

Bibliothèque d'**Histoire**  
de la **Médecine** et de la **Santé**

# Visages

## Histoires, représentations, créations

**Sous la direction de**

Laurent Guido, Martine Hennard Dutheil de la Rochère,  
Brigitte Maire, Francesco Panese et Nathalie Roelens

**Préface de** Jean-Jacques Courtine



éditions  
**B H M S**

# LE VISAGE AU CINÉMA.

## ARCHÉOLOGIE DU GROS PLAN

---

**Valentine Robert**

### Résumé

Grâce à l'émergence du gros plan, le visage a trouvé au cinéma un pouvoir expressif inédit, un lieu d'expérimentation et de représentation privilégié. Le cinéma classique, dont l'échelle de plans et les codes narratifs sont entièrement structurés par cette « unité expressive », a forgé un véritable « langage du visage ». Mais si la fonction identificatoire et immersive du gros plan s'est banalisée au point de devenir la pierre de touche émotionnelle du film, le cadrage du visage a une histoire très riche, révélant un face-à-face entre la caméra et la physionomie bien plus surprenant et varié que l'on ne pourrait l'imaginer. Nous envisageons ici les théories et pratiques du gros plan développées en amont et en marge de sa codification narrative classique: des « portraits vivants » aux « films à expressions faciales »; des « vignettes » de protogénérique aux « plans emblématiques »; en passant par la réception critique des premiers gros plans (taxés de « monstrueux », « minimalistes » ou « révolutionnaires »), et jusqu'à leur interdiction – mêlée d'adoration.



### Le cadrage comme visage

[II] y a une chose qui différencie le cinématographe de toutes les autres formes de spectacle pratiquées jusqu'à maintenant: c'est le gros plan. Le gros plan est une chose extraordinaire, une chose absolument mystérieuse, une chose qui ne s'explique pas. En tout cas, c'est une chose qu'on n'avait jamais vue jusqu'alors. Peut-être... peut-être y a-t-il une chose vaguement analogue dans l'opéra. [...] Lorsqu'un contralto lance son grand air, brusquement, tout le décor disparaît, brusquement, tous les comparses, les autres acteurs, tous les costumes, tout cela disparaît, et toute une scène est suspendue au mouvement des lèvres d'une fille, [aux] modulations de sa gorge. Eh bien, le gros plan, c'est ça – en beaucoup plus fort. Le gros plan est le meilleur pont, je crois, qui ait jamais existé, dans toute l'histoire du spectacle; c'est brusquement un lien, mystérieux et très fort, entre ce personnage qui est sur l'écran et les gens dans la salle. Ces gens dans la salle brusquement s'oublient eux-mêmes, ils pénètrent dans cet acteur, dans cette actrice qui est sur l'écran, ils s'identifient à lui ou à elle. Je crois que c'est ça le grand mystère du cinéma. Je crois que c'est ça qui a fait le cinématographe. Je crois que c'est pour ça que des milliers de gens aiment le cinéma [...], pour s'oublier eux-mêmes dans l'émotion due à la contemplation d'un gros plan<sup>1</sup>.

---

1 Extrait de l'interview de Jean Renoir dans l'émission *Les artisans de la médiation* réalisée par Paule Sengissen en 1971 (Archive audiovisuelle conservée à l'INA sous le titre « Renoir et le gros plan au cinéma » – nous avons retranscrit cette source en en conservant les marques d'oralité).

Selon le cinéaste Jean Renoir, dont la parole nous sert ici de préambule, tout le pouvoir expressif, artistique et spectaculaire du cinéma est lié au visage, au statut que la représentation du visage peut atteindre par le procédé du gros plan, désigné ici comme la forme cinématographique par excellence. Renoir n'a pas l'exclusivité d'une telle conception, au contraire.

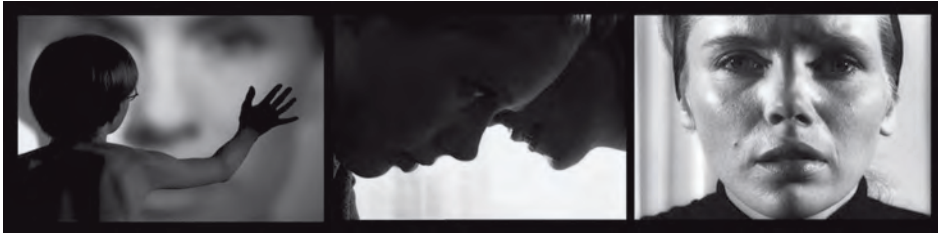


Fig. 1 Le gros plan exploré, réfracté et dissocié dans *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) [photogrammes].

Le réalisateur Ingmar Bergman, auteur, notamment, des films *Le Visage* (*Ansiktet*, 1958) et *Persona* (1966) (→ fig. 1), reconnu comme l'inventeur de l'« hyper-gros plan » où la tête est « serrée par le cadre comme par un étai<sup>2</sup> », déclare quelque dix ans avant Renoir :

Notre travail commence avec le visage humain [...]. La possibilité de s'approcher du visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma<sup>3</sup>.

Il est, de fait, avéré que le gros plan assume un rôle nodal et structurant dans la grammaire formelle du langage filmique classique, tel qu'il perdure depuis la seconde moitié des années 1910. Les manuels de réalisation standards définissent l'« échelle des plans » par rapport à la figure humaine, avec, au centre, *au cœur* de ce système de représentation, le visage (→ fig. 2).

Le visage est le point zéro du cadrage, son unité première ; d'ailleurs, le mot « gros plan » doit normalement être réservé au cadrage du visage : s'il s'agit d'objets inanimés que l'on filme de près, l'usage est de préférer le terme de « plan de détail » ou de « plan serré »<sup>4</sup>. Le philosophe Gilles Deleuze a bien décrit cette synonymie :

Il n'y a pas de gros plan *de* visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage [...]. Le gros plan, c'est le visage<sup>5</sup>.

2 AUMONT (2003 : 170).

3 BERGMAN (1959 : 50).

4 SALT (1984 : 63) distingue également, en anglais, le « vrai » *close-up* de l'*insert* qui consiste en un « plan serré d'un objet ou des parties du corps d'un acteur *autre que le visage* » (« a close shot of some object or part of an actor's body *other than the face* », souligné dans le texte).

