

JACQUES AUMONT ■ MICHEL MARIE

L'ANALYSE DES FILMS

4^e édition enrichie

ARMAND COLIN

Des mêmes auteurs chez le même éditeur

L'Image, Jacques Aumont, 4^e éd., 2020.

Histoire du cinéma français, Jean-Pierre Jeancolas, actualisation de Michel Marie, 4^e éd., 2019.

La Belle Histoire du cinéma français en 101 films, Michel Marie, 2018.

L'Interprétation des films, Jacques Aumont, 2017.

La Nouvelle Vague, une école artistique, Michel Marie, 4^e éd., 2017.

Esthétique du film, Jacques Aumont & Michel Marie avec Alain Bergala & Marc Vernet, 3^e éd., 2016.

Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Jacques Aumont & Michel Marie, 3^e éd., 2016.

Les Théories des cinéastes, Jacques Aumont, 2^e éd., 2011.

Le Cinéma et la mise en scène, Jacques Aumont, 2^e éd., 2010.

Illustration de couverture : *Ma Loute*, Bruno Dumont, 2016

Photo : R. Arpajou / © 3B – 2016 – HD : BBQ_DFY/Aurimages

Mise en pages : Nord Compo

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^{er} 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, 2004, 2015, 2020

© Nathan, 1988 pour la 1^{re} édition

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff
www.armand-colin.com

ISBN : 978-2-200-62820-8

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2^e et 3^e 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.

Avant-propos

La première édition de ce livre est parue en 1988. Les études cinématographiques, introduites à l'université une vingtaine d'années auparavant, y avaient trouvé leur place. Les cursus étaient en voie de devenir semblables à ceux des autres disciplines humaines et sociales, malgré leur peu d'ancienneté et l'absence d'une sédimentation comme celle dont bénéficiaient les études littéraires. La définition des contenus de cet enseignement était à l'ordre du jour. Fallait-il les aligner sur une discipline – l'histoire, l'histoire de l'art, la sociologie, la psychologie, la sémiologie ? Fallait-il copier les études littéraires (qui ne fonctionnent pas sur ce mode disciplinaire) ? Fallait-il inventer, pour cet objet neuf dans l'université, des façons de découper le champ du savoir et de l'expérience qui reflètent sa nouveauté ? Dans ces débats, qui n'ont jamais vraiment cessé, l'analyse de film jouait un rôle important, comme *le moment concret par excellence* dans l'étude du cinéma – celui qui, disciplines ou non, approches singulières ou non, serait toujours présent. Il était logique de lui consacrer un livre de mise au point, qui s'efforçait de recenser les approches importantes alors pratiquées.

Trente ans plus tard, beaucoup a changé. Les études sur le cinéma sont devenues une composante essentielle des secteurs « humanistes » de l'université, secteurs qui eux-mêmes se sont largement redéfinis, au détriment d'apprentissages jadis cruciaux tels ceux des langues anciennes. Il n'entre pas dans notre propos d'analyser cette évolution de la discipline « études cinématographiques », mais seulement de noter que, quels que soient les choix opérés, il est un enseignement auquel on n'a jamais renoncé, celui de l'analyse de film. Les raisons en sont évidentes : c'est le moment où l'on a affaire véritablement au film, à sa matière et à sa texture intimes, et qui permet en outre de réfléchir tant sur sa production que sur sa réception.

Cependant, si l'analyse de films est restée une pierre angulaire des cursus de cinéma, les discussions à son sujet ont pris une autre tournure. À la fin des années 1980, les débats théoriques – autour de la sémiologie du cinéma, puis du rôle que pouvait y jouer la théorie psychanalytique – commençaient à faiblir, l'heure étant à un net reflux de l'appétit de « grandes théories » qui avait marqué les années 1970. De toutes parts, les critiques pleuvaient sur la sémiologie, accusée d'abstraction, d'arbitraire et de bien d'autres maux. L'analyse de films, née pour une bonne part à l'ombre de cette entreprise, était aussi l'un des lieux où se déroulait cette discussion, et nous ne pouvions qu'en rendre compte – et prendre parti. Aussi, à côté de chapitres à l'intitulé plus neutre (« Analyse du récit », « Analyse de l'image et du son »), notre livre en comportait-il un consacré entièrement à l'analyse textuelle (sous un titre révélateur : « L'analyse textuelle : un modèle controversé »), et un autre à « Psychanalyse et analyse du film ».

Il ne s'agit pas pour nous de critiquer ce choix, qui avait ses raisons et rendait compte autant que possible d'une situation de transition. Mais à la fin des années 2010, la question de l'analyse ne peut plus se poser de la même manière, puisque son domaine de référence (les études cinématographiques) n'a plus la même configuration. Pour aller vite, deux grandes questions se posent aujourd'hui à ces études : 1°, doivent-elles se situer sous l'aile de recherches plus générales (qu'elles soient ou non reconnues comme des disciplines académiques) ? 2°, quelle place doit-on donner à ce qu'on appelle d'un terme vague « la pratique » ? Les réponses effectivement données sont très variables dans l'espace et dans le temps. L'histoire – (re)devenue entre-temps la discipline reine (au moins par ses effectifs) des sciences humaines et sociales – a fait son apparition dans tous les cursus, et on ne peut que s'en féliciter ; quant à l'économie, elle y a presque toujours eu une place, mais toujours singulière. D'autres disciplines, comme l'anthropologie, la sociologie, l'esthétique ou l'« histoire de l'art » sont parfois représentées, mais pas toujours et pas partout. En revanche, des approches particulières (la question du figural, les études sur le *genre*), ont dans certains programmes une place importante. Bref, il n'existe pas de consensus sur l'ancrage théorique des études de cinéma, et cela reflète la période actuelle, où il n'existe plus de corpus théorique dominant comme a pu l'être la sémiologie. Enfin, s'agissant de la pratique, elle est envisagée elle aussi de manière diverse selon les lieux, mais ce qui frappe est qu'elle n'est quasi jamais pensée en rapport avec la réflexion abstraite ; certains départements universitaires permettent aux étudiants de réaliser de

petits films, ou de se familiariser avec le montage, et l'accès à la pratique de réalisation est devenu beaucoup plus simple et abordable grâce aux nouvelles techniques numériques. Mais ces enseignements sont donnés de manière autonome, comme s'ils avaient leur fin en eux-mêmes – renforçant un peu plus le mythe de la création auquel succombent tant d'étudiants.

