur le mouvement. Sa vocation expérimentale originelle ne s'est jamais démentie, dans le champ scientifique comme dans le champ esthétique. Mais le cinéma expérimental se déplace au gré des courants formalistes, engagés ou intimistes.

Des cinémas différents

- Sous l'influence de peintres, d'écrivains, de courants artistiques d'avant-garde ou de mouvements contre-culturels, un autre cinéma se développe. Ses modes de financement (mécénat, autofinancement) et de diffusion (ciné-clubs, festivals spécialisés, universités et musées) sont différents. Il exploite des techniques économiques d'enregistrement (16 mm, magnétophone portable).
- Les œuvres ne sont pas conformes aux modèles dominants. Ce sont des films :
 - privilégiant les formes plastiques et sonores. Parmi les techniques utilisées, on remarque le coloriage ou le grattage à la main de la pellicule, le filmage de séries d'images abstraites, le montage d'images très diverses selon des rythmes visuels et sonores, l'animation ;
 - liés à des courants artistiques (dadaïsme, surréalisme, lettrisme, pop'art, etc.) ou des minorités actives (*gays* américains, par exemple) ;
 - très personnels, lyriques, intimes, autobiographiques.

Europe, années 20

- En Europe, le cinéma s'affirme comme un septième art. Des poètes et des peintres s'intéressent à ce nouveau support de formes, de sensations et d'idées. En Allemagne, Hans Richter élabore la série des *Rythmus*, Walter Ruttmann celle des *Opus*, images abstraites agencées selon des rythmes visuels. En France, René Clair tourne *Entr'acte* (1924), fantaisie orchestrée sur une musique d'Érik Satie ; Henri Chomette propose *Cinq Minutes de cinéma pur* (1926), Man Ray met en images un poème de Robert Desnos, *L'Étoile de mer* (1927), Luis Buñuel et Salvador Dalí provoquent le scandale avec *Un chien andalou* (1928).
- Le documentaire poétisé par le montage crée un véritable genre, la symphonie de ville, illustré par Walter Ruttmann en 1927 (*Berlin, symphonie d'une grande ville*) et par Jean Vigo en 1929 (*À propos de Nice*).

Amériques, années 50-70

- Au cours des années 50, les grands foyers d'expériences filmiques se déplacent vers l'Amérique du Nord (Canada, États-Unis). Aux États-Unis, le cinéma *underground* rejette les valeurs et les modèles dominants. Kenneth Anger, avec *Scorpio Rising* (1963), célèbre les charmes sulfureux de la moto et de l'homosexualité. Andy Warhol élabore des sortes de films bruts, tels *Sleep* en 1963 (plans d'un homme qui dort, durée : 6 heures) ou *Empire* en 1964 (plan fixe de l'Empire State Building de New York, durée : 8 heures).
- Le cinéma expérimental suscite même des succès commerciaux comme *Koyaanasqatsi* (1983) de Godfrey Reggio ou *Microcosmos* (1996) de Claude Nuridsany et Marie Perennou, où la science rencontre l'esthétique.

Films d'aventures et à grand spectacle

Devenu pour des raisons économiques un genre principalement américain, le film d'aventures se reconnaît à ses séquences d'action, au profil du héros et des acteurs, et à un certain exotisme.

L'action, les personnages, les acteurs

- Le film d'aventures constitue un ensemble très vaste aux limites incertaines et aux formes variées. Cependant, certains éléments lui sont indispensables : beaucoup d'action, du mouvement, des exploits, des combats risqués, une mise en scène spectaculaire pour la glorification de l'effort physique.
- Le film d'aventures est généralement centré sur un héros masculin transparent et dépourvu de contradictions. Ses attributs touchent essentiellement le physique : il est fort, grand, athlétique et beau. Ses caractéristiques morales et psychologiques se résument au courage, au respect de la justice et autres sentiments nobles qui, bien souvent, justifient la violence.
- Il plaît naturellement aux femmes, aussi bien à la jeune héroïne pure, candide, charmante mais dépourvue de sex-appeal qu'à la femme sensuelle, passionnée, parfois perverse. Mais le film d'aventures, en général plutôt misogyne, n'accorde à la femme qu'un rôle de faire-valoir. C'est pourquoi il n'y a guère d'actrices spécialisées dans le genre, tandis que certains noms d'acteurs resteront à jamais liés à l'aventure (Douglas Fairbanks, Johnny Weissmuller, Harrison Ford, Jean-Paul Belmondo, etc.).