5 DELEUZE (1983 : 126, 141).

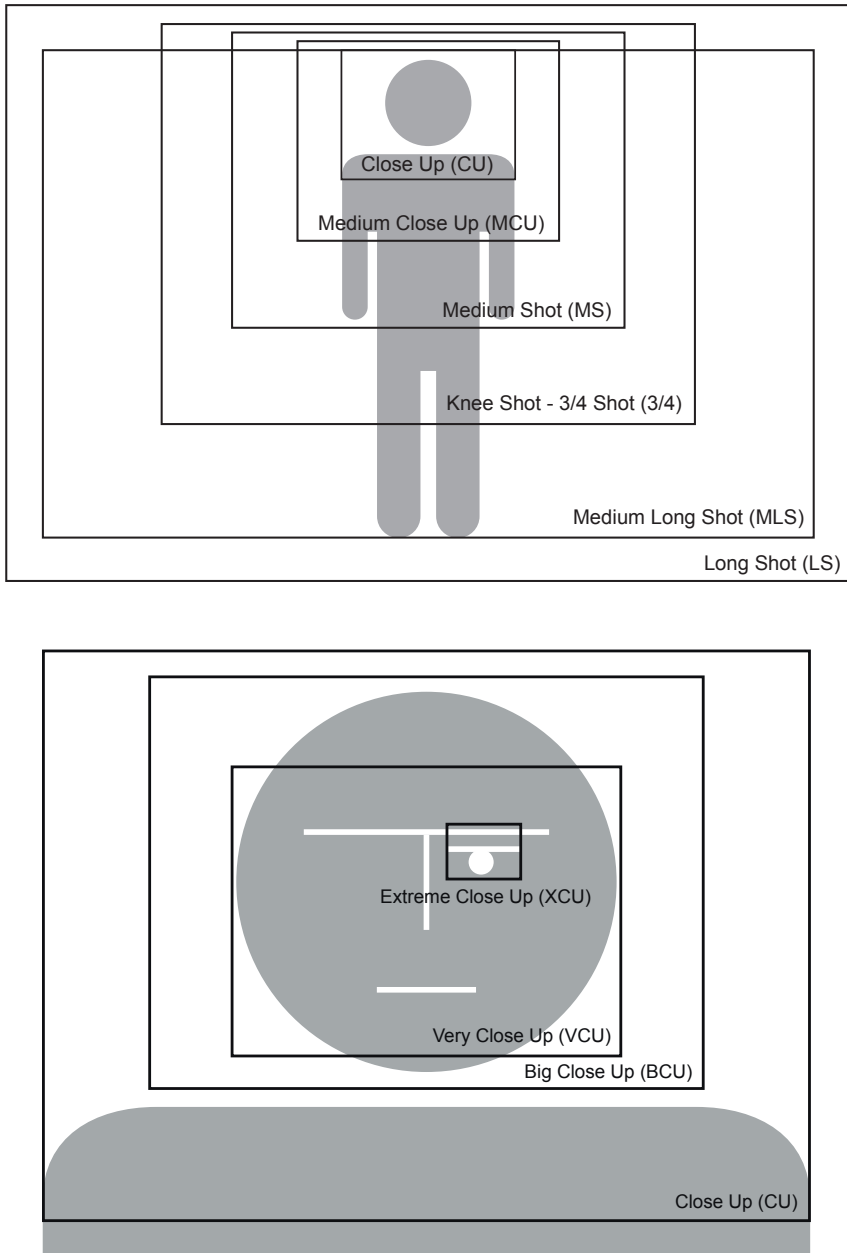


Fig. 2 Le gros plan comme matrice de composition filmique et unité de mesure de l'échelle des plans [schéma exemplaire d'Ozan Konrot publié dans les cours en ligne de la faculté de Communication and Media Studies de l'Eastern Mediterranean University de Famagusta, d.r.].

Deleuze va même plus loin en postulant que le gros plan a un pouvoir de « visagification » : filmer en gros plan un objet consisterait à *l'envisager* au sens propre, c'est-à-dire à lui donner la force expressive et signifiante d'un visage :

[D]ans tous les cas, le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé. [...] Ce qui exprime [l'affect], c'est un visage, ou un équivalent de visage (un objet visagéifié)<sup>6</sup>.

Et le visage n'est pas seulement au centre du cadrage. Il joue un rôle pivot à tous les niveaux de la construction filmique : dans le montage où l'alternance des plans, les raccords et les champs-contrechamps sont rythmés par les regards et tête-à-tête des acteurs, aussi bien que dans la mise en scène où les techniques traditionnelles d'éclairage et de jeu font du visage le siège même de l'expressivité. En effet, suivant les règles dominantes de l'Actors Studio, l'expression faciale est l'essence même du langage actoriel, qui vise non seulement à faire comprendre au spectateur l'émotion ressentie, mais surtout à la lui faire partager par un processus d'identification. Ainsi le cinéma, dans son acception narrative classique reposant sur des principes émotionnels d'identification psychologique, est-il entièrement articulé autour du visage. Godard a



Fig. 3 Le gros plan cité, « dialogué » et décuplé dans la séquence réflexive de *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) [photogrammes].

6 DELEUZE (1983 : 137).

cristallisé cela dans une séquence de *Vivre sa vie* (1962) où le personnage joué par Anna Karina se rend au cinéma pour voir *La Passion de Jeanne d'Arc*, un film muet de Carl Theodor Dreyer tourné quasi exclusivement en gros plans. Godard traduit et thématise l'impact de ce visage sur son actrice-spectatrice elle aussi filmée en gros plan (→ fig. 3). L'intensité émotionnelle et métadiscursive de cette séquence muette, construite par la seule alternance de plans faciaux, révèle toute la puissance expressive du visage filmé. Et par ce jeu de miroir et de mise en abyme, ces gros plans en enfilade démultiplient leur pouvoir d'absorber, par identification et par projection, le spectateur.

En cette immersion narrative et émotionnelle réside bien la fonction dominante du gros plan, qui explique la marque indélébile laissée dans nos consciences par ces « visages de cinéma », de Renée Jeanne Falconetti et Anna Karina à Robert De Niro ou Leonardo Di Caprio, en passant par Greta Garbo, Charlie Chaplin, Jean-Paul Belmondo, Marilyn Monroe, Liz Taylor, Marlene Dietrich, Humphrey Bogart ou même Gollum. Nous ne prétendons ici aucunement faire le tour de la question en détaillant la spécificité et l'originalité de chacun de ces visages filmés, qui mériteraient à eux seuls plusieurs développements. Nous proposons plutôt de décrypter les origines et l'avènement historiques de ce type de gros plan. Car si le procédé répond à un paradigme aujourd'hui dominant et classique d'identification psychologique entre le spectateur et le personnage, le gros plan n'a pas toujours connu cette fonction immersive. Celle-ci s'est construite peu à peu, tant sur un plan technique que théorique, en concurrence avec d'autres solutions, d'autres modèles. C'est cette « archéologie » du gros plan que nous aimerions esquisser ici.