Dans ce tableau (trop sommaire), quelle est la part de l'analyse de films ? Elle est quasi omniprésente, nous l'avons dit, mais la conception qu'on s'en fait est variable ; pis, elle est souvent pratiquée sans qu'on en ait de conception bien nette : on fait de l'analyse parce qu'il est commode pédagogiquement de regarder et de commenter des extraits de films, mais sans trop se demander ce que cela peut apporter en profondeur. De fait, s'il s'agit uniquement d'ajouter quelques commentaires de films, si subtils et intéressants soient-ils, aux commentaires existants, l'entreprise n'a pas une grande portée intellectuelle. Nous pensons que l'analyse de film est un moment pratique et concret, mais qu'elle prend tout son sens si elle débouche sur une réflexion générale, dépassant le cas particulier que l'on a analysé. Cela était évident tant que l'analyse se présentait comme la mise en œuvre ou l'expérimentation de « grandes théories » ; ce ne l'est plus, et l'ambition principale de cette nouvelle édition est de le rappeler, en exposant certaines des directions dans lesquelles l'analyse peut avoir une portée intellectuelle générale.

Pour l'essentiel, nous avons regroupé nos remarques autour de trois grands pôles : l'étude des récits, des fictions et de leur destinataire ; l'étude des images et des sons ; l'histoire. Dans chacune de ces directions, nous nous efforçons d'évaluer ce qui s'est joué durant le demi-siècle d'existence des études universitaires sur le cinéma, depuis la phase théorique jusqu'à la phase actuelle, plus diffuse. Notre livre comprend aussi un chapitre qui esquisse une histoire des conceptions et des pratiques successives de l'analyse. Enfin, les deux chapitres introductifs et le chapitre final tentent de mettre cet ensemble en perspective, en se demandant respectivement ce qu'est le geste analytique, à quels objets il peut s'appliquer, et quelle est sa valeur. Nous n'avons dans cette nouvelle version privilégié aucune approche, et nous sommes efforcés au contraire de rester le plus objectifs qu'il nous était possible, en tâchant de n'en oublier aucune importante.

Une chose en revanche n'a pas changé, et nous tenons à la réaffirmer : il n'existe pas, n'a jamais existé et probablement n'existera jamais de méthode générale qui permettrait d'analyser n'importe quel film – et encore moins, de *grille* universelle que l'on pourrait appliquer à tout film indifféremment. Cela ne veut

pas dire qu'on soit condamné à tout réinventer à chaque fois (si c'était le cas, notre ouvrage n'aurait guère de raison d'être). Il existe en effet des principes généraux (qui souvent sont des prescriptions épistémologiques et méthodologiques de vaste portée, excédant le seul cas de l'analyse de film), et aussi quelques ouvrages, nuancés et prudents, qui donnent certains conseils d'ordre général (par exemple Bordwell & Thompson, 1979, 2013 ; ou Jullier, 2012 et 2019). Nous ne nous priverons pas nous-mêmes, chaque fois que possible, de souligner ces points de méthode, et de donner les indications les plus concrètes possibles. Toutefois, ce n'est pas la visée principale de ce livre, qui vise surtout à dire pourquoi on peut entreprendre une analyse de film, pourquoi cela a été si souvent entrepris depuis cinquante ans, et quelle importance cela a eu dans la compréhension du cinéma. C'est pourquoi, plutôt que de chercher à donner des recettes ou des conseils pour l'analyse, nous avons choisi de surtout commenter des analyses existantes, et de tâcher d'en recueillir les leçons.

La démarche analytique

Le mot « analyse » désigne une activité intellectuelle banale, consistant à comprendre un donné en remontant à ses éléments constitutifs et à ses règles de constitution. On peut parler d'analyse dans des domaines aussi divers que les mathématiques, la chimie, la biologie, la physiologie, l'anatomie, la grammaire, la philosophie, la stratégie, ou tout simplement la vie quotidienne. Si la baignoire fuit, nous en trouverons la cause en vérifiant les éléments de la plomberie, c'est-à-dire par une analyse (rudimentaire) ; si l'azalée en pot refuse de pousser, la raison en sera plus délicate à déterminer, mais notre attitude la plus raisonnable sera aussi d'analyser les causes possibles ; et si nous trouvons un de nos amis insupportable, l'analyse – quoique en l'occurrence plus aléatoire – peut encore nous aider à savoir pourquoi.

L'analyse de film s'apparente à toutes ces pratiques analytiques, celles des sciences de la Terre et du corps humain, celles des disciplines abstraites ou des sciences sociales, et aussi celles du quotidien – mais elle en diffère profondément, parce que le donné qu'elle traite est une œuvre de l'esprit, c'est-à-dire un produit artificiel, imaginé par des humains et destiné à d'autres humains. Elle ressemble davantage à l'analyse du caractère difficile de notre ami qu'à celle de la plomberie, parce qu'il s'y agit de comprendre quelque chose qui a sa propre rationalité, extérieure à nous et *a priori* inconnue. Mais analyser, c'est toujours décomposer d'une manière significative, et la première définition de l'**attitude analytique**, c'est qu'elle produit le traitement intellectuel d'un tout, en y définissant des éléments interdépendants et en tâchant de comprendre leurs relations.

1. ANALYSE ET AUTRES DISCOURS SUR LE FILM

1.1 Discours sur le film, discours sur le cinéma

Pour définir l'analyse de film et en délimiter la portée, il faut rappeler qu'il ne revient pas au même de parler *film* et de parler *cinéma*. Ce qu'on appelle « cinéma » recouvre un ensemble variable de techniques, de pratiques et de produits, mais c'est toujours la production et la diffusion d'œuvres faites d'images mouvantes et de sons, visibles dans des conditions particulières ; en outre, ces œuvres sont souvent considérées comme ressortissant à un art (l'art cinématographique) ou plutôt à un moyen d'expression (le cinéma). Un film est une manifestation unitaire de ce médium, et il n'est pas possible d'en donner une détermination plus précise, la variété des films existants et potentiels étant infinie – du souvenir de vacances à la superproduction industrielle en passant par les films indépendants, les films d'artistes, les documentaires, les films ethnographiques, les films publicitaires et d'entreprise, les clips, etc. Si le cinéma a connu, dans son dispositif, dans son économie et dans ses publics, de fortes variations historiques et géographiques, tout en gardant assez de traits constants pour rester « le cinéma », il est impossible de dire rien de comparable d'un film, qui est toujours infiniment particulier. **L'analyse de film est donc l'analyse du singulier** : il existe des méthodes plus ou moins généralisables, des problèmes récurrents, des formes canoniques, mais chaque œuvre les met en jeu de manière propre ; dans l'analyse, il y a donc toujours une part d'inattendu et d'invention ; même les analyses qui considèrent plusieurs films (par exemple pour étudier un genre, une période, un style) doivent se confronter à cette **unicité de l'œuvre**, qui fait qu'elle peut appartenir à un ensemble mais ne se réduit jamais aux caractères de cet ensemble (voir, sur l'exemple de l'œuvre de Truffaut, le traitement de l'ensemble dans [Gillain, 2019] et celui des singularités dans [Lefebvre, 2013]).

