L'**ANALYSE** DE **SÉQUENCES**

312861YTH_JULLIER.indd 1 09/01/2019 18:18

LAURENT **JULLIER**

L'**ANALYSE** DE **SÉQUENCES**

5e édition refondue

ARMAND COLIN

312861YTH_JULLIER.indd 3 09/01/2019 18:18

Conseiller éditorial : Michel Marie

Illustration de couverture : *Deadpool* (Tim Miller, 2016)
Photo © Twentieth Century Fox Film/Entertainment Pictures/Zuma Press / Aurimages

Mise en page : 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 1er 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, 2002, 2007, 2011, 2015, 2019
Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-62516-0

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.

Introduction

Ce livre est un manuel ; une boîte à outils. Il aidera quiconque se trouve placé, dans le cadre d'un cours, d'un examen ou d'un concours, devant cette tâche ardue qu'est l'analyse d'une séquence – ardue alors qu'elle s'annonçait facile. Après tout il n'est pas désagréable, la plupart du temps, de regarder un film ou un épisode de série. Mais voilà, il faut maintenant disserter, deux heures durant pour en disséquer un morceau. Que dire ? Par où commencer ? Décrire ce qui apparaissait sur l'écran, reporter les dialogues, ne va-t-il pas passer pour de la paraphrase ? Mettre l'accent sur ce qui manque, ce que les images cachent, fera-t-il meilleur effet ? Et puis qu'attendent au juste les correcteurs ? N'y a-t-il pas trente-six manières de « lire » une image ? C'est à ces questions, entre autres, qu'entend répondre ce livre.

Un exercice scolaire ?

« Je crois que le cinéma est un plaisir qui se vole, dit le cinéaste Luc Béraud. Ce serait dommage que, dès l'enfance, il devienne une matière culturelle qu'on inculque. De combien de livres nous a-t-on dégoûtés tout simplement parce qu'ils étaient au programme ou recommandés par des adultes ? » (Bergala et Bourgeois 1993 : 74).

De fait, l'arrivée de l'option cinéma au lycée, en 1986, a parfois été qualifiée d'*enterrement*, se souvient Roger Odin (2015). Or, l'analyse de séquences cristallise ce sentiment d'affliction ; l'analyse de séquences, ce sont les clous du cercueil. Car sa taille et sa brièveté la disposent au travail encadré, au concours, à l'examen. L'école en raffole, et ce qui devait arriver arrive : des analyses « scolaires ».

À quoi bon expliquer avec des délicatesses de rouleau-compresseur ce qui est évident pour tout le monde, ou épingler bêtement des figures de style sans pouvoir

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

jamais approcher ce qui fait le chef-d'œuvre ? Je me souviens de mon manuel de français au lycée : à peine Baudelaire avait-il commencé d'écrire « Il est amer et doux… » qu'un renvoi en note assassin nous sommait d'« expliquer ce sentiment complexe » (« Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver » : incipit de *La Cloche fêlée*). Amer et doux, cela allait sans dire ; nous nous sentions, dès lors, forcés de faire l'éléphant qui casse tout dans le magasin en voulant expliquer ce qui s'éprouve. Quelles tristes rédactions cela donnait ! Le cinéma, ne serait-ce qu'à cause des données fugaces et non verbales dont, comme la musique, il nous abreuve, est particulièrement exposé à souffrir de cette grossièreté pédagogique, qui consiste à « expliquer » l'œuvre. Et que dire des grilles de lecture, ces armes de gros calibre destinées, comme l'écrivait J.-L. Leutrat, à « échapper à tout prix à l'accusation infamante d'"impressionnisme" en fournissant des gages de sérieux scientifique »… Bien entendu, pour les élèves qui les appliquent, philistins sans grâce, « les chances d'aboutir à quelque résultat signifiant quant à la compréhension du film examiné, ou de son extrait, sont minces » (1996 : 267). Ah ! le charme des libres essais écrits de chic ; comme il ridiculise les « approches rationnelles » et leurs « méthodes ».

Mais ce ne sont là que caricatures, dans les deux camps. Pour commencer, peut-être y a-t-il gage et gage en matière de « sérieux scientifique ». La grille explicative est effectivement catastrophique ; alors en quoi pourrait bien consister le service minimum de la scientificité en matière d'analyse de séquences ? En deux précautions, peut-être. Empruntons la première à Michel de Certeau : au lieu de s'épuiser à chercher ce qu'une figure de style ou une certaine distance focale veulent dire au sein de la séquence, il vaut mieux se demander ce qu'elles *peuvent* dire. Et la seconde à Michael Baxandall – il parle de peinture mais la transposition est évidente : « l'explication d'un tableau dépend du point de vue qu'on adopte pour le décrire, quel que soit le degré de précision des termes choisis » (1991 : 21). Autrement dit, la simple précaution de dire ce qu'on analyse exactement à l'intérieur de la séquence – puisqu'on ne pourra pas prendre en compte tout ce qui la compose – interdira l'impressionnisme. Lorsque Jacques Aumont et David Bordwell suggèrent, chacun dans la perspective disciplinaire qui lui est propre, que le film nous donne à voir et à entendre des solutions à des problèmes qu'il appartient à l'analyste de formuler, ils ne disent pas autre chose.