Un « portrait vivant »

Notre enquête s'ouvre sur une découverte saisissante, révélant qu'il a existé des gros plans filmés avant même l'invention du « cinéma ». En effet, avant que le cinématographe (ou autre *kinetograph*, *biograph*, *vitascope*) n'ait été breveté<sup>7</sup>, Georges Demenÿ inventait la projection sur écran de « portraits » photographiques animés, tout entiers dédiés à la restitution du mouvement du visage. Le projet avait une origine très scientifique : Demenÿ était l'assistant du physiologiste Étienne-Jules Marey, et l'institut national des sourds-muets leur fit une commande pour une étude des mécanismes du langage. Le directeur de cet institut pensait que la captation cinéphotographique du mouvement des lèvres serait un outil révolutionnaire dans l'éducation des enfants sourds, pour apprendre à lire sur les lèvres et pour imiter les mouvements labiaux et linguaux ainsi enregistrés. Demenÿ développe son phonoscope dans ce but, et sur la série photographique de 1892 qu'il projette de manière inédite en défilement cyclique,

7 Le succès du cinématographe breveté par Les frères Lumière en février 1895 « déclencha une fièvre de recherches sur les appareils et la projection » à tel point qu'« au cours de la seule année 1896, plus de cent vingt brevets furent ainsi déposés en France, une trentaine en Grande-Bretagne, [à peine] moins en Allemagne » (MANGOLTE [2006 : 1132]).



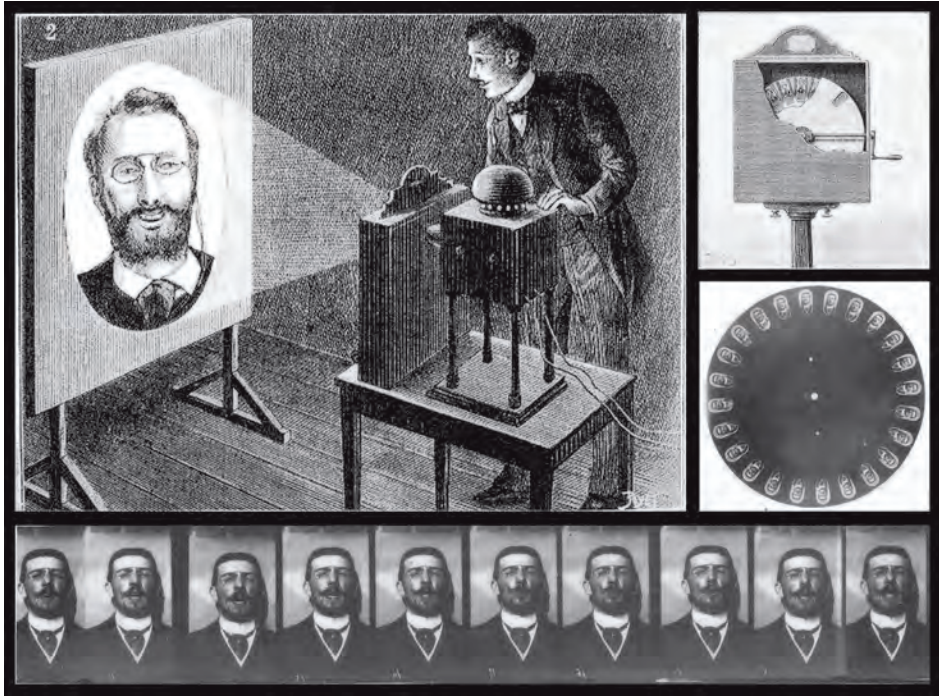


Fig. 4 «Portrait vivant» de Georges Demenÿ [Gravures publiées par DEMENÿ (1892 : 312) ; Série photographique et disque reproduits par BRAUN (1992 : 178)].

on voit son propre visage prononcer distinctement « je vous aime » (→ fig. 4) – phrase qui, bien qu’articulée par le savant de manière impassible, porte en elle tout le potentiel émotionnel du gros plan ! Mais le succès de cet appareil qui permet de saisir et restituer le mouvement du visage est énorme, et ses ambitions éducatives spécialisées se voient vite dépassées.

Présenté à la première Exposition universelle de photographie qui ouvre à Paris en mai 1892, le phonoscope est unanimement acclamé. La presse, tant scientifique que populaire, lui réserve une attention internationale, et Demenÿ reçoit nombre d’offres du milieu forain proposant de louer son invention jusqu’à cent francs par jour. Il accepte, développant un usage spectaculaire du phonoscope sous le nom de « portraits vivants », où les passants venaient admirer une galerie de portraits animés, et pouvaient même y inscrire leur propre visage en mouvement<sup>8</sup>. L’intérêt strictement scientifique des mouvements labiaux s’est ainsi vu submergé par la fascination visuelle et anthropologique que suscitait l’immortalisation de l’expression faciale. Demenÿ l’avait d’ailleurs immédiatement prévu, annonçant son invention dans le magazine *Nature* en ces termes, quelques mois avant sa présentation officielle à l’Académie des sciences :

<sup>8</sup> BRAUN (1992 : 176–186).

Ceux-là mêmes qui ne seraient pas convaincus de [l']utilité [de mes recherches] en ce qui concerne la lecture sur les lèvres s'intéresseront peut-être à leurs résultats lorsqu'il s'agira de reproduire l'expression de la physionomie. Si l'on peut faire parler une photographie au point de lire sur ses lèvres, on pourra aussi animer cette photographie et lui donner tous les jeux de la physionomie. Combien de gens seraient heureux s'ils pouvaient, un instant, revoir les traits vivants d'une personne disparue! L'avenir remplacera la photographie immobile, figée dans son cadre, par le portrait animé auquel on pourra en un tour de roue, rendre la vie. [...] L'expression de visage est considérée par quelques-uns comme une chose insaisissable et inaccessible aux procédés exacts de l'analyse. On fera désormais plus que de l'analyser, on la fera revivre<sup>9</sup>.

Saisir le mouvement expressif du visage est donc annoncé – et effectivement exploité dans l'entreprise foraine des « portraits vivants » – comme une manière de défier la vie et l'identité, en les rendant saisissables et immortels. Ainsi, les premiers gros plan de l'histoire des images animées sont-ils à replacer au croisement tout à la fois de l'histoire des appareils optiques, des technologies du mouvement, des attractions foraines, du portrait et de la photographie d'identité. Ces premiers pas vers l'immortalisation d'un visage animé<sup>10</sup>, la reproduction de « cet ensemble d'expressions qui nous donne la véritable physionomie<sup>11</sup> », répondaient en effet à un fantasme général, à des vellétés interdisciplinaires, scientifiques autant qu'artistiques, anthropologiques autant que sociales.

Certains gros plans proprement cinématographiques prolongeront quelque chose de la fonction du « portrait vivant » de Demenÿ. En effet, un usage courant du cinéma muet consiste à accompagner le générique ou le début du film par des plans rapprochés (→ fig. 5) qui, en « médaillon », présentent les personnages et permettent au spectateur d'associer immédiatement le nom et le caractère du personnage à un *visage*. Ces plans que l'on pourrait comparer à des vignettes, et qui « introduisent les personnages avant que l'action ne commence vraiment<sup>12</sup> », peuvent être interprétés dans les



Fig. 5 Plans « médaillons » de la séquence d'ouverture du *Pauvre Amour* (*True Heart Susie*, D.W. Griffith, 1919) [photogrammes].