Depuis que les études sur le cinéma ont fait leur entrée à l'université à la fin des années 1960, de nombreuses procédures d'analyse des films ont été proposées. Toutefois l'analyse est une activité normale et spontanée pour tout spectateur de film. Il existe une consommation irréfléchie des œuvres de cinéma, qui se contente d'en éprouver les effets sans les traduire en mots. Mais la plupart du temps, même le simple spectateur n'en reste pas là. La discussion à la sortie d'un

film est une pratique banale et presque obligée ; or même si elle en reste à des constatations superficielles, c'est déjà un geste de réflexion sur ce qu'on a reçu, qui peut se prolonger à travers la confrontation de points de vue divers, mettant en avant des aspects différents du film. Dans ce domaine de l'« analyse » spontanée, chacun est face à ses habitudes mentales, et le désir de comprendre ce qui nous arrive est inégal – mais il n'est jamais nul.

L'analyse cesse d'être livrée au simple bon sens quand elle se donne une procédure. La première question est donc moins de savoir jusqu'où peut aller l'analyse que *doù elle peut partir*. Il n'y a pas de raison *a priori* de cesser de compliquer une analyse, et on peut toujours vouloir aller plus loin ; comme toutes les œuvres de l'esprit, un film y prête, et l'une des idées que nous ne cesserons de retrouver dans cet ouvrage est qu'**un film est un réservoir presque inépuisable de significations et d'émotions**. En revanche, il n'existe pas une infinité d'approches possibles, et celles-ci peuvent se ramener à quelques grands types, en fonction de partages élémentaires, reprenant des opérations mentales reconnues depuis longtemps. On peut s'intéresser à un film pour **ce qu'il raconte** (= mise en forme symbolique d'une expérience du monde par le biais de la fiction et du document), ou pour **la façon dont il le narre et le montre** (= substance et organisation du signifiant filmique) : c'est le premier grand partage, et dans les travaux de recherche sur le film, il a été longtemps inégal, car la grande majorité des travaux a porté sur le second aspect (formel). La situation est en train d'évoluer, et davantage d'analyses de contenu sont maintenant produites (par exemple à partir de points de vue sociologiques ou idéologiques, tel le domaine assez actif des *gender studies*) ; toutefois, il est parfois difficile, dans ces approches, de savoir si on a bien affaire à l'analyse *d'un film*, et pas seulement de son scénario.

Un autre grand partage, qui recoupe le précédent mais ne le recouvre pas, consiste à distinguer **analyse intrinsèque** et **analyse extrinsèque**. On peut considérer un film donné, soit en lui-même et pour lui-même, soit de points de vue plus larges – du point de vue de l'Histoire, ou de théories psychologiques, ou de propositions sociologiques, etc. Dans le second cas, on privilégiera dans le film les éléments qui répondent à un questionnement, implicite ou explicite, dont l'origine est dans la problématique générale dont on part ; dans le premier cas, les parties constitutives et les aspects du film seront traités plus également, et surtout, leur détermination ne sera pas soumise à des énoncés préalables. Toutefois cette différence de principe est parfois faible, et il existe de nombreux

cas frontière où l'on passe de l'une à l'autre position, de manière réversible. Par exemple, lorsqu'il étudia le cinéma italien de l'après-guerre, l'historien Pierre Sorlin émit l'hypothèse que « les cinéastes ne voient pas la campagne, elle ne leur est pas perceptible, ils n'arrivent à la saisir que par des traits périphériques ou transitifs (ce qui passe à travers) », et il ajouta que « c'est cette cécité qui intéresse l'historien des sociétés pour ce qu'elle lui apprend du milieu productif de film dans l'Italie de 1942 » (Sorlin, 1977 – cf. ci-dessous, chap. 6). C'est là une proposition qui excède tout film particulier, mais qui ne peut s'étayer analytiquement qu'en relevant dans les films des indices, ressortissant au scénario comme à l'image (et à la bande sonore), au décor comme au cadrage et au montage, et qui tendent à étayer cette thèse. (Un problème est alors de savoir si le chercheur a vraiment démontré sa thèse par l'analyse de certains films, et si d'autres films qu'il n'a pas pris en considération n'auraient pas livré d'autres conclusions.)

1.2 Analyse et critique

Si l'analyse est une pratique répandue, il en va de même de la critique – singulièrement en France, où la cinéphilie est depuis longtemps passée dans les habitudes culturelles. Il n'y a pas, en France, davantage de spécialistes du cinéma que dans la plupart des pays riches, mais le niveau de connaissance du cinéma, et surtout la possibilité d'y voir en permanence des films nombreux et variés (y compris des films anciens), y sont supérieurs à ceux de la plupart des pays. Le discours critique est certainement le discours le plus fréquent sur des films, si l'on y inclut non seulement celui des critiques professionnels travaillant dans des mensuels (des *Cahiers du cinéma* et *Positif* à des magazines plus récents comme *Première* ou *Sofilm*), celui des journalistes qui rédigent des critiques régulières dans des hebdomadaires et des quotidiens, mais aussi de tous les critiques occasionnels (le cinéma est aujourd'hui commenté par qui veut, entre autres sur Internet, où il est devenu un objet social très partagé).

Il y a d'énormes différences entre tous ces critiques en termes de culture générale et de culture spécialisée, d'acuité perceptive, d'exigence intellectuelle et de capacité à verbaliser les idées, mais l'activité critique a toujours les mêmes visées principales. Critiquer un film c'est d'une part **l'expliquer**, d'autre part **l'évaluer**,

et c'est par la proportion variable de ces deux visées que se différencient les critiques ; dans les quotidiens et hebdomadaires, la critique est souvent évaluative (parfois ramenée au stade le plus élémentaire : j'aime/je n'aime pas), et rarement explicative, se contentant en général d'être descriptive (ce qui n'est pas si mal si la description est exacte). À ces deux visées, il faut en ajouter deux autres, qui ne relèvent pas vraiment de la critique au sens fort du mot (tel que l'ont illustré de grands critiques comme Walter Benjamin, Roland Barthes ou André Bazin), mais sont importantes aussi : la critique **informe**, et elle **promeut**. Informer, c'est donner au spectateur des éléments utiles à la bonne appréciation du film ; mais cela peut vouloir dire aussi choisir de parler de tel film plutôt que de tel autre (phénomène sensible dans les comptes rendus de festivals), ce qui devient vite une activité de promotion, fût-ce par la négative (ce dont la critique ne parle pas a du mal à exister socialement).

