

**L'ANALYSE  
DES FILMS  
EN PRATIQUE**



ADRIENNE BOUTANG • HUGO CLÉMOT  
• LAURENT JULLIER • LAURENT LE FORESTIER  
• RAPHAËLLE MOINE • LUC VANCHERI

# L'ANALYSE DES FILMS EN PRATIQUE

31 exemples commentés  
d'analyse filmique

ARMAND COLIN

Illustration de couverture : Cillian Murphy dans *28 Jours plus tard* (Danny Boyle, 2002)

Photo © Twentieth Century Fox / Peter Mountain / Mary Evans / Aurimages

Mise en page : Belle Page

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du

Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Armand Colin, 2018

Armand Colin est une marque de

Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-62039-4

[www.armand-colin.com](http://www.armand-colin.com)

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# Les auteurs

**Adrienne Boutang** est maîtresse de conférences en études cinématographiques dans le département d'anglais de l'université de Bourgogne Franche-Comté (Besançon).

**Hugo Clémot** est chargé de cours à l'université de Tours, formateur et professeur agrégé de philosophie en lycée, et chercheur associé au laboratoire « Philosophies contemporaines » de l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

**Laurent Jullier** est professeur d'études cinématographiques à l'IECA (Nancy) et directeur de recherches à l'IRCAV (Sorbonne Nouvelle).

**Laurent Le Forestier** est professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'université de Lausanne.

**Raphaëlle Moine** est professeure d'études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

**Luc Vancheri** est professeur d'études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Lyon 2.



# Préambule méthodologique

Dans la presse écrite et sur Internet circulent davantage de critiques et d'appréciations des films que d'analyses proprement dites. Sans doute se fait-on une mauvaise idée de cette pratique de décortilage, souvent utilisée pour sélectionner les élèves, les étudiants ou les futurs professeurs dans le cadre de concours. Si encore il existait une seule façon de faire de l'analyse... Or, ce n'est pas le cas. Ce livre a été écrit par six universitaires qui ont chacun leur opinion sur la question. Il a pour objectif de montrer qu'en pratique, les analyses de films ne s'écrivent pas selon un schéma immuable, et qu'elles ne s'intéressent pas toutes aux mêmes choses dans les images et les sons qu'elles passent au crible. Il y a *des* manières de faire de l'analyse, qui ne mettent pas toutes au jour les mêmes dimensions de l'image animée. En voici donc six, présentées séparément parce qu'elles relèvent de courants théoriques plus ou moins distincts les uns des autres, même si elles se mélangent souvent dans la pratique. Aucun des six auteurs réunis ici ne prétend d'ailleurs produire dans ce livre une analyse méthodologiquement « pure » au sens où elle s'inscrirait dans une seule discipline académique répertoriée.

## LES APPROCHES HISTORIENNES DE L'ANALYSE, PAR LAURENT LE FORESTIER

Existe-t-il une approche historique de l'analyse de films et de séquences ? La question en elle-même pose déjà deux problèmes. Le premier tient au fait qu'un tel questionnement paraît induire la possibilité, ou du moins la pertinence, d'une analyse débarrassée de toute dimension historique. Or, quand bien même considérerait-on, dans une perspective immanentiste, comme inutile de connaître le contexte d'existence d'un film afin de l'analyser, on ne saurait faire l'économie de se demander sur quelle version du film on travaille, compte tenu du fait que l'immense majorité des films connaît depuis toujours d'importantes variations d'une copie à l'autre (pour des raisons de censure, d'acculturation, etc.). Dès lors, la nécessité d'une approche philologique, même limitée, s'impose, avec tout ce qu'elle peut impliquer de méthode historique (confrontation et interrogation des sources, etc.).

Le second problème tient à l'idée d'une approche historique unique, ou unifiée. Puisque l'histoire du cinéma est une discipline résolument hétérogène, traversée par des conceptions différentes, au gré desquelles changent les méthodes et les principes épistémologiques<sup>1</sup>, il faut convenir qu'il ne saurait exister *une* approche historique de l'analyse de films et de séquences.