9 DEMENÿ (1892 : 315).

10 Notons que d'autres procédés vont prolonger et parfaire cette ambition du « portrait vivant », à l'instar du « portrait stéréoscopique animé » d'Émile Reynaud en 1908, qui allie le mouvement au relief du visage. Nous ajoutons que nos recherches nous ont fait découvrir les traces d'un brevet de dénommés « portraits vivants » qui semblent fonctionner strictement de la même manière que ceux de Demenÿ, mais dont le dépôt a été fait deux ans avant, en 1889, par un certain Hangard ou Haugard.

11 [G. M.] (1908 : 256).

12 « [These closer shots] introduce the characters before the action proper begins » THOMPSON (1985 : 198).



termes d'une « reconfiguration » des codes du portrait. Livio Belloï montre en effet combien ce type de plans rapprochés, qu'il catégorise sous le nom de *plan emblématique séquentialisé*, repose sur une « dynamique spatiale absolument spécifique » qui « neutralise toute espèce de hors-champ », fermant l'espace aux limites du cadre pour ne plus être vectorisé que vers « l'instance spectatorielle » :

Les figures saisies par l'emblème n'entrent jamais dans son espace, pas plus qu'elles n'en sortent : elles sont *toujours-déjà-là* à l'ouverture du plan et s'y tiennent jusqu'à sa clôture<sup>13</sup>.

Elles prennent la pose, en somme, et dans une attitude emblématique qui semble répondre au fameux *On ne bouge plus!* Cependant, si « quelque chose du portrait photographique fait ainsi retour, localement, au cœur de la représentation cinématographique<sup>14</sup> », cette « forme de protogénérique », qui se pare volontiers d'un cache circulaire et du « renfort des cartons nominatifs<sup>15</sup> », permet avant tout l'avènement du *visage de l'acteur* :

[C'est] l'irruption décisive d'une instance absolument neuve, dégagée de l'anonymat dans lequel elle aura baigné, globalement, durant les quinze premières années de la production cinématographique : soit l'*actor*, enfin nommé<sup>16</sup>.

Ces plans en « vignettes » ont donc une double valeur de portrait : non seulement ils introduisent le personnage, mais ils révèlent la « signature » de l'acteur que sont ses traits, sa physionomie. Ces plans portraiturent ainsi le « visage réflexif » du cinéma<sup>17</sup>.

#### Un face-à-face d'attraction-répulsion

Les premiers gros plans de l'histoire du cinéma font leur apparition au sein d'un paradigme filmique dit « d'attraction » (plutôt que de « narration »), en particulier au sein d'un « genre » qui s'est constitué dès les premières années d'exploitation du cinéma et que l'on peut nommer, à la suite de Tom Gunning, le « film à expressions faciales<sup>18</sup> ». Les titres de ces productions – tels *Horribles grimaces* (Gaumont, 1899), *The Big Swallow* (Williamson, 1901), *The Man of 1000 Faces* (Edison, 1896), *Goo-goo Eyes* (Edison, 1903), *Facial Contorsions* (Edison, 1904) – donnent bien le ton de ces représentations du visage, à mille lieues des futures ambitions identificatoires et immersives du gros plan<sup>19</sup>.

13 Pour cette citation et toutes les précédentes, BELLOÏ (2004 : 186–187).

14 BELLOÏ (2004 : 189).

15 BELLOÏ (2004 : 190, 186, 191).

16 BELLOÏ (2004 : 190).

17 BELLOÏ reprend le terme de « visage réflexif » et sa définition à Deleuze, et semble densifier l'expression d'une réflexivité cinématographique (2004 : 191). C'est en effet par ce visage que se noue ce que Belloï décrit comme « l'équation fondamentale [de] l'économie narrative de tout film conformé au Mode de Représentation Institutionnel : *actor / alias / persona* » (*ibid.*).

18 « Facial expression films », GUNNING (1997 : 23).

19 Le concept deleuzien de « visage intensif » a été utilisé pour définir ces gros plans, voir BELLOÏ (2004 : 182).



Fig. 6 Plans des «films à expressions faciales» *Masques et grimaces* (Pathé, 1902) et *Facial Contorsions* (Edison, 1904) [photogrammes].

Ces films avaient une fonction d'attraction spectaculaire et comique, invitant le spectateur à scruter le visage avec étonnement, voire répulsion. On réservait la proximité d'un tel cadrage à de véritables performances faciales, montrant des visages caricaturaux qui éternuent, mâchent, avalent, se déforment (→ fig. 6). Le cinématographe se faisait ainsi l'héritier direct des spectacles de grimaciers qui avaient cours dans les music-halls, avec un succès qui assurait à des artistes comme Paulus la réputation de « caricatures vivantes<sup>20</sup> ». Mais les films donnaient une nouvelle dimension à ces déformations faciales, par l'agrandissement géant de l'image projetée<sup>21</sup>. Les proportions de l'écran décuplaient les effets spectaculaires et déroutants de ces visages gargantuesques, et en incarnaient la première attraction. On s'en convaincra en lisant l'argument de vente du film *Comic Grimacer* (Hepworth, 1902) :

Un visage humain montré dans la pleine grandeur de l'écran est toujours une vision comique et intéressante<sup>22</sup>.

La distance comique, étonnée et scrutatrice suscitée par ces premiers gros plans est ainsi aux antipodes mêmes de la fusion psychologique et émotionnelle décrite par Renoir. On comprend ainsi combien l'usage identificatoire du gros plan, qui nous semble si familier, ne l'était pas historiquement et a pu surprendre ses premiers spectateurs.

D'autant que ces visages filmés ont connu une postérité dans les « plans emblématiques », une pratique qui « émerge à peu près au moment où le film à expressions faciales entre en phase de déclin » et qui fait figure de « relève », à titre de « lieu

20 GORDON (2004 : 101).

21 Livio Belloï inscrit ces films dans le prolongement direct des « têtes à transformation » du répertoire lanterneuse où « la conjonction entre le visage humain et l'image projetée prend ses racines ». BELLOÏ (2004 : 181-182).