La critique se partage donc entre deux grands types de fonctions : des fonctions sociales, et des fonctions proprement analytiques. Les premières jouent un certain rôle dans l'économie du cinéma, aux côtés de la publicité ; cette dernière reste, de loin, l'instrument le plus important de promotion des films, et les grosses productions internationales assurent leur visibilité essentiellement grâce à des campagnes publicitaires massives, entreprises des mois à l'avance, de l'affiche dans le métro au publi-reportage sur les tournages et à la bande-annonce sur Internet. Cependant, dès la présentation des films dans des festivals, et encore plus à leur sortie en salle, les répercussions critiques jouent un rôle non négligeable. Ce rôle tend à faire de la critique un instrument grossier, brutalement quantitatif (nombre de médias ayant parlé d'un film, longueur des comptes rendus) et qui exacerbe le phénomène évaluatif (ainsi, caricaturalement, dans certaines séquences télévisées où trois critiques mettent des notes sur 10 aux sorties de la semaine et justifient leur évaluation en 30 secondes). On est loin de tout idéal critique, et très près de la publicité.

Ce sont les autres fonctions de la critique, celles qui s'adressent à la réflexion plutôt qu'aux réflexes, qui peuvent être voisines de l'analyse, et éventuellement y mener. Quoique cela ne réponde qu'à une faible proportion des critiques effectivement publiées, on peut imaginer qu'une critique idéale comporterait des éléments – si possible exacts – de **description** du film en question (de sa fiction comme de sa mise en forme), et sur cette base, des éléments d'**explication** qui permettent de comprendre le film (c'est-à-dire,

soulignons-le, moins de comprendre l'histoire qu'il raconte que de comprendre *l'acte cinématographique* qui l'a produit) ; sur cette base, le critique pourrait donner une appréciation **évaluative**, pour estimer l'intérêt de ce film par rapport au médium (ou art) cinéma. Peu de critiques savent faire cela, ou en ont le temps, et très souvent ce qu'on lit consiste surtout à raconter un scénario (pas toujours exactement), en assaisonnant cette description de remarques sur le style du film (souvent en s'abritant derrière l'existence d'un supposé style d'auteur). Pourtant, même dans cet état rudimentaire, la critique est un acte analytique : décrire en est un premier stade, et, si l'on s'y applique, il peut être révélateur (voir chap. 2, § 2). De même, si le critique met souvent en avant de façon excessive ses propres goûts, l'analyste ne peut faire tout à fait l'économie d'un jugement de valeur sur ce qu'il analyse ; la question se pose par exemple dans les analyses de vastes corpus (les films de *blaxploitation*, les films militants, les films sur la guerre de 14-18...), où l'on brasse beaucoup d'œuvres très inégales. On sera amené alors à se demander s'il faut tenir compte ou non de ces inégalités, s'il faut en faire état et établir des différences ; la réponse n'est pas donnée d'avance, et dépend de la visée qu'on s'est assignée. Lorsqu'ils étudièrent le cinéma français des années 1930, Lagny *et al.* (1986) choisirent un corpus composé de pas mal de « nanars » : c'est qu'ils ne s'intéressaient que fort peu à l'évolution du langage cinématographique ou à l'art du cinéma, et beaucoup aux symptômes sociétaux que véhiculaient ces films banals ; le projet ne consistait pas à réhabiliter des œuvres pour en faire de nouveaux films de répertoire, mais à promouvoir une approche différente de l'histoire du cinéma (voir chap. 6, § 2.1).

La critique est donc une activité très distincte de l'analyse. La première vise une efficacité immédiate et doit réagir vite ; la seconde a le temps pour elle, peut choisir ses objets dans l'histoire des films et se donner le délai utile, elle vise une efficacité indirecte. La première doit tenir compte de contraintes médiatiques et économiques fortes ; la seconde relève d'institutions et de pratiques davantage dégagées de telles contraintes. La première a rarement la possibilité d'aller au bout de son entreprise (à peine une critique publiée, il faut en écrire une autre, sur un autre film : le critique se reprend rarement, sauf parfois à l'occasion d'une ressortie...) ; la seconde est par définition vouée à aller le plus loin possible. Cependant l'une et l'autre, par-delà une opposition de façade qui tient à des jeux d'« image » et de pouvoir, restent solidairement **des entreprises**

intellectuelles, visant la compréhension et l'explication, et affrontent la prise de risque que représente toute hypothèse (en particulier *interprétative*, nous y reviendrons).

1.3 Analyse et théorie

Sur l'autre versant, l'analyse rencontre d'autres pratiques réflexives, celle des entreprises théoriques ayant le film comme objet. On a longtemps parlé de « *la théorie du cinéma* » – singulier abusif qui a recouvert des projets disparates, des diverses variantes de la sémiotique du film (sémiologie structurale, générative, sémio-analyse, sémio-pragmatique) à celles d'une anthropologie pas toujours clairement mise en avant (de Morin [1956] à l'anthropologie visuelle des années 1990-2000), en passant par les nombreux modèles psychologiques appliqués au cinéma et toutes les approches « culturalistes » (au nombre desquelles il faut compter celles qui ont rapproché le cinéma des autres arts et médiums de l'image).

Il existe depuis longtemps une activité théorique intense autour du cinéma et du phénomène filmique, mais il ne faut pas espérer une théorie unifiée de l'un ni de l'autre. La plupart des entreprises théoriques depuis un quart de siècle (depuis la première version du présent ouvrage) mettent en avant leur caractère particulier, et le fait que, en étudiant le cinématographique et/ou le filmique, elles ne prétendent pas sortir d'une approche disciplinaire assez stricte. Il existe désormais des sociologues qui font de la sociologie, des historiens qui font de l'histoire, des esthéticiens qui font de l'esthétique, avec le cinéma et avec les films, mais sans sortir de leur visée propre. Lorsque Esquenazi (2012) étudie le film noir américain, ce n'est pas pour en donner une énième caractérisation stylistique, mais pour en évaluer en sociologie la signification par rapport à l'état d'une société (chap. 6, § 2.1) ; lorsque Lindeperg (2007) écrit sur *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1955), son travail d'historienne ne néglige pas les aspects formels du film, mais il est centré à la fois sur l'événement historique (les camps de concentration) et l'histoire des films consacrés à la Shoah (chap. 6, § 3) ; lorsque Didi-Huberman (2012) analyse en philosophe et en historien d'art des films de Pasolini et Wang Bing, c'est dans une perspective elle aussi particulière et précise (comment figurer le peuple ?). Etc. L'heure n'est plus à la définition de la théorie par l'objet « cinéma », comme cela a pu être le cas aux débuts de l'enseignement universitaire du cinéma, mais à la considération d'un objet

donné (un film, l'œuvre d'un cinéaste, une période, un genre) par des méthodes et avec des notions relevant d'une théorie donnée.