C'est pourquoi l'on pourrait qualifier l'approche historique (gardons le singulier par commodité) de résolument *pragmatique*, parce qu'adaptant le questionnement historique aux divers problèmes que chaque analyse de film ou de séquence vise à résoudre. En d'autres termes, l'approche historique relève avant tout d'une forme de conviction : celle que, quelle que soit la question à laquelle l'analyse entend répondre, la réponse ne saurait être uniquement filmique, parce qu'engageant la dimension cinématographique de tout film – c'est-à-dire du

---

1. Voir notamment, à ce sujet, *CINÉMAS*, vol. 21, n° 2-3 « Des procédures historiographiques en cinéma », printemps 2011.



technique, de l'économique, du social, du culturel, etc. Plus précisément, l'approche historique pourrait être dite volontiers *matérialiste* (sans qu'il faille pour autant l'associer systématiquement aux principes du matérialisme historique), en ce qu'il s'agit presque toujours d'ancrer la pseudo-immatérialité du film dans du *matériel*. Ce *matériel* peut être défini comme relevant de tout ce qui concerne le mode de production, les choix et les contraintes de fabrication du film, envisagés pour eux-mêmes et donc pas nécessairement rabattus sur des instances type « producteur », « réalisateur », etc. Il peut s'agir du support du film, pelliculaire ou informatique, et bien que le dispositif de vision repose le plus souvent sur l'occultation de cet aspect. Mais le *matériel* englobe également le mode d'existence sociale du film, entendu que tout film est, d'une manière ou d'une autre, un « produit semi-fini<sup>1</sup> », c'est-à-dire que ce sont ses conditions matérielles de diffusion qui achèvent de lui donner sa forme – ne serait-ce que par la nécessité de traduire des films étrangers, en leur ajoutant une postsynchronisation, qui oblige le plus souvent à refaire aussi des bruitages, ou des sous-titres, lesquels réduisent généralement la longueur des dialogues, mais on peut penser aussi aux problèmes de censure propres à chaque pays, aux changements dans le montage effectués entre une sortie cinéma et une sortie DVD, etc. Et ce d'autant que les spectateurs – et en particulier certains spectateurs singuliers (historiens, restaurateurs, etc.) – peuvent être amenés à reconstruire le film, pas seulement de manière intellectuelle, mais justement de façon très matérielle (adaptation à un public moderne, altérations diverses de la copie obtenue, etc.).

Ces deux modes – de production et d'existence – inscrivent le film/la séquence dans une histoire (*a minima* la chronologie du processus de fabrication/diffusion) qui, si elle l'excède (par exemple parce que l'usage d'un appareil, sur le tournage, peut s'inspirer ou reproduire des usages antérieurs), le/la déterminent néanmoins. Par ailleurs, ces deux

---

1. Thomas Elsaesser, « La notion de genre et le film comme produit "semi-fini" : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », 1895, n° 50, décembre 2006.

modes sont eux-mêmes inscrits dans une histoire (l'histoire des modes de production et des modes d'existence des films), à laquelle il peut être nécessaire de se confronter pour comprendre le mode de production ou d'existence particulier de tel film et, partant, la signification de telle séquence.

On le voit : les approches historiennes entendent donc assez systématiquement ouvrir le film et la séquence, et non s'en tenir à une lecture refermée sur l'extrait étudié, selon une perspective finalement proche de celle définie par Jean-Louis Leutrat : non pas « situer ses investigations dans le *dehors* du film », mais plutôt « chercher des traces de ce *dehors*<sup>1</sup> », en partant du principe selon lequel le *dehors* du film informe nécessairement le film. De ce point de vue, la pertinence de l'analyse proposée doit alors s'évaluer à la capacité de l'analyste à circonscrire et à justifier avec rigueur le *dehors* qu'il se donne, en fonction de la question qu'il entend résoudre, et la précision avec laquelle il articule ce *dehors* à l'extrait étudié. En ce sens, les approches historiennes ne peuvent que faire leur la célèbre formule de Paul Veyne pour qui « la difficulté de l'historiographie est moins de trouver des réponses que de trouver des questions<sup>2</sup> », si l'on veut bien ajouter que la difficulté est aussi, corrélativement, de déterminer tout ce qu'engage (méthode, *dehors*, etc.) la question.