22 « A human face shown the full size of the screen is always a comical and interesting sight », cité par GUNNING (1997 : 23).

d'exposition privilégié d'un visage intensif<sup>23</sup>. En effet, l'usage se déploie, dès 1903, de fournir aux exploitants une sorte de plan supplémentaire à accoler au film, soit en ouverture soit en finale, qui consiste à présenter l'élément le plus emblématique du film, et qui la plupart du temps prend la forme d'un *plan-portrait* où les personnages, ainsi que l'a décrit Noël Burch, «*posent pour l'opérateur*», suivant un «*désir de rendre présent le personnage et d'établir le contact oculaire entre acteurs et spectateurs*<sup>24</sup>». Si, après 1905, l'emblème sert souvent à admirer «*le charmant sourire de la jeune première enfin vue de près*<sup>25</sup>» en rejoignant la fonction des plans-médallions introductifs, les effets grossissants des films à expressions faciales perdurent. Le plus célèbre de ces plans emblématiques étalait la vision effrayante du chef des criminels de *The Great Train Robbery* (Edison, 1903), son fusil pointé directement sur le public. Dans les sujets comiques, ces gros plans ponctuaient la farce par l'image des protagonistes «*occupés à rire et à faire des mines en regardant l'appareil de prise de vues*<sup>26</sup>». En 1910, un critique du *Kinetograph and Lantern Weekly* stigmatise cette pratique en parlant d'une «*adjonction en fin de film de quelques mètres qui montrent le personnage principal, ou le buste agrandi de ce personnage, grimaçant de façon déplaisante*<sup>27</sup>». Ainsi ce plan emblématique dont Livio Belloï dit qu'il «*désigne le visage comme son objet de prédilection*<sup>28</sup>», en dévouant toutes ses caractéristiques formelles, «*qu'il s'agisse de son cadre, de son revers ou, éventuellement, de son cache*», à «*centrer fortement la représentation et assurer la toute-visibilité d'un visage*<sup>29</sup>», continue-t-il d'explorer l'attraction-répulsion des expressions faciales «*agrandies*». L'effet caricatural ou effrayant de ce grossissement de l'expressivité a par ailleurs perduré dans le cinéma narratif institutionnalisé, où l'apparition brusque et frontale du visage a toujours codifié la représentation des figures effrayantes ou comiques, instrumentalisant à des fins narratives l'effet d'*étrangeté* que la «*loupe*» de la caméra intime depuis toujours à ces visages objectivés.

Mais c'est surtout le cinéma d'Eisenstein, et son usage du gros plan dont Barthélémy Amengual a dit qu'il n'était «*pas un plan rapproché mais un plan agrandi*<sup>30</sup>», que l'on a inscrit dans la filiation des «*effets de loupe*», de la «*fonction emblématique*» et des «*attractions*» propres aux gros plans du cinéma des premiers temps<sup>31</sup>. La «*vision en gros plan*» devient chez Eisenstein un véritable paradigme, et les notions de «*fragment*», de «*découpe*» et de «*pars pro toto*» traverseront sa pensée et sa pratique du cinéma en connaissant des développements formels, théoriques et idéologiques

23 BELLOÏ (2004:182-183).

24 BURCH (2007: 210-211).

25 BURCH (2007: 210-211).

26 BELLOÏ (2004: 187-188).

27 Article cité et traduit par BELLOÏ (2004: 184).

28 BELLOÏ (2004: 181).

29 BELLOÏ (2004: 189).

30 Amengual cité par AUMONT (2005: 248).

31 Voir GAUDREULT (2001: 27-30).

extrêmement riches<sup>32</sup>. Or, si dans les années 1940 sa conception du plan devient plus totalisante que fragmentaire, l'image globale (*obraz*) subsumant les images partielles (*izobraženié*) et l'unité et la synthèse supplantant le conflit et le choc, « Eisenstein a lui-même préconisé une fragmentation attractionnelle dans les années 1920<sup>33</sup> ». Il y prônait notamment de remplacer l'expressivité « d'un seul visage changeant d'expression » par le cadrage et le montage d'une « gamme de visages exprimant des émotions différentes », doublés d'une « déconnexion des stades polaires de l'expression des visages en opposition brutale<sup>34</sup> ». Les expérimentations d'Eisenstein autour de la « transmutation des visages » érigés en « masques<sup>35</sup> » prolongent bien quelque chose du choc du gros plan, tel qu'il s'est cristallisé dans l'attraction des films d'expression faciale et des plans emblématiques – ces premières « collisions » avec le visage filmé.

#### Réception des « visages agrandis »

Le fameux gros plan immersif connaît ses premières expérimentations dans la seconde moitié des années 1910 et a pour fondateur notoire, souvent pompeusement appelé « l'inventeur du gros plan », le cinéaste américain David Wark Griffith. Quelques prises de vues extraites de films qu'il a réalisés avec l'actrice Lillian Gish laissent entrevoir combien la proximité physique qu'il instaure entre la caméra et le visage engage une proximité psychologique entre le spectateur et le personnage (→ fig. 7). Cette proximité a d'ailleurs eu pour conséquence de changer les techniques de jeu d'acteur, qui, d'une expressivité gestuelle du corps, ont peu à peu développé une expressivité faciale très précise et modulée<sup>36</sup>. Mais pour mesurer la rupture épistémologique qu'institue ce nouveau type de visage filmé, nous considérerons ici, non pas tant les films que la réception de ceux-ci, les discours qu'ils suscitent et qui permettent de comprendre l'impact de ces nouveaux gros plans.

Il existe des spectateurs qui n'ont pas compris (ou pas voulu comprendre) le principe dramatique de ces gros plans, et qui les ont dénoncés comme une ruse économique visant à dissimuler la pauvreté du décor, à faire oublier au spectateur le caractère « artificiel » et « misérable » de l'environnement pour ne se rappeler que de « la beauté des visages et du jeu d'acteur ». Certains vont même jusqu'à soupçonner

32 Bien que ce concept soit fondamental dans la pensée et l'œuvre d'Eisenstein, Jacques Aumont souligne que « curieusement, le thème du gros plan n'a pas vraiment fait l'objet, de la part d'Eisenstein, d'une étude particulière. Il n'aborde ce problème (fréquemment il est vrai) que de biais, à propos d'autres questions théoriques, et surtout bien entendu dans les textes sur le montage » (AUMONT [2005 : 268]). Voir tout de même et surtout EISENSTEIN (2007), qui compile des textes qu'il avait commencé d'écrire en 1942 pour constituer une « histoire du gros plan » et EISENSTEIN (2009 : 14–15, 40–41, 65, 121, etc.), qui révèle combien la figure du « premier plan », du « fragment d'image » et de la « découpe » (notions commentées par François Albera) déterminent toute son approche de la peinture et de « l'imagicité ».

33 ALBERA (2014 : 220).

34 EISENSTEIN (1969 : 26). Merci à François Albera de m'avoir indiqué ce texte, peut-être le plus percutant d'Eisenstein sur la question du cadrage.

35 ESQUENAZI (2001 : 111).

36 Voir THOMPSON (1985 : 189–192).



Fig. 7 *Close-up* de Lillian Gish tournés par David Wark Griffith entre 1913 et 1919 [photogrammes].

que tous les films américains sont « tournés dans le même pitoyable intérieur, avec les mêmes coussins éventrés<sup>37</sup> » ! D'autres, témoignant d'une sensibilité idéologique inédite (surtout connue pour être développée après la Seconde Guerre mondiale), sont, semble-t-il, choqués par la mainmise énonciative du procédé. Ils voient dans ces premiers gros plans le geste violent d'un auteur cherchant à restreindre et diriger univoquement leur vision, attention et compréhension<sup>38</sup>. Enfin, tout un pan du public reste marqué par les gros plans des films à expressions faciales et persiste à considérer ces « visages agrandis » comme grotesques. Ce commentaire d'un critique théâtral russe paru en 1913 est assez explicite :

Les réalisateurs sont clairement des gens dépourvus de toute espèce de sens artistique : à la moindre insinuation d'émotion dans une scène, sans qu'on sache pourquoi, ils se ruent à filmer les

37 Critiques de 1917 cités et traduits en anglais par TSIVIAN (1998 : 194) – nous traduisons toutes les citations tirées de cet ouvrage.