Il est donc difficile de comparer vraiment l'activité **analytique** à l'activité **théorique**, car cette dernière est composite, fragmentée en spécialisations plus ou moins étroites. Le point commun est leur ancrage institutionnel : l'une et l'autre se pratiquent presque uniquement à l'université ou dans les instituts de recherche et quelques écoles d'art. On peut dire aussi que les approches théorique et analytique se ressemblent en ce qu'elles comportent une grande part **descriptive**, ne visent pas à donner un modèle général de leur objet et ont à l'horizon la possibilité d'une **explication** des phénomènes, qui reste toujours partielle et hypothétique. La principale différence réside dans le trait, déjà souligné, de forte individualité de chaque analyse, forçant l'analyste à plus ou moins **réinventer son modèle à chaque nouvelle analyse**, tout en lui gardant la valeur d'une possible ébauche de modèle général ou de théorie. Il arrive d'ailleurs que l'analyste construise une théorie (ou un modèle) qui ne vaut que pour certaines œuvres, telle Tortajada (1999) élaborant à partir de l'œuvre de Rohmer une théorie de la séduction par l'ambiguïté, qui caractérise à la fois le petit monde imaginaire du cinéaste et son rapport au spectateur ; elle revendique alors un va-et-vient entre lecture « fine et concrète » des films et abstraction du modèle.

On touche là à une question de fond de la méthodologie de l'analyse des films : si l'analyse est singulière, quelles sont ses procédures de validation ? Cette singularité ne risque-t-elle pas d'être prise pour une idiosyncrasie de l'analyste ? On peut toujours penser que celui-ci se souciera de préciser ses critères de pertinence et de validité, mais s'ils sont à chaque fois *ad hoc*, cela risque d'être peu convaincant du point de vue épistémologique. Le risque est donc d'aboutir à un relativisme universel, et notamment à l'idée – assez répandue – qu'il existe une infinité d'analyses possibles, toutes aussi valables et légitimes. C'est l'un des points les plus sensibles de la question de l'analyse ; nous y reviendrons au tout dernier chapitre de cet ouvrage.

2. QUI ANALYSE LES FILMS ?

2.1 Démocratie de l'analyse

Nous venons d'insister sur le **caractère essentiellement institutionnel** de l'analyse de film : elle se déroule la plupart du temps dans une institution

vouée à la recherche plutôt qu'à la pratique. Il existe dans certaines écoles de cinéma un enseignement d'« analyse de film », mais il est en général plus proche de la critique que de l'analyse (cela est normal, la vocation de futurs cinéastes ou chefs opérateurs n'étant pas d'analyser des films mais d'en produire). On pourrait dire des choses comparables de la pratique répandue du commentaire de film. Nous le disions en commençant, tout spectateur est un analyste en puissance, et cela ne se manifeste nulle part aussi bien que dans les nombreux blogs plus ou moins spécialisés. La critique d'évaluation y règne bien souvent, le blog étant par définition un outil égotiste, et cette pratique de la critique produit des effets davantage d'ordre ludique que savant. Il suffit de mentionner le goût, largement partagé, pour le relevé des *goofs* dans ces commentaires de films, comme si l'auteur du commentaire voulait se poser en juge, plus compétent que le cinéaste, et surtout, comme si tout film devait être jugé à l'aune d'un certain vraisemblable. Il est clair que, dans l'ensemble, on est en général assez loin des idéaux de l'analyse de film. Mais, de même que le numérique a amené une extraordinaire démocratisation des instruments de filmage, Internet a amené une telle expansion de la possibilité de critique et de commentaire que, même si chaque performance est insatisfaisante, l'ensemble constitue un discours global, imprécis, soumis aux modes du moment, mais qui dessine un horizon intéressant... Au reste, il existe des blogs de qualité, par exemple ceux d'anciens journalistes comme Jean-Michel Frodon ou d'universitaires comme David Bordwell, et aussi quelques très bonnes revues en ligne qui publient des critiques de qualité égale ou supérieure à celles des revues papier¹.

2.2 L'analyse comme pratique spécialisée

L'existence de l'analyse de films comme pratique socialement reconnue n'est pas la conséquence directe de son caractère plus ou moins banal, mais plutôt de son **institutionnalisation au sein des cursus universitaires**. Acceptées comme légitimes dans le cadre de l'université longtemps après leurs équivalents littéraires et artistiques, les études cinématographiques ont joui

1. Citons *Débordements* (www.debordements.fr), *La furia umana* (www.lafuriaumana.it), *Mise au point* (map.revues.org/), *Nouvelles vues* (www.cinema-quebecois.net), *Senses of cinema* (sensesofcinema.com), *Genre et écran* (www.genre-ecran.net) parmi d'autres.

d'une plus grande liberté dans leur définition. Vers 1970, lorsqu'elles ont été instituées en France, il n'existait aucune tradition académique à leur sujet, et elles ne menaient à aucun concours de recrutement de l'enseignement secondaire. Cela a autorisé leur développement dans des directions qui auraient été impensables, disons, en littérature. Il n'existait aucun modèle préalable, et les universités ont dû s'en remettre pour cela aux enseignants. Or ceux-ci, d'origine très diverse, n'avaient pas tous suivi des cursus bien définis. Cela explique en partie que, très tôt, l'analyse de film, dans ses variantes structuralistes alors dans l'air du temps, ait représenté une part importante des enseignements et de la recherche universitaires – même si beaucoup d'analyses ont aussi, dans ces premiers temps, été faites sur le mode flou du « commentaire de texte », dans la vieille tradition littéraire.

Cinquante ans plus tard, l'analyse est devenue une quasi-discipline, donnant lieu à des enseignements propres, sous des noms divers (« méthodologie de l'analyse », « analyse filmique », « analyse audiovisuelle »). Comme nous le verrons plus loin (chap. 5), les premières analyses de films un peu poussées ont été le fait, soit de cinéastes, soit de travailleurs culturels ; elles sont désormais presque uniquement le fait de chercheurs, fussent-ils débutants (dans le cadre d'un master, par exemple). La manifestation la plus visible de cette institutionnalisation de l'analyse de films est sa présence, comme épreuve obligatoire, dans divers cursus et concours, de l'option cinéma du baccalauréat à l'agrégation de lettres et celle d'arts plastiques et aux concours de la Fémis et de l'ENS Louis-Lumière (Jullier, 2019).