## L'APPROCHE ESTHÉTIQUE DE L'ANALYSE, PAR LUC VANCHERI

On prête habituellement à l'analyse le pouvoir de décomposer et de dissoudre, mais on doit à Homère un usage différencié qui a largement inspiré la psychanalyse freudienne. En repartant du grec *analuein* pour décrire le geste de Pénélope qui, chaque soir, défait son ouvrage,

---

1. Jean-Louis Leutrat, « Arpenter, Superposer, Appareiller », *Théorème*, n° 3, « L'analyse des films aujourd'hui », 1994, p. 13.

2. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, 1979, p. 152.

et celui d'Ulysse qui demande à ses compagnons de défaire les liens qui l'attachent au mât du bateau se frayant un chemin dans le détroit de Messine, l'analyste se propose de dénouer les récits de son patient. L'analyse de film qui prend le parti de l'esthétique commence elle aussi par un geste de déliaison des logiques narrative, formelle, plastique et figurative qui gouvernent l'organisation de sa matière audiovisuelle.

Au cinéma, comme le savait bien Roland Barthes, « d'un homme qui marche dans la neige, avant même qu'il signifie, tout m'est donné<sup>1</sup> ». C'est à ce tout, à ce qu'il nommait « le plein du cinéma<sup>2</sup> », que l'analyste est confronté lorsqu'il cherche à réduire la résistance de « la rhétorique des plans<sup>3</sup> ». Distinguer dans l'ordre de la diégèse la régularité du travail des formes, ouvrir l'unité du film, de la séquence, voire du plan à la pluralité de ses moyens formels suppose de leur reconnaître une efficience et une autonomie particulières qui intéressent l'analyse de films. Parmi toutes les techniques analytiques disponibles<sup>4</sup>, on en proposera deux, directement inspirées de l'histoire de l'art et de la psychanalyse freudienne, qui présentent le double avantage de considérer le film dans une histoire élargie des images et d'accorder à celles-ci un pouvoir de signification distinct de leur pouvoir de représentation. La première de ces techniques fait appel à l'iconologie, dont le nom est très largement associé à Erwin Panofsky. Cette science des images juge habituellement du motif et de son existence figurative en fonction d'une histoire des types qui établit une relation d'usage liant un thème ou un concept à un objet ou un événement. C'est le moment iconographique de l'analyse. Mais cette figurativité du motif peut être aussi tirée du côté d'une histoire des symptômes culturels qui donne accès aux « tendances générales et spécifiques de l'esprit humain<sup>5</sup> ». C'est le moment proprement iconologique. Cette approche canonique mérite toutefois

---

1. Roland Barthes, *Roland Barthes*, Le Seuil, 1975, p. 66.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Jacques Aumont & Michel Marie, *L'Analyse des films*, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd., 2015.

5. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, 1967, p. 29.

d'être relue à la lumière de celui qui en a été l'inspirateur, Aby Warburg, qui s'est intéressé aux remplois et aux altérations, aux migrations et aux métamorphoses qui règlent la vie des images<sup>1</sup>. En engageant l'histoire de l'art sur la voie d'une anthropologie de la forme à partir de la notion de *pathos formel*<sup>2</sup>, Warburg nous a surtout laissé l'idée que la vie des images était d'abord celle de leur survivance (*nachleben*). Ces théories ne sont pas demeurées sans effet sur l'analyse de film qui y a reconnu des problèmes iconographiques identiques, au premier chef desquels on retiendra la migration des images<sup>3</sup> et la figuration du geste humain<sup>4</sup>. Repérer dans un film la présence d'un tableau occupant le fond d'une image peut sans doute nous donner des indications sur un personnage, sur le milieu auquel il appartient, sur ses attaches politiques ou morales, voire nous prévenir des goûts personnels d'un cinéaste, mais ce tableau peut être également rattaché à tout un réseau de figures et de signes qui dédoublent sa fonction référentielle et débordent ses significations immédiates. Ce type d'analyse n'est évidemment pas réservé à cette catégorie d'objets filmiques et peut être appliqué à toute figure, geste, motif ou élément plastique d'un film évalué sous sa double condition de symptôme culturel et de forme survivante. Une autre technique analytique, quoique intimement liée à la précédente, considère que l'image ne coïncide pas nécessairement avec ce qu'elle représente et qu'elle fait droit, simultanément, à d'autres configurations audiovisuelles, à d'autres agencements de figures qui déjouent ses expressions manifestes et signent une dimension latente qu'il s'agit de dégager. À la

---

1. Aby Warburg, *Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, Les presses du réel, 2011.

2. Pour une lecture panoptique de l'iconologie, on pourra consulter Audrey Rieber, *Art, Histoire et Signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, 2012.

3. Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Éditions de la Différence, 2009; Jean-Michel Durafour, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Rouge profond, 2017.

4. Luc Vancheri, *Psycho. La Leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Vrin, 2013.

*figurativité* de l'image et du film on opposera donc sa *figurabilité*<sup>1</sup>, qui permet d'ouvrir le bon fonctionnement de la fable cinématographique – logique des enchaînements narratifs, convention des signifiants, respect des relations de temps et d'espace, etc. – à sa contradiction formelle. On parle alors d'analyse *figurale*.

Ce sont là deux voies analytiques qui peuvent être sollicitées chaque fois que l'on s'intéresse à la manière dont un film négocie son rapport au passé des images et renouvelle les conditions de leur invention : l'une replace le film dans le contexte d'une histoire générale des images, l'autre lui accorde la faculté expérimentale de produire de la pensée<sup>2</sup>. Les attentes esthétiques de l'image et du film ne sont donc pas seulement liées au rendement de l'analyse formelle – ce qu'elle renseigne des choix poétiques du film –, elles doivent être aussi envisagées à partir des valeurs culturelles et des expressions historiques qu'ils mettent en œuvre.

## LES APPROCHES CULTURELLES DE L'ANALYSE, PAR ADRIENNE BOUTANG ET RAPHAËLLE MOINE

Les *cultural studies* (on emploiera ici le terme anglais notamment pour éviter les confusions avec un champ différent, celui de l'histoire culturelle, et pour indiquer l'origine anglo-saxonne de cette approche) ont pour objet de montrer en quoi la culture – entendue ici au sens anthropologique comme ensemble de pratiques sociales, styles et modes de vie, discours, représentations, productions symboliques, etc. – est un espace de conflictualité où se construisent, de manière hiérarchisée, les identités et où se reproduisent, se reconfigurent ou se déplacent les rapports de pouvoir entre normes dominantes et minorités subalternes et

---

1. Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Armand Colin, 2011 ; Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural*, P.U.R., 2015.

2. Pierre Francastel, *La Réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël/Gonthier, 1965.

dominées<sup>1</sup>. Une des visées principales des *cultural studies* est donc d'interroger et de déconstruire les normes (de classe, de genre, de race, de sexualité...) et d'analyser les processus hégémoniques et contre-hégémoniques qui donnent leur forme et leur signification aux pratiques et aux productions culturelles en même temps qu'ils renforcent ou déstabilisent les rapports de pouvoir. Si les *cultural studies* ont historiquement d'abord investi les rapports de classe, de nouvelles questions ont progressivement enrichi et intégré leur programme critique. Toutes sont liées à la prise de conscience d'autres paramètres, catégorisations et registres de domination qui structurent la société et la culture, comme le genre, l'ethnicité, l'orientation sexuelle, mais aussi, plus récemment, le vieillissement ou le handicap, pour ne donner que quelques exemples illustrés par les analyses présentées dans cet ouvrage. De fait, les *cultural studies* se déploient aujourd'hui en une constellation de champs de recherche spécifiques, qui reflète la complexité du champ social, politique et culturel qu'elles visent à analyser. Cette segmentation en « *studies* » (*gender studies*, *black studies*, *star studies*, *postcolonial studies*, *queer studies*, *age studies*, *disability studies*, etc.) est en réalité unifiée par une commune volonté de révéler, parfois de contrer, les rapports d'hégémonie qui s'exercent dans la culture, et donc de dénaturer des mécanismes similaires opposant une norme (masculinité, « blanchité », etc.) à des identités considérées comme déviantes ou subalternes.