38 TSIVIAN (1998 : 195–196).



visages agrandis à presque deux fois leur taille. Imaginez ce que cela produit de voir un nez énorme, une immense bouche, de monstrueux blancs des yeux, des lèvres démesurément protubérantes, tout cela lascivement penché vers vous. Et quand toutes ces parties d'un visage appartenant à un visiteur venu de l'espace commencent à bouger, à exprimer une émotion profonde – eh bien, le plus triste la scène est censée être, le plus grotesque et totalement ridicule est son effet<sup>39</sup>.

Cependant, tout un autre pan du public, de plus en plus dominant, adhère à ces « close-up » ; et trois ans après cette critique acerbe, dans le même milieu journalistique, on trouve l'éloge du nouveau procédé :

Ayant pensé très justement que dans un film psychologique l'attention du spectateur devait se concentrer sur *l'expression faciale d'un acteur* (parce que la profondeur d'émotion de l'âme ne peut être révélée que par le visage), le réalisateur [...] déploie la technique suivante. Il place [les] acteurs [...] le plus près possible de la caméra, et leur demande de mimer le dialogue. Tout ce qu'on voit à l'écran sont [les] acteurs, extrêmement agrandis, et on ne peut s'empêcher de saisir chacune de leur moindre expression faciale. [...] Tous les détails superflus sont évacués du champ de vision du spectateur, et tout ce qu'il voit est le visage de l'acteur. Il n'y a, clairement, aucun dispositif mieux adapté pour un film *psychologique*<sup>40</sup>.

La teneur quasi théorique de ce texte, qui identifie dans le gros plan un « dispositif psychologique » basé sur le postulat que seul le visage peut révéler la « profondeur d'émotion de l'âme », annonce la fortune que le cadrage ainsi défini connaîtra au sein des théories du cinéma.

#### Théories du « tête-à-tête » cinématographique

Les textes théoriques sont innombrables qui s'émerveillent du gros plan et mettent des mots sur ses principes et ses effets. Le bref aperçu que nous donnions en introduction trouve un ancrage fort dans les années 1920 où la « révélation » et la « photogénie » du visage nourrissent l'émergence même de la théorisation du cinéma. Dès 1924, le théoricien Béla Balázs fait du gros plan l'essence même de sa réflexion. Balázs voit dans le cinéma rien moins que le point de départ d'une nouvelle époque culturelle. Postulant que l'invention de l'imprimerie avait établi une civilisation du *lisible* et rendu le « visage des hommes » indéchiffrable<sup>41</sup>, Balázs estime que le cinéma inaugure un retour au *visible*, et au visage<sup>42</sup>. Balázs n'assimile pas seulement le cinéma à un nouvel art, mais bien à un nouvel *organe des sens*, qui crée un nouveau rapport d'ordre visuel entre l'homme et le monde. Et le gros plan est l'élément premier et fondamental de cette culture visuelle<sup>43</sup>, en permettant de redécouvrir le langage du visage :

39 Critique parue en 1913 dans le journal *Teatr i iskusstvo* citée par TSVIAN (1998 : 131).

40 Critique du film *Business is Business* (Universal, 1915) parue dans la revue russe *Proektor* en 1916 et citée par TSVIAN (1998 : 194).

41 BALÁZS (2010 : 17).

42 « Il y a maintenant une autre machine qui travaille à réorienter la culture vers la vision et à donner à l'homme un nouveau visage. Elle s'appelle le cinématographe. » BALÁZS (2010 : 17).

43 « Les gros plans sont le domaine par excellence du cinéma, la terre nouvelle de cet art nouveau. » BALÁZS (2010 : 61).

Le jeu des mimiques exprime des sentiments, il relève donc du lyrisme. Un lyrisme incomparablement plus riche et plus différencié que celui de n'importe quelle littérature. Et combien plus y a-t-il d'expressions du visage que de mots! Et combien plus précis qu'une description peut être le regard porteur d'un sentiment, avec toutes ses nuances! Et combien plus personnelle que des mots, que d'autres aussi emploient, est l'expression d'un visage! Combien plus concrète et univoque que l'idée, toujours abstraite et générale, est une physionomie! C'est là que réside la poésie la plus authentique et la plus profonde du cinéma<sup>44</sup>.

D'autres théoriciens emboîtent immédiatement le pas à Balázs, notamment des cinéastes-théoriciens d'avant-garde qui mêlent étroitement réflexions théoriques et expérimentations pratiques. Ainsi pour Abel Gance (qui réalise notamment *Napoléon* en 1927 [→ fig. 8a]), le gros plan, cette «formidable apparition du front, des lèvres, des yeux d'un personnage qui semble vouloir déborder, se pencher hors de l'écran de toile» est un «instrument d'expression psychologique révolutionnaire<sup>45</sup>».

Pour Germaine Dulac – qui a expérimenté le gros plan jusqu'à le déstructurer dans le film scénarisé par Antonin Artaud *La Coquille et le Clergyman* (→ fig. 8b) – «le plan psychologique, le gros premier plan, comme nous l'appelons, c'est la pensée même du personnage projetée sur l'écran. C'est son âme, son émotion, ses désirs<sup>46</sup>».



Fig. 8 «Gros premiers plans» expérimentés respectivement dans *Napoléon* (Abel Gance, 1927) et *La Coquille et le Clergyman* (Germaine Dulac, 1927) [photogrammes].

Jean Epstein est plus explicite encore, tenant le gros plan pour être «l'âme du cinéma<sup>47</sup>» et provoquer une véritable fusion entre le visage du spectateur et le visage du personnage :

44 BALÁZS ([1924] 2010 : 54).

45 GANCE ([1929] 2002 : 117–118).

46 DULAC ([1924] 1994 : 37).

47 EPSTEIN ([1921] 1974 : 93).

Brusquement, l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. [...] Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près, il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement<sup>48</sup>.

En filigrane de cette remarquable description du tête-à-tête impliqué par le gros plan, on décèle une isotopie de la Passion, mêlant souffrance et sacrement. Il semble que, selon Epstein, le gros plan sanctifie le visage filmé, et suscite chez le spectateur une compassion et une dévotion d'ordre quasi mystique, ou religieuse. Epstein inscrit ici le gros plan dans la filiation de l'icône.