Cela n'a pas été sans conséquences sur la définition pratique de l'analyse. Il est difficilement concevable de proposer à des étudiants d'effectuer, dans le temps limité d'une épreuve d'examen ou de concours, l'analyse d'un film entier, même d'un point de vue particulier qui restreindrait le champ d'investigation. D'où le développement de ce qu'on appelle, d'un terme à demi impropre, l'**analyse de séquence**. Il s'agit pour l'essentiel de proposer à l'analyse un fragment de film (qui ne coïncide pas forcément avec une séquence au sens technique) ; l'exercice peut être totalement libre et ne prescrire aucune méthode particulière, il peut au contraire être rendu contraignant, en imposant telle ou telle approche, voire l'application de telle ou telle règle. En tant qu'épreuve en temps limité, c'est un travail difficile à bien mener, et, contrairement à certains mythes

complaisants¹, on n'a de chances d'y parvenir qu'au prix d'un entraînement préalable (pratique de l'analyse, de la critique, ou autre) et d'une bonne culture spécialisée. L'« analyse de séquence » est devenue, comme la dictée ou la dissertation, l'un de ces exercices à la fois vagues et rigides que secrète l'institution scolaire, et comme telle, elle fait l'objet d'enseignements, de travaux pratiques et de plusieurs ouvrages.

Pour des raisons analogues, l'analyse de **fragment** de film est aussi le cœur de l'enseignement de l'analyse : elle correspond assez bien à ce qui peut être exposé devant un groupe d'étudiants, dans la durée d'environ deux heures qui est en moyenne celle d'un cours, d'autant qu'elle aura alors été préparée et pourra être présentée de manière économique. On pourrait presque dire que l'analyse de film est une branche spécialisée du métier d'enseignant « de cinéma », au même titre que l'histoire ou l'économie du cinéma. Toutefois il faut bien voir que cette pseudo-discipline n'en est pas tout à fait une, mais doit son existence à la commodité qu'offre l'exercice analytique pour l'organisation d'épreuves de contrôle du savoir, de la culture et des connaissances méthodologiques d'un public d'étudiants.

Il existe quelques analystes de films dans le cadre de métiers de la documentation (par exemple des documentalistes de l'INA, qui doivent produire des descriptions quasi analytiques), mais l'analyste de films professionnel est presque toujours un enseignant-chercheur (l'accent étant mis plutôt sur l'un ou plutôt sur l'autre). Comme tous les chercheurs, il définit largement son domaine et ses méthodes en relation à un champ, épistémologique et aussi sociologique : à chaque époque, il existe des procédures d'analyse privilégiées, et un milieu professionnel et scientifique, duquel il faut être capable de se faire entendre et reconnaître. C'est pourquoi l'analyse de films, qui en principe peut être menée de manières très diverses, a eu en fait une « histoire », celle de ses conceptions dominantes successives (voir chap. 5).

1. « Je suis tombé sur *Nouvelle Vague* au concours de la Fémis, je ne l'avais pas vu et j'ai eu une très bonne note ! Et les étudiants godardiens avaient des mauvaises notes ! » François Ozon, *Les Inrockuptibles*, n° 276, février 2001.

3. EFFETS ET VISÉES DE L'ANALYSE

Même si, dans certaines de ses manifestations universitaires, l'analyse peut sembler avoir sa fin en elle-même, elle ne se justifie pleinement qu'au regard de ce qu'on peut attendre d'une analyse bien menée (nous ne disons pas « terminée » – cf. chap. 7, § 3.3). Comme nous l'avons rappelé, on analyse quelque chose pour mieux en comprendre la rationalité propre. Cela peut éventuellement déboucher sur une visée plus particulière, mais c'est là le point nodal de toute analyse : elle est un acte intellectuel et mental, qui s'apparente à tous les autres actes de connaissance, de pensée, d'orientation que nous menons dans la vie. Entre analyser une œuvre de l'esprit, analyser une situation, un problème, des résultats d'expérience, etc., il n'y a pas de différence essentielle – mais de grandes différences pragmatiques, ces gestes n'ayant pas la même finalité. L'analyse de film est une analyse, et elle sert d'abord à comprendre, mais elle traite d'un objet très particulier, qui détermine ses visées ; ensuite, s'il s'agit de comprendre un objet singulier, il s'agit aussi de faire avancer la connaissance en général, que ce soit par le biais d'une théorie ou non.

3.1 La compréhension du film

L'analyse **sert à comprendre**, mais comprendre un film, cela peut vouloir dire plusieurs choses. Il y a, d'abord, une compréhension qu'on pourrait dire **transitive**, et qui vise ce que le film représente, ce qu'il raconte, le monde auquel il se réfère (illus. 1 et 2). Cela peut sembler évident, mais dans beaucoup de films récents, qui travaillent, pour des raisons expressives ou autres, à brouiller cette référence, il n'est pas toujours simple de reconstituer le projet intentionnel du film. Des films comme *Memento* (Nolan, 2000) ou *Inception* (Nolan, 2010), rendent volontairement ardu le repérage, temporel pour le premier, topographique pour le second ; *Tropical Malady* (Weerasethakul, 2000) propose deux parties, dont la première raconte une histoire d'amour, la seconde une histoire d'enchantement qui demande un tout autre régime de croyance et de lecture ; un auteur comme Wong Kar-wai s'est fait une spécialité des récits virevoltants, dans lesquels les enchaînements temporels sont douteux voire impossibles, dans lesquels il est parfois difficile de savoir où au juste on se trouve (voir, à propos de 2046, Bittinger [2006]), etc. Le cinéma classique assurait davantage la certitude



Inception (Christopher Nolan, 2010) : Paris se replie sur lui-même.

Tropical Malady (Apichatpong Weerasethakul, 2002) : la jungle comme labyrinthe.



2046 (Wong Kar-wai, 2004) : la ville rêvée.

1 Espaces étranges ou impossibles.

des références, mais il fallait tout de même disposer du bagage culturel voulu : il est facile de comprendre que Gene Kelly est peintre et qu'il séjourne à Paris dans *Un Américain à Paris* (Minnelli, 1951), mais pour reconnaître le décor de Monument Valley, qu'on retrouve dans une bonne demi-douzaine de films de Ford, encore faut-il en connaître l'existence ; de même il n'est pas évident de bien comprendre *Stromboli* (Rossellini, 1949) si on n'a aucune idée des mœurs méditerranéennes et insulaires au milieu du xx^e siècle, etc.