Un mot, ensuite, sur la taille de l'objet d'étude. Est-il bien raisonnable d'analyser une simple séquence alors que c'est le film entier qui compte socialement et esthétiquement, sinon l'œuvre complète de son auteur ? Non si on l'autonomise :

312861YTH_JULLIER.indd 6 09/01/2019 18:18

une analyse de séquence sérieuse ne peut se mener qu'après une ou plusieurs visions du film dans sa totalité. Si ce n'est pas le cas, le résultat sera peut-être beau et intéressant, mais probablement aussi à côté. Beaucoup de films – et pas seulement les classiques – contiennent des signes qui ne font vraiment effet qu'en fonction d'éléments déjà arrivés ou à venir dans le temps de la projection. Par ailleurs, si d'un côté le saucissonnage brutal porte atteinte à l'intégrité de l'œuvre, de l'autre nos souvenirs de films et nos émois artistiques sont souvent constitués de moments qui restent. Ce qui arrive aux films sur YouTube et autres DailyMotion, modernes descendants de *La Séquence du spectateur*, cette émission de l'ORTF au titre limpide, ne procède pas seulement de nécessités légales (il faut certes couper les films en morceaux pour respecter à peu près le droit de citation), mais aussi de la fidélité au mode d'appropriation ordinaire des récits audiovisuels.

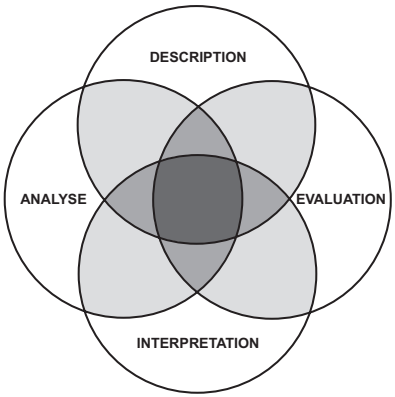
Enfin, rassurons Luc Béraud, le cinéma reste un plaisir qui se vole : les films du bac ne sont pas ceux que les lycéens regardent sur leurs écrans domestiques. Et puis le risque d'être dégoûté d'un film par son analyse est-il si fréquent ? Comme l'enfant curieux qui ne peut plus jouer avec le train qu'il vient de démonter, l'analyste se condamnerait à soustraire son objet du rang des films qu'il préfère. « Ne pas approcher trop les choses, au risque de détruire leur capacité à être rêvées », se promettait Fernando Pessoa… On s'expose à la déception en ayant une conversation prolongée avec quelqu'un pour qui l'on a fondu au premier coup d'œil. S'apercevoir, en l'étudiant de près, qu'un film qui nous captivait use de grosses ficelles n'est pas très agréable. Mais on s'expose aussi à trouver la confirmation de cette attraction dans les détails qu'on n'avait pas vus. On peut même se surprendre à apprécier ce qui d'abord, faute d'attention, nous laissait indifférent.

L'effet Lowell

Analyser un film, ce n'est pas essayer de découvrir le sens crypté qu'il recèlerait comme un texte religieux : son sens n'est pas *à trouver*, il est *à construire* sur la base des images et des sons qui le composent. À cet égard, l'expression « texte filmique » est trompeuse. Le cinéma constitue en effet un fait social total (M. Mauss) qui, dans sa dimension privée, donne chaque fois lieu à une expérience cinématographique (J.-M. Leveratto), qui résulte de la rencontre d'un film particulier avec une personne particulière – et elle n'est jamais deux fois identique, même quand on revoit un film.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 7 09/01/2019 18:18



1. Des centaines de milliers de pages – et ce n'est pas fini – ont été écrites pour essayer de délimiter les territoires respectifs de ces quatre opérations de production de sens et d'affect appliquées aux œuvres d'art. Mais dans la vie courante, dans les médias et même souvent à l'université, c'est un joyeux bazar où tout se mélange (en gris foncé). Avec un peu d'attention, on parvient sans doute à n'en combiner que deux ou trois (en gris clair). Mais qu'il puisse exister des opérations « pures » (zones blanches) paraît douteux, ne serait-ce qu'en vertu de l'impossibilité de donner des quatre termes de ce schéma une définition stable qui convienne à tout le monde.

Un film est pour les gourmands de sens et de sensations un restaurant dans lequel ils peuvent amener en plus leurs propres provisions. Souvenons-nous, à ce propos, de ce qui est arrivé à l'infortuné Percival Lowell… 1895 n'est pas seulement l'année du cinématographe Lumière, c'est aussi celle de la publication du livre *Mars*, où l'astronome américain Percival Lowell « découvrait » un réseau de canaux à la surface de la planète rouge. La mythologie des Martiens vient de là… Las ! On sait aujourd'hui qu'en réalité Lowell a cartographié les vaisseaux sanguins de sa propre rétine, qu'il projetait sans le savoir sur son objet d'analyse. Or, devant un film, nous sommes tous des Lowell – c'est d'ailleurs aussi ce côté « venez comme vous êtes » qui fait le charme de certains films accueillants – au sens où nous ne cessons d'ajouter des éléments qui émanent de nous pour comprendre et apprécier ce qui arrive de l'écran. Au moment du décorticage, cependant, en laisser de côté une bonne partie ne sera pas un luxe inutile.