#### Iconisation de l'écran

Cette terminologie se banalisera avec le *star-system*, où l'on verra dans le cinéma l'agent de nouvelles *icônes* sécularisées, de nouveaux visages idolâtrés, divinisés<sup>49</sup>. Mais ce lien entre gros plan et icône a connu des explorations moins profanes. L'histoire du cinéma est en effet riche de très nombreuses tentatives de représentation du visage du Christ – et le statut de ces gros plans christiques est tout à fait particulier. Représenter cinématographiquement ladite « Sainte Face » a de fait encouragé les cinéastes à activer et renchérir toutes les dimensions sacralisantes qu'un théoricien comme Epstein pouvait identifier dans le principe même du gros plan. Ils ont ainsi joué de l'éclairage pour auréoler le visage filmé d'un rayonnement céleste ou pour le faire apparaître sur fond noir, et renforcer ainsi l'immatérialité de l'image projetée (→ fig. 9)<sup>50</sup>.

Les cinéastes ont aussi joué de codes et références iconographiques pour donner



Fig. 9 Gros plans-icônes apparaissant dans *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927) et *Jésus de Nazareth* (Zeffirelli, 1977) [photogrammes].

48 EPSTEIN ([1921] 1974 : 93, 97).

49 Cette mouvance commence avec la figure justement nommée de la « diva » propre au cinéma italien des années 1910, qui « en tant que star, était près d'être une icône religieuse » (DALLE VACCHE [2008 : 256]).

50 Notons que dès 1897, le fait que, techniquement, le cinéma transformât le corps de l'acteur en rayon de lumière était interprété comme un « gain de spiritualité » idéal pour la représentation du Christ. Voir MUSSER (1992 : 167–168).

une dimension picturale aux gros plans sur Jésus, en les « détachant » des autres images filmiques et en les cristallisant dans une frontalité souvent soulignée par un regard-caméra, voire parfois par un arrêt sur image<sup>51</sup>. Ainsi, dès les premiers films qui, à l'instar de *Christus* (Cines, Giulio Antamoro, 1916), ont montré Jésus en plans rapprochés, on a pu lire des commentaires proclamant que « les gros plans [du Christ] mériteraient d'être conservés dans un solennel musée religieux<sup>52</sup> » – entérinant ainsi la capacité du gros plan à retrouver la force et la fonction de l'icône, et à diviniser un visage.

Mais un tel pouvoir est *dangereux*. Pour les tenants de la foi, un gros plan sur un acteur jouant Jésus porte en lui deux risques majeurs, à commencer par celui de diviniser l'acteur, d'en faire une icône idolâtrée, de revêtir son acte d'incarnation écranique d'une dimension spirituelle, jouant l'« Incarnation ». Corollairement, le gros plan risque de trop humaniser la figure sacrée, car ces prises de vue laissant voir chaque trait, chaque grain, chaque particularité du visage de l'acteur ancrent et proclament son identité humaine et individuelle. Le gros plan a en effet joué un rôle définitoire dans l'émergence du *star-system* en rendant les acteurs identifiables, et en fétichisant leurs traits<sup>53</sup>. Selon certains théoriciens, c'est cette identité humaine que le gros plan donne à voir, avant et malgré toute performance actorielle :

La caméra est une impitoyable fouilleuse. Elle ne s'arrête pas à la grimace, elle brise les masques, elle va profondément chercher l'humain. Le plus grand acteur de cinéma est celui qui oublie qu'il est acteur [...] pour laisser monter à la surface de sa peau la vie simple et nue, [pour ne] plus être qu'un homme tout court. [...] Son talent, c'est la qualité de sa substance humaine<sup>54</sup>.

On comprend ainsi aisément les problèmes qu'a pu poser cette « substantification » de Jésus – au point que le visage du Christ, à la fois divin et humain, image de Dieu et de l'Homme, a été durant un temps considéré comme cinématographiquement irréprésentable.

#### Le pouvoir du gros plan

Dès les années 1920, et surtout entre 1950 et 1960, un phénomène saisissant survient en effet dans les films mettant en scène Jésus, qui consiste à dissimuler son visage : il n'y a plus aucun gros plan de lui, la Sainte Face disparaît de l'écran<sup>55</sup>. Ce « visage interdit » est le fait d'une autocensure bien plus que d'une censure officielle. Seule l'Angleterre a promulgué (dès 1913) une règle à cet égard, mais Hollywood n'y était aucunement soumis<sup>56</sup>, et ce code ne disait rien du visage en particulier, se cantonnant à interdire

51 Voir ROBERT (2015 : 216).

52 « I primi piani [del Cristo] meriterebbero di restare in un solenne museo religioso. » [ANONYME] (1916 : 1–2).

53 GUNNING (1991 : 219).

54 BARJAVEL (1944 : 84–85).

55 ROBERT (2015 : 218–222).

56 Les studios hollywoodiens étaient, dès 1930, soumis au « Code Hays » ou « Motion Picture Production Code », dont les règles de censure catholiques n'interdisent en rien la représentation du Christ. Au contraire, il faut savoir que ce code a été rédigé par un prêtre, Daniel Lord, qui avait été le conseiller religieux du film

le principe même de la personnification du Christ au cinéma<sup>57</sup>. L'idée d'en faire une silhouette sans visage, de le personnifier tout en lui refusant la force identitaire du gros plan est venue des cinéastes eux-mêmes, en stimulant leur créativité. Ils déployèrent tout un jeu de métonymie, aux enjeux esthétiques autant que symboliques, pour esquisser la figure christique à partir d'une ombre, d'une main, d'une parole ; ou tout un travail d'éclairage misant sur l'identification entre Jésus et la lumière, sur des effets d'aura ou d'éblouissement ; ou encore des expérimentations de caméra subjective qui placent le regard du spectateur dans celui du Christ, pour partager quelque chose de son identité, sans pour autant révéler son visage<sup>58</sup>.

Ce visage censuré est assurément le cas limite, la preuve ultime du pouvoir du gros plan. Un pouvoir mêlant attraction et répulsion, humanisation et objectivation, capable de *visagéifier* le monde comme de le *défigurer*. Cette figure cinématographique par excellence, qui isole et agrandit le visage aux proportions gigantesques de l'écran, permet de tisser entre l'acteur et le spectateur une relation particulière, qui génère non seulement la *compréhension* – le « visible » devenant « lisible », pour reprendre une formule de Jacques Aumont réinterprétant Balázs en résonance directe avec l'expérience fondatrice de Demenÿ –, mais qui génère surtout l'*identification*, par la proximité, l'intimité et l'expressivité exceptionnelles de ce type de cadrage. Cette étude a toutefois permis de dégager d'autres usages et fonctions de cet inédit face-à-face cinématographique. Le gros plan s'est ainsi révélé pouvoir frôler la *sacralité*, en octroyant au visage d'idole magnifié et dématérialisé un statut d'icône, aussi bien qu'il a su toucher à la *monstruosité*, en grossissant les traits et grimaces de ces têtes que la caméra « guillotine » – les premiers gros plans étaient d'ailleurs connus pour se faire désigner sous le nom de « têtes coupées ». Cette richesse du gros plan et les modulations de son pouvoir de fascination ont été cristallisées par Roland Barthes. Nous lui empruntons sa plume pour conclure que le cinéma a permis une « spécification à peu près unique du visage » en révélant la « complexité infinie des fonctions morphologiques<sup>59</sup> », et qu'il a entraîné les spectateurs à « se perdre littéralement dans une image humaine comme dans un philtre », « jet[és] dans le plus grand trouble » face à cette « sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne peut ni atteindre ni abandonner<sup>60</sup> » et qui est le visage, le visage filmé.