Paris dans *Un Américain à Paris* (Vincente Minnelli, 1954).

Monument Valley dans *Fort Apache* (John Ford, 1948).



Stromboli (Roberto Rossellini, 1949).

2 Espaces célèbres.

Outre cette reconstitution du cadre référentiel du film, comprendre veut dire aussi **comprendre le déroulement du scénario et sa logique**. Depuis les tendances « dynarratives » des années 1960 et les récits volontairement compliqués du cinéma « maniériste » des années 1980, on ne compte plus les films qui racontent une histoire en demandant au spectateur un effort important pour la reconstituer, voire rendent impossible de le faire jusqu'au bout. Les stratégies en ce sens sont diverses : on peut ne pas donner assez d'informations, donner des informations contradictoires ou ambiguës, changer d'histoire en cours de route, et le cinéma (d'auteur et même *mainstream*) n'est pas avare d'exemples de chacune. Mais même si le récit est linéaire et les actions compréhensibles, il reste toujours, dans un récit en images mouvantes et sonores, une part de non-dit qui laisse du champ au spectateur pour l'interpréter. Un exemple simple est la « **fin ouverte** », où le récit refuse de conclure nettement et reste « en l'air » ; dans *L'Inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013), le protagoniste, amoureux d'un homme qu'il a vu en noyer un autre au début de l'histoire, noue une relation avec lui, et finalement le voit assassiner deux autres hommes ; il se cache dans une forêt, mais la très longue séquence finale, de nuit, se termine sans qu'on sache jamais s'il sera retrouvé et assassiné, retrouvé et épargné, ou pas retrouvé. L'analyse n'a pas pour but de répondre à ce genre de question de cohérence et de clarté du scénario, mais elle ne peut les éviter – quitte à donner plusieurs réponses.

Le but de l'analyse, en effet, est davantage dans une compréhension **intransitive** du film : être capable, moins de reconnaître des lieux réels ou de restituer la continuité de l'histoire imaginaire racontée, que de saisir le déroulement du film lui-même *comme film*, c'est-à-dire **la manière dont une histoire donnée est amenée à l'existence**, par des choix concrets de mise en scène, de cadrage, de montage, de lumière, de vitesse, etc. Nous y reviendrons aux deux prochains chapitres, mais c'est là la visée essentielle d'une analyse : elle a pour but premier de dépasser la réception (sensorielle et intellectuelle) d'un film, pour le saisir dans ses ressorts sémiotiques, esthétiques et idéels.

3.2 L'analyse comme révélateur

Il y a longtemps que l'on sait qu'un film, produit dans une société donnée, en est un reflet idéologique. Le terme « idéologie », souvent utilisé au cours des années 1960 et 1970 dans sa définition marxiste, est aujourd'hui un peu

abandonné, après avoir été beaucoup critiqué. De fait, c'est un terme passe-partout, dont on a abusé et qui a par là perdu beaucoup de sa précision. Cependant, il reste vrai que tout film, spécialement ceux qui représentent expressément notre **expérience du monde** (films de fiction ou documentaires, journaux filmés, carnets de voyage, essais poétiques...), adopte, explicitement ou non, des points de vue idéologiquement définis sur toutes les questions sociales, psychologiques, politiques. Comme dans l'expérience du monde, ces points de vue ne sont pas toujours apparents, rarement univoques, et souvent, difficilement décodables. Pour garder l'exemple de *L'Inconnu du lac*, quel est au juste le discours qu'il tient sur la drague homosexuelle masculine et les relations éphémères qu'elle engendre ? Les personnages ont, sur ce point, des positions très différentes : le protagoniste y trouve son plaisir sans se poser trop de questions, le commissaire de police trouve inhumain qu'un homme disparaisse sans que les habitués du lieu semblent s'en être aperçus, et le personnage d'Henri plaide pour un amour déssexualisé. Mais le film lui-même a-t-il un point de vue ? Et si oui, lequel ?

Ce genre de questions est tout sauf nouveau, et sans même remonter jusqu'à la littérature romanesque (qui les posait déjà), cela a longtemps été le carburant principal des débats sur le cinéma, à l'époque où fonctionnaient de nombreux ciné-clubs, plus ou moins marqués politiquement. Les auteurs de ce livre se souviennent bien de tels débats, par exemple autour du film de John Ford, *Les Cavaliers* (*The Horse Soldiers*, 1959), auquel on a pu reprocher de montrer le comportement odieux d'un militaire *yankee* sans porter de critique visible. Comme pour le film de Guiraudie et l'homosexualité, il faut évidemment distinguer, dans le film de Ford, ce qui appartient aux personnages, et peut sembler antipathique (le personnage joué par John Wayne a de sa mission une conception inhumaine, voire barbare), et ce qui est du film. Ce dernier n'a pas une position simple, et l'analyse montrerait qu'il est au contraire très dialectique ; il s'agirait alors d'analyser les moyens qu'un récit de la guerre civile états-unienne peut se donner pour montrer sans fard les horreurs de cette guerre, sans tomber dans la complaisance, et en laissant le spectateur libre de son jugement.

L'analyse peut jouer un grand rôle sur ce terrain, pour apporter des éléments d'appréciation précis, permettant d'échapper aux discussions subjectives, inévitables si l'on se contente de réagir spontanément. Il n'est pas indispensable de faire une analyse (textuelle, figurative, sociologique ou autre) pour comprendre un film ; mais l'analyse permet d'avoir affaire à ce film lui-même, et non

pas seulement à l'histoire qu'il raconte, à ce qu'on a pu en dire ici ou là, au problème qu'il « illustre », etc. En une période (autour de 1970) où les débats politiques étaient vifs, une longue querelle théorique (voir Lebel [1971] vs Comolli [1971-1972]) a opposé les tenants d'une *neutralité des formes filmiques* (la forme par elle-même ne signifie rien, une même mise en forme peut véhiculer des contenus différents) à ceux d'un *rôle idéologiquement décisif du travail de mise en forme*. Poser la question dans ces termes généraux est voué à répéter des oppositions stériles, car il existe des arguments en faveur de l'une et l'autre position – et c'est justement en particulierisant la question, et les réponses qu'on peut lui apporter, que l'analyse apporte beaucoup.