Quand on analyse les films au prisme des *cultural studies*, on les appréhende comme des lieux, des discours et des représentations dans lesquels se reproduisent, se reconfigurent ou se subvertissent les identités et les rapports de classe, de genre, de race, de sexualité, etc. Mobiliser les *cultural studies* pour les analyser, c'est alors moins appliquer une méthode et un arsenal de concepts qui seraient propres à cette approche que décentrer le regard porté sur les films en éclairant spécifiquement une série de *rappports de pouvoir* qui y sont mis en scène. L'enjeu de

---

1. Pour une présentation claire, actuelle et synthétique des *cultural studies*, on se reportera à Maxime Cervulle & Nelly Quemener, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Armand Colin, coll. « 128 », 2015.

l'analyse est, dans ce cas, de dénaturiser l'évidence et de déployer les ambivalences et les contradictions des œuvres. Il s'agit donc de montrer, par une analyse des dispositifs audiovisuels, de la narration, de la mise en scène, des performances des acteurs, comment les représentations cinématographiques produisent, dans un contexte socio-historique donné, un discours qui conforte les normes et l'imaginaire hégémonique, ou qui le déstabilise. Dans ce dernier cas, qui concerne l'analyse d'œuvres déjà explicitement conçues dans un désir anti-hégémonique (citons, par exemple, les films du courant *queer*, ou encore du courant du *Tiers Cinéma*), l'enjeu des *cultural studies* est plutôt de décomposer les procédés formels et les choix de mise en scène par le biais desquels les normes sont contournées ou critiquées au sein même du film.

On le comprend, les œuvres ne sont donc pas traitées comme des documents, des prétextes que l'on convoquerait rapidement pour basculer vers des interrogations sociales plus générales. Les *cultural studies* permettent en effet de remplir une tâche analytique en sortant de l'angle mort les enjeux sociaux, idéologiques, culturels qui sont présents dans les films, mais considérés comme périphériques ou négligés par d'autres approches. Si les *cultural studies* sont concernées par la forme, c'est notamment parce qu'elles s'intéressent, pour citer la célèbre formule de l'historien de l'art John Berger, aux « manières de voir » – au sens à la fois symbolique et concret du terme – qui se révèlent dans l'étude minutieuse des stratégies de mise en scène. Cette attention apportée à la forme, au sens large, reflète d'ailleurs l'attention plus large apportée aux enjeux de « visibilité » dans l'espace public et dans l'imaginaire culturel.

Il est également important de souligner que, lorsqu'elle est menée au prisme des *cultural studies*, l'analyse peut porter aussi bien sur des classiques canoniques que sur des productions des *subcultures*, sur des œuvres mineures que sur des productions « populaires » : il ne s'agit pas là d'ignorer le statut et le positionnement artistique des films, mais de s'intéresser aux productions cinématographiques sous leurs différentes formes, puisque toutes sont des productions culturelles – c'est-à-dire

ici des constructions cinématographiques articulées à un espace social défini – qui méritent de ce fait d'être étudiées. Il n'y a donc pas d'objets dignes et d'objets indignes d'être analysés pour les *cultural studies* et le geste analytique qu'elles inspirent prend en compte les contextes des films. Si le contexte de production est régulièrement évoqué dans les limites que permet le format des textes de cet ouvrage, les études de réception, qui constituent pourtant une branche fondamentale de l'approche, ont en revanche été laissées de côté car elles sortent du cadre de l'analyse filmique proprement dite.

L'objectif des analyses qui sont proposées ici est double. Il s'agit à la fois de refléter la diversité des approches et des objets d'étude des *cultural studies*, et de montrer ce qu'une analyse, organisée selon cette perspective, peut apporter tant au décryptage des significations sociales, politiques et culturelles des œuvres qu'à la compréhension de leurs processus internes de production de sens.

## **LES APPROCHES GENRÉES ET *QUEER* DE L'ANALYSE, PAR ADRIENNE BOUTANG ET RAPHAËLLE MOINE**

L'importance historique des études de genre (*gender studies*) et la vitalité des travaux sur le cinéma menés dans cette perspective depuis près de quarante ans justifient que le présent ouvrage leur consacre une section spécifique. Il convient toutefois de rappeler que l'approche genrée s'inscrit dans la vaste constellation des *cultural studies*, même si historiquement elle s'est constituée à la fois comme une émanation et comme une critique des premières *cultural studies* par des chercheuses féministes qui leur reprochaient de mettre l'accent sur les rapports de classe au détriment d'autres formes de domination et de clivage, restées alors invisibles, comme celles liées au genre. À ce titre, études de genre et *queer studies* partagent, autour de leur objet spécifique (les identités et rapport de genre pour les premières, la déconstruction du binarisme du genre pour les secondes), le programme des *cultural studies*, très succinc-



tement rappelé plus haut. En rendant visibles et en dénaturalisant tant les normes (masculines, patriarcales, hétérosexuelles) que les rapports de domination et de subordination qui les sous-tendent et qu'elles soutiennent simultanément, ces deux approches examinent de manière critique la dimension patriarcale de l'hégémonie.