---

*The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), biographie de Jésus justement célèbre pour ses gros plans de la « Sainte Face ».

57 Cette interdiction de la matérialisation du Christ à l'écran existe dès 1913, date de la constitution même du *British Board of Film Censors*. Et bien que certains films tel *The King of Kings*, *Intolerance* ou *Civilization* parviennent exceptionnellement à la contourner, elle reste une loi fondamentale du code de censure tout au long de ses remaniements (notamment en 1916 et 1926), et ne sera levée qu'en 1961 pour permettre la sortie du *King of Kings* de Nicholas Ray. Voir SMITH (2005 : 25, 180, 181).

58 ROBERT (2008 : 44-47).

59 BARTHES (1957 : 78).

60 BARTHES (1957 : 76).



## Bibliographie

- [Anonyme] (1916), « Christus », *Film. Corriere dei cinematografi* 39, 1–2.
- Albera, F. (2014), « Quel héritage renions-nous ? » Eisenstein dans l'historiographie du cinéma », in : EISENSTEIN, 197–236.
- Aumont, J. (2003), *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris, Cahiers du cinéma (Auteurs).
- (2005), *Montage Eisenstein*, Paris, Images modernes (Inventeurs de formes 8).
- Balázs, B. (2010), *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* [trad. C. Maillard], Belval. Circé. Édition initiale : Balázs, B. (1924), *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag].
- Barjavel, R. (1944), *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris, Denoël.
- Barthes, R. (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil (PierreS vives).
- Belloï, L. (2004), « Reconfigurations : la question du plan emblématique », in : MARIE / LE FORESTIER / SCHAPIRA (éds), 179–192.
- Bergman, I. (1959), « Chacun de mes films est le dernier », *Cahiers du cinéma* 100, 44–54.
- Bordwell, D. / Staiger, J. / Thompson, K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, London / Melbourne, Routledge & Kegan Paul.
- Braun, M. (1992), *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago, University of Chicago Press (Paperback ed.).
- Burch, N. (2007), *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan (Nathan université : Fac. Cinéma et image).
- Chateau, D. / Jost, F. / Lefebvre, M. (2001), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne (Esthétique 5).
- Cosandey, R. / Gaudreault, A. / Gunning, T. (éds) (1992), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Lausanne / Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval / Payot (Sciences humaines).
- Dalle Vacche, A. (2008), *Diva : Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press.
- Deleuze, G. (1983), *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit (Cinéma / Gilles Deleuze 1).
- Demenj, G. (1892), « Les photographies parlantes », *La Nature* 985, 311–315.
- Dulac, G. (1994), *Écrits sur le cinéma (1919–1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris expérimental (Classiques de l'avant-garde 5).
- Eisenstein, S. M. (1969), « Le hors-cadre [1929] » [trad. L. / J. Schnitzer], *Cahiers du cinéma* 215, 20–29.
- (2007), *Dickens & Griffith : genèse du gros plan*, trad. du russe par Marina Berger, Paris, Stalker (Zootrope).
- (2009), *Cinématisme : peinture et cinéma*, trad. du russe par Valérie Pozner et alii, introduction, notes et commentaire de François Albera, Dijon, Kargo / Les Presses du réel (Fabula).
- (2014), *Notes pour une histoire générale du cinéma*, trad. du russe par Catherine Perrel, éds N. Kleiman / A. Somaini], Paris, AFRHC.

- Epstein, J. (1974)**, *Écrits sur le cinéma. 1921–1953*, Paris, Seghers (Cinéma club).
- Esquenazi, J. P. (2001)**, « Ivan le Terrible est-il un dessin animé? Eisenstein, Disney et la plasmaticité », in: CHATEAU / JOST / LEFEBVRE (éds), 103–118.
- Gance, A. (2002)**, « Le cinéma de demain. Conférence de M. Abel Gance faite le 22 mars 1929 », in: ICART (éd.), 117–118.
- Gaudreault, A. (2001)**, « Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou: que reste-t-il de l'ancien (le cinéma des premiers temps) dans le nouveau (les productions filmiques et scripturales d'Eisenstein)? », in: CHATEAU / JOST / LEFEBVRE (éds), 23–43.
- [G. M.] (1908)**, « Le portrait stéréoscopique animé », *La Nature* 1843, 256.
- Gordon, R. B. (2004)**, « From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema », in: MICALE (éd.), 93–124.
- Gunning, T. (1991)**, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Chicago, University of Illinois Press.
- (1997), « In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film », *Modernism/Modernity* 4, 1–29.
- Icart, R. (éd.) (2002)**, *Un soleil dans chaque image: Abel Gance*, Paris, CNRS éditions (Cinémathèque française-Musée du cinéma).
- Mangolte, P.-A. (2006)**, « Brevets et émergence de l'industrie cinématographique. Une étude comparative États-Unis – Europe (1895–1908) », *Annales, Histoire, Sciences Sociales* 61, 1123–1145.
- Marie, M. / Le Forestier, L. / Schapira, C. (éds) (2004)**, *La firme Pathé Frères, 1896–1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Micale, M. S. (éd.) (2004)**, *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880–1940*, Stanford, Stanford University Press.
- Musser, C. (1992)**, « Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880–1900) », in: COSANDEY / GAUDREAU / GUNNING (éds), 145–186.
- Rinuy, P.-L. / Saint-Martin, I. (éds) (2015)**, *Sainte Face, visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain (19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest (Les arts en correspondance).
- Robert, V. (2008)**, « Regards croisés sur la crucifixion: les points de vue du cinéma », *Études de Lettres* 280, 29–51.
- (2015), « La Sainte Face interdite de toile. Apparitions et disparitions du visage du Christ au cinéma », in: RINUY / SAINT-MARTIN (éds), 211–228.
- Salt, B. (1984)**, *Film style and Technology. History and Analysis*, London, Starword.
- Smith, S. J. (2005)**, *Children, Cinema and Censorship. From Dracula to the Dead End Kids*, London / New York, I. B. Tauris (Cinema and society series).
- Thompson, K. (1985)**, « The Formulation of the Classical Style, 1909–1928 », in: BORDWELL / STAIGER / THOMPSON (éds), 156–240.
- Tsvian, Y. (1998)**, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception* [trad. par Alan Bodger], Chicago / London, The University of Chicago Press.