3.3 Questions de théorie et de stylistique

Si l'analyse permet de relativiser et de nourrir l'appréciation du contenu d'un film, en montrant concrètement comment celui-ci se constitue et se présente à son destinataire, elle permet aussi de relativiser le rôle de la forme. Nous ne voulons pas suggérer une symétrie entre *forme* et *contenu*, couple de notions qui a longtemps été à la base des discours sur les films, mais qui a été critiqué déceivamment par les courants théoriques des années 1960-1970. Ce qu'on appelle le **contenu d'un film**, c'est d'une part l'histoire qu'il raconte (accessible via un récit), et d'autre part un ensemble de représentations que l'on peut associer à cette histoire, par le biais de ce qui est montré. La **forme**, c'est en principe tout ce qui manifeste sensiblement ce contenu : le récit dans son incarnation audiovisuelle, les éléments propres de l'image et du son (couleurs, intensités lumineuses, vitesses, densités...). Mais, comme l'avaient déjà proposé les formalistes russes dans les années 1920, il ne faut pas oublier que le contenu a aussi une forme propre (la « forme du contenu ») et que la mise en forme n'est pas une simple opération technique et sans incidence sur le sens : elle a, en un sens, un contenu (le « contenu de la forme »).

Pour prendre un exemple simple, le contenu de *La Ligne rouge* (Malick, 1998), c'est l'histoire d'un personnage qui trouve la rédemption de manière paradoxale en participant à une guerre particulièrement sauvage ; mais c'est aussi une réflexion sur cette guerre (un épisode bien connu de la guerre du Pacifique, la prise, ruineuse en vies humaines, de Guadalcanal) et inversement, sur ce que pourrait être une société sans guerre (le « paradis terrestre » du début, où des

hommes simples vivent simplement) ; par d'autres aspects, c'est la question du racisme (et de son absence) ; et comme tous les films de guerre, le contenu du film passe aussi par une mise en avant d'un groupe humain plus ou moins typique, avec ses relations internes. C'est, plus largement, l'imaginaire de la guerre et ce à quoi il renvoie dans notre civilisation (entre autres, pour la guerre du Pacifique, le choc des cultures états-unienne et japonaise), et un autre imaginaire, l'utopie d'une société humaine accordée à la nature. Mais c'est aussi les effets de surprise et de violence affectant le spectateur, et qui sont produits, eux, par des décisions matérielles en termes de cadre, de durée de plans, de raccords.

Au début de son analyse de ce film, Chion (2004) pose une série de questions telles que : « Pourquoi sommes-nous nés dans le monde et sommes-nous partie du monde, en ayant en même temps le sentiment d'avoir été exilés ? Pourquoi la beauté obsédante du monde ne nous empêche-t-elle pas d'être seuls et de souffrir ? [etc.] » – qui disent bien la profondeur éventuelle du contenu d'un tel film.

L'analyse, qui consiste à « défaire » le film pour le refaire sur un plan plus abstrait, est propice à dépasser l'opposition forme/contenu, car ce qu'elle met au jour ressortit à l'un comme à l'autre. Mais, de même qu'elle permet de concrétiser l'interprétation idéologique d'un film, elle a aussi pour résultat de fonder sur une enquête précise une caractérisation de la forme du film, par exemple en termes de **style**. De même que la lecture idéologique d'un film sans analyse risque d'être appuyée sur des présupposés implicites, sa caractérisation stylistique spontanée a des chances de mettre en jeu soit l'idée toujours vague d'un style d'auteur (godardien, fordien, bressonnien, spielbergien, voire nolanien ou guiraudesque...), soit des catégories stylistiques banales, tels l'expressionnisme, le réalisme, la modernité, le maniérisme ou le baroque, qui ont souvent servi à évacuer les problèmes de forme plutôt qu'à les résoudre. Par exemple, une analyse, même sommaire, du *Cabinet du docteur Caligari* (Wiene, 1920) – qui passe pour être le représentant le plus pur du style expressionniste des années 1920 – permettra de s'apercevoir que, contrairement à une idée ancienne (voir déjà Kurtz, 1926), ce film ne crée pas un espace par le jeu de la lumière et de l'ombre, la plupart des effets de lumière et d'ombre y étant *peints*. Inversement, une analyse comparée de plusieurs films de Spielberg (notamment *E.T.* [1982], *Minority Report* [2002], *A.I. Intelligence artificielle* [2001], mais aussi la saga des *Indiana Jones*) mettra en évidence l'importance primordiale, dans ces histoires

fantastiques ou merveilleuses, des jeux de lumière, au point d'avoir presque parfois une quasi-autonomie, un discours propre.

3.4 L'analyse comme pratique propre

L'analyse est donc un outil puissant pour atteindre à la compréhension d'un film (en dépassant le stade de la simple appréhension du contenu narratif), pour en mettre au jour les présupposés idéologiques, pour apprécier sa place dans une histoire des formes filmiques. Mais ce n'est pas forcément sa visée principale, et l'analyse de films a connu un développement suffisant pour qu'on puisse la pratiquer pour elle-même : elle est aujourd'hui devenue une activité *sui generis*, qui se pratique le plus souvent en terrain universitaire, mais qui a ses méthodes propres, sa littérature classique et son épistémologie.

L'analyse de films représente une part importante des enseignements sur le cinéma à l'université. Les pratiques sont variables, mais l'enseignement de l'analyse n'a de portée (et même d'existence) que s'il consiste en une *pratique* de l'analyse, et de préférence, une pratique partagée. C'est par excellence l'occasion de rappeler le mot de Gilles Deleuze : « le maître n'est pas celui qui dit : "fais comme moi" mais : "fais avec moi" ». Cela ne signifie pas que l'enseignement de l'analyse doive toujours viser à produire des analyses collectives, mais toute pédagogie de l'analyse repose sur un dialogue, ou mieux, elle met en jeu une maïeutique : l'enseignant fait surgir des propositions, en veillant à n'avoir pas trop d'avance dans telle analyse particulière, mais en faisant jouer sa plus grande expérience et sa meilleure connaissance des films pour intégrer dans une perspective d'ensemble les remarques du groupe.

Par ailleurs, une analyse, qui engage beaucoup de décisions à divers stades, peut être aussi un travail très personnel. On peut lui donner une forme communicable, oralement ou par écrit, et la rendre ainsi discutable, mais elle restera une œuvre individuelle, manifestant des choix – argumentés, mais en partie arbitraires. On le voit bien, *a contrario*, dans la pratique parfois proposée de l'**analyse de groupe** (e. g. dans certains centres de recherche). En principe, on peut espérer que le travail de groupe garantit mieux contre l'arbitraire des choix interprétatifs (les délires d'interprétation), et qu'un certain degré de vérification y est mieux assuré. Travailler en groupe, c'est, pour chacun des participants, soumettre aussitôt qu'il est élaboré chaque fragment d'analyse à la critique et à un