Le cinéma a constitué dès les années 1970 un terrain privilégié pour la critique féministe, d'une part parce que les films de fiction ne cessent de mettre en scène des rapports de pouvoir et de désir entre hommes et femmes (ou entre hommes et hommes, femmes et femmes), et d'autre part parce que son large public lui donnait à l'époque un poids particulier, comparativement à d'autres productions culturelles, dans la construction des identités de genre. De très nombreux travaux britanniques ou américains, portant sur le cinéma comme dispositif, sur un genre, un auteur, une star ou un film, ont ainsi exploré la façon dont les représentations cinématographiques reproduisent, reconfigurent ou questionnent les assignations de genre et la domination masculine. En France en revanche, malgré les travaux pionniers de Noël Burch et Geneviève Sellier<sup>1</sup>, les approches genrées ont longtemps été marginalisées pour deux raisons principales : leur ouverture à des corpus d'étude éclectiques, où se côtoient cinéma d'auteur, classiques, et cinéma populaire de divertissement ; leur postulat de base (considérer un film comme l'expression d'un certain état des rapports de genre), qui va à l'encontre d'une conception sacralisée du cinéma comme art, privilégiant l'étude de la forme.

D'abord centrées sur une déconstruction féministe du cinéma hollywoodien, perçu comme un lieu majeur de la domination masculine, s'exprimant autant dans les représentations que dans un dispositif sémiotique, visuel et narratif dominant<sup>2</sup>, les approches genrées du cinéma ont ensuite donné lieu à partir des années 1980 à des travaux nombreux.

---

1. Noël Burch & Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Nathan, 1996 ; Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, 2005.

2. Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

Ces derniers, souvent inspirés de la psychanalyse (tant freudienne que lacanienne), ont mis en lumière l'ambivalence fondamentale et les contradictions du cinéma de fiction, notamment hollywoodien, dans les configurations des identités et des rapports de genre qu'il propose. Le champ d'investigation s'est progressivement élargi à des analyses d'inspiration plus socioculturelle. Corrigeant l'universalisme implicite des travaux fondateurs, ces analyses travaillent à contextualiser les rapports de genre, en les inscrivant, non plus dans une illusoire société patriarcale immobile qui serait toujours et partout la même, mais dans un moment particulier de l'histoire socioculturelle. Il s'est également ouvert, comme en témoignent les analyses présentées dans ce volume, à des cinématographies autres que hollywoodienne, à la construction de la masculinité dans les représentations filmiques et à l'examen des identités et des rapports de genre dans toute leur complexité avec, par exemple, le développement des *gay studies*, des *girl studies* et des *age studies* (qui articulent âge et genre), ainsi que des *queer studies*.

Les *queer studies* partagent avec les *gender studies* l'ambition de déconstruire les stéréotypes de genre et une conception des identités de genre comme historiquement et socialement construites. Toutefois, leur naissance au croisement des politiques de l'identité et du courant théorique du poststructuralisme, d'inspiration notamment foucauldienne, explique leur postulat théorique fondateur – le refus des catégorisations – et son corollaire – la fluidité fondamentale des identités : pour les *queer studies*, les identités de genre et le genre lui-même sont « performatifs », comme le dit Judith Butler<sup>1</sup>.

Appliquées au film, les *queer studies* constituent donc une pratique analytique d'opposition, attachée à contrer une conception du monde binaire opposant et hiérarchisant masculin et féminin, hétérosexuel et homosexuel – à laquelle Judith Butler a donné le nom célèbre de

---

1. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, 2005 [1990].