L'espace-temps du film d'aventures

- Les innombrables sous-catégories du film d'aventures sont souvent déterminées par leur contexte géographique et/ou historique. Le film d'aventures apporte évasion et dépaysement, grâce à un saut dans l'espace (jungle africaine, Orient, océan, îles du Pacifique, etc.) ou dans le temps (reconstitutions historiques, films de guerre, etc.) ou les deux (épopées bibliques, aventures coloniales, etc.).
- Qu'il soit ou non tourné en studios, le film d'aventures accorde, au nom de cet exotisme, une grande importance aux décors. Les lieux sont déterminants : ils sont la plupart du temps inhospitaliers et recèlent toutes sortes de dangers.

Le mode de production

- Le film d'aventures appelle souvent une suite : les *serials* (ou feuilletons) muets ont laissé place aux séries (le héros reste le même, mais chaque film est indépendant : James Bond, Judex et autres). La série permet un renouvellement des lieux, des ennemis et des accessoires dans le cadre d'un même schéma narratif.
- L'essor des grands studios hollywoodiens et leur politique de prestige provoquent une inflation des coûts. Le film d'aventures devient alors souvent synonyme de superproduction (épopées bibliques en couleur et en Scope des années 50 et 60, avec plans généraux sur décors colossaux, grands panoramiques, foules de figurants ; films des années 90 aux effets spéciaux fulgurants comme *Mission : impossible*, *Speed I et II*, etc.). Bien que présent en Europe et en Asie (films hongkongais de Tsui Hark), le film d'aventures se développe donc principalement aux États-Unis.

Le dessin animé se définit par un mode spécifique de fabrication lié à des techniques, artisanales ou industrielles selon les périodes et le choix des artistes. Initialement destiné aux adultes, il s'est très vite tourné vers le public enfantin, tendance que Walt Disney n'a fait que renforcer.

Le dessin animé et les genres

□ Le dessin animé n'est pas à proprement parler un genre. Il ne s'oppose ni à la comédie musicale ni au mélodrame puisque, précisément, il existe des dessins animés musicaux et mélodramatiques. Le dessin animé est susceptible d'embrasser tous les genres.

□ Il se définit non par des éléments de contenu mais par un principe de fabrication : un certain nombre de dessins, correspondant aux phases successives d'un mouvement, sont filmés image par image et recréent, à la projection, l'impression du mouvement.

Les procédés de fabrication des dessins animés

□ Selon la méthode artisanale (pratiquée aux débuts du dessin animé et dans les années 40-50 par ceux qui fuyaient les méthodes industrielles), les dessins sont réalisés sur papier. Les personnages ne doivent pas chevaucher les décors, d'où l'aspect épuré du dessin animé des années 20. La quantité de dessins nécessaire a encouragé les techniques économiques (par exemple, celle de l'animation partielle : un personnage a une partie fixe et une partie mobile).

□ Les procédés industriels se mettent en place au moment de l'apparition du Celluloïd (appelé « cellulo »). Ils entraînent la création de grands ateliers organisés, hiérarchisés, ainsi que la spécialisation des individus, cela dans un souci de rentabilité. Avant sa réalisation, un dessin animé est soigneusement préconçu et planifié. L'industrie du dessin animé suit le mouvement de l'industrie du cinéma.

□ Les dernières méthodes électroniques et informatiques poussent le cinéma d'animation dans une voie nouvelle, celle d'images artificielles ne répondant plus au principe de discontinuité image par image. Les images sont définies mathématiquement selon les règles des langages informatiques.

Le dessin animé monopolisé par les enfants

□ Le dessin animé s'est d'abord adressé à un public d'adultes. Retenons Betty Boop, sex-symbol du dessin animé des années 30 ; *Fritz the Cat*, dessin animé paillard et subversif des années 60 ; l'œuvre de Tex Avery, ironique et anticonformiste, et les tentatives expérimentales de Norman McLaren.