« matrice hétérosexuelle<sup>1</sup> », et Monique Wittig de « pensée *straight*<sup>2</sup> ». Une analyse à l'aune des *queer studies* vise aussi à déceler, au sein des textes filmiques, des ambivalences et des failles significatives dans cette matrice. Enfin, lorsqu'elles s'intéressent aux œuvres elles-mêmes inscrites dans le champ de la *queer theory*, elles s'attachent à analyser les stratégies narratives ou formelles par lesquelles les films tâchent de déconstruire les codes de l'intérieur (pastiche, modalité ironique et citationnelle du *camp*, etc.).

## LES APPROCHES COGNITIVES DE L'ANALYSE, PAR LAURENT JULLIER

Démarche adaptationniste, darwinienne, écologique, émocognitive... Peu importe le nom qu'on lui donne, la base est toujours la même : refuser le dualisme corps/esprit caractéristique des traditions philosophiques religieuses dominantes en Europe et aux États-Unis, au profit de la notion d'esprit incarné (*embodied mind*). Penser et bouger sont deux choses bien moins éloignées qu'on veut bien le croire. Toutes nos connaissances trouvent leur source dans le fait que nous devons explorer l'espace pour survivre, ce qui nous amène à faire des expériences qui sont moins « intellectuelles » qu'émotionnelles et perceptivo-motrices. Même les raisonnements les plus conceptuels sont profondément reliés aux interactions du corps avec la réalité concrète. En ce sens, percevoir quelque chose (*online cognition*), aussi bien que s'en souvenir ou l'imaginer (*offline cognition*), c'est activer via des réseaux de neurones auto-excitateurs un ensemble virtuel d'expériences où le corps entier a été en jeu. Dès lors, un dispositif comme le cinéma, qui se fait fort de représenter la pensée par le mouvement, devient un excellent indicateur de

---

1. Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, 1988, p. 519-531. Voir aussi *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Éditions Amsterdam, 2009.

2. Monique Wittig, *La Pensée Straight*, Balland, 2001. Voir aussi la notion de « technologie du genre » dans Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, La Dispute, 2007.

la façon dont les êtres humains réfléchissent, agissent et coopèrent au quotidien.

Cette attitude de recherche ne doit pas être assimilée à la seule psychologie cognitive, qui, elle, se pratique en laboratoire, et s'avère surtout utile pour comprendre certains phénomènes généraux consubstantiels des images animées (l'impression de mouvement sur un écran, la façon dont fonctionne le synchronisme audiovisuel, etc.), mais n'aide guère à l'analyse d'un film en particulier. Le cinéma étant un « fait social total » (Marcel Mauss), on ne peut pas l'étudier complètement en laboratoire ; le corps compte, mais le bagage culturel aussi. Il s'agit donc ici, si l'on aspire à décrire l'expérience du film, et en particulier celle du film narratif courant telle qu'elle se déroule chez la plupart des spectateurs du monde, d'avoir une attitude de recherche *bioculturelle*. L'interdisciplinarité y est bien sûr de mise ; l'histoire des techniques, la sociologie et l'anthropologie donnent de précieux outils s'ajoutant à ceux de la psychologie, qui permettent au passage de mieux comprendre le succès universel de certaines figures de narration, de montage ou de représentation au détriment d'autres.

La projection des films implique les corps réels du public et les corps en images qui s'affichent sur l'écran. Mais qu'est-ce qui les relie ? Un autre corps, virtuel celui-là, que nous déduisons du spectacle parce que la caméra ressemble à un œil et le micro à une oreille. Un médiateur, que nous imaginons sur la base du point de vue et du point d'écoute. Or, comme tous les primates, nous savons lire les corps. Nos gestes, notre maintien et nos expressions traduisent volontiers ce que nous éprouvons, ce que nous savons ou ce que nous voulons. Tendre vers quelque chose, avoir le moral au plus bas, reculer devant l'ampleur d'une tâche, poursuivre un but, être curieux de savoir ce qui se trame, etc. : tout cela se dit bien mais *s'incarne* encore mieux. Dès les débuts du cinéma, on s'en doute, les acteurs ont été mis à contribution dans ce sens, d'autant qu'ils ne pouvaient pas faire entendre leur voix. Mais ce n'était pas suffisant. Il fallait que le médiateur participe, au lieu de transmettre et d'encadrer à la manière d'une simple fenêtre. Les cinéastes se sont essayés à suivre non seulement les gestes du personnage