□ Mais le dessin animé reste majoritairement destiné aux enfants, et associé à un nom : Walt Disney. En dix ans, Disney développe l'intervallisme (qu'il appliquera d'abord à Mickey), l'usage du Technicolor, il invente le *story-board*, la caméra multiplane (effet de relief). *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1938), son premier long métrage (130 000 dessins) constitue un modèle de perfection. Les dessins animés Disney sont principalement des comédies animalières.

□ Les pays de l'Est ont également créé une importante école de dessin animé au style poétique, influencée, entre autres, par les films de marionnettes tchèques.

Le film musical

L'appellation « film musical » désigne un ensemble de films dans lesquels la musique tient une place quantitativement importante. Elle ne se contente pas de créer une atmosphère ou de souligner une émotion : elle est au centre du film, participe directement à sa structuration et lui donne son sens.

Les différentes façons d'allier musique et cinéma

Les films	La musique	Autres caractéristiques
La comédie musicale – <i>Chantons sous la pluie</i> (S. Donen et G. Kelly, 1952, États-Unis) – <i>Les Démoniselles de Rochefort</i> (J. Demy, 1966, France) – <i>La Fièvre du samedi soir</i> (J. Badham, 1977, États-Unis)	La musique est écrite pour le film. Le style varie selon les époques et les modes (jazz-swing pour la comédie musicale classique américaine, rock, disco...) Elle comporte souvent des chansons et accompagne des numéros dansés.	Comédie divertissante et légère à intrigue amoureuse. Les intermèdes musicaux, qui alternent avec l'histoire dialoguée, sont l'affirmation de la vitalité, du mouvement, du spectacle.
Le film musical contestataire – <i>Easy Rider</i> (D. Hopper, 1969, États-Unis) – <i>Tommy</i> (K. Russel, 1975, Grande-Bretagne) – <i>The Wall</i> (A. Parker, 1982, États-Unis)	Musique rock ou pop. Elle est un reflet d'une époque et d'un contexte socio-culturel. Elle est l'un des supports essentiels de l'idéologie du film.	Il se démarque de la comédie. Il critique l'idéologie dominante. Il propose un discours pacifiste (au moment, par exemple, de la guerre du Vietnam), mystique, pose le problème de la drogue.
L'opéra et l'opérette filmés – <i>Violettes impériales</i> (R. Pottier, 1952, France) – <i>La Flûte enchantée</i> (I. Bergman, 1974, Suède) – <i>Don Giovanni</i> (J. Losey, 1980, France-Italie-RFA) – <i>Parsifal</i> (H.J. Syberberg, 1982, France-Italie) – <i>Carmen</i> (F. Rosi, 1984, France-Italie) – <i>Tosca</i> (B. Jacquot, 2001, France-Italie)	La musique préexiste au film. Il s'agit d'œuvres lyriques du répertoire classique ou contemporain. La partition musicale est indissociable du texte chanté. Par conséquent, elle fournit au film non seulement la musique, mais aussi son argument, son scénario, sa structure narrative. La musique est ininterrompue, elle est l'objet même du film.	Soit on filme une représentation théâtrale (équivalent du concert filmé : le film s'apparente alors au documentaire et mettra en avant le travail de tel ou tel chef d'orchestre ou de tel ou tel metteur en scène d'opéra), soit l'œuvre est libérée des contraintes scéniques et mise en scène dans tous types de décors, y compris en décors extérieurs. Le réalisateur du film signe alors la mise en scène du spectacle.
La biographie de musicien – <i>Amadeus</i> (M. Forman, 1984, États-Unis) – <i>The Rose</i> (M. Rydell, 1979, États-Unis) – <i>Bird</i> (C. Eastwood, 1988, États-Unis) – <i>Tous les matins du monde</i> (A. Corneau, 1991, France)	Musique composée et/ou interprétée par le personnage central du film. Elle définit le personnage. Tantôt elle est ancrée dans l'image (un musicien joue, on entend ce qu'il joue), tantôt elle l'illustre.	Il peut s'agir d'un documentaire (<i>A film about Jimi Hendrix</i>) constitué d'un assemblage de documents authentiques. Mais il peut aussi prendre la forme de la biographie romancée, construite sur un scénario et interprétée par des acteurs.