Un analyste en herbe conjurera plus facilement l'autre risque qui le guette, après l'effet Lowell : évaluer son objet. Une analyse digne de ce nom, qui se met au service du film et de lui seul, ne laisse pas voir combien on l'adore ou combien on le déteste. C'est peut-être pourquoi, dans l'espace médiatique, les vraies analyses de séquences sont rares. Analyser prend du temps, est en général fatal au beau style et demande bien plus d'espace que de lancer des jugements de goût ou de se livrer à la libre association d'idées. Et pourtant… Comment de simples molécules d'air parmi celles dont nos tympans captent les bousculades, comment de simples photons se succédant à la surface de l'écran, parviennent-ils à constituer le support de figures qui nous font rire, nous captivent ou quelquefois

312861YTH_JULLIER.indd 8 09/01/2019 18:18

nous accompagnent une vie durant ? L'analyse de séquences, à la fois microscope et stéthoscope, est l'outil idéal pour répondre à cette question.

Analyser ou interpréter ?

« Un manuel digne de ce nom devrait apprendre aux étudiants à se débrouiller devant n'importe quel film, [leur] apprendre à identifier, formuler, la singularité d'une séquence. Qu'est-ce qui surprend ? En quoi est-ce différent ? » (S. Delorme, mars 2013). Les *Cahiers du cinéma*, on le voit, confondent analyse, interprétation et évaluation. La singularité relève de la comparaison avec un second terme, lequel reste ici à définir. Singularité par rapport à quoi ? Par rapport au reste du film ? Au genre auquel il appartient ? Au style dominant de son époque ? Mystère. Quant à la valorisation de la surprise et de la différence, caractéristique du culte moderniste de la nouveauté, elle relève de l'évaluation. De même, surprise par rapport à quelle attente ? Différence par rapport à quel corpus ? Le but de l'analyse est de comprendre comment le film est construit, quelles émotions il semble conçu pour faire naître et à quelles interprétations il pourrait conduire, pas de donner son avis sur lui. Conceptuellement et politiquement, ces deux actes sont très différents. Les critiques sont souvent persuadés que leur lecture évaluative du film est la meilleure ; ils rechignent à donner aux interprétations des autres la même validité qu'à la leur. À l'inverse, un bon analyste essaie de mettre en lumière les principales significations possibles des données audiovisuelles.

Ne risque-t-il pas, dès lors, de « chasser l'ambiguïté, le mystère, la complexité, tout ce qui fait le sel de l'art » ? (Delorme, *ibid.*). Là encore, même confusion. Le livre s'appelle *L'Analyse de séquences*, pas l'*Interprétation des séquences* ni la *Critique* ou la *Poétique des séquences*. Le programme y consiste dans un premier temps à se salir les mains, c'est-à-dire à nommer les objets sonores et visuels qui constituent le film – à commencer par les plus courants, car il faut d'abord bien connaître ce qui est courant pour décider de ce qui est « singulier »… Comme l'écrit Adorno avec ironie, l'idée du « chef-d'œuvre comme chose qui tend à rejeter sa chosalité » est un mythe entretenu par certains esthéticiens, mythe qu'il réprouve (1995 : 384). La plus grandiose des symphonies de Beethoven, remarque-t-il, tout en bas de l'échelle de sa grandiose ineffabilité, est faite de bêtes notes disposées le long d'une partition. Même chose pour le cinéma : il y a des champs-contrechamps, des bascules de point ou des ellipses dans les films

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 9 09/01/2019 18:18

les plus célébrés, ce qui ne les empêche nullement de produire « de l'ambiguïté et du mystère », même (et je serais tenté de dire surtout) aux yeux de quiconque possède de bonnes connaissances techniques, lesquelles vont pour le cinéma de l'optique à la programmation infographique en passant par la psychologie de la perception. Comme le dit l'héroïne d'*Hiroshima mon amour*, « bien regarder, je crois que ça s'apprend ».

Dans l'idéal, une bonne analyse de séquences prépare l'interprétation, elle ne la remplace pas – elle lui fournit d'éventuelles *explications*, dit Paul Ricœur (1977). Elle donne une connaissance intime de la chosalité de l'œuvre, qui permet ensuite de ne pas trop jouer les Percival Lowell. Je comprends tout à fait que l'on préfère se passer d'elle, c'est plus amusant ; sinon les revues, les magazines, les blogs, les sites et les forums ne regorgeraient pas d'interprétations débridées. Il n'est pourtant pas déshonorant de compter les plans, de repasser dix fois un raccord-mouvement ou de s'initier au solfège pour savoir comment la musique de la séquence est écrite. La devise du grimpeur, que Jacques Bouveresse a faite sienne, s'applique aussi à l'analyse de films : *le pied le plus bas est toujours le plus sûr*. Adopter cette devise se justifie par ailleurs dans le champ de l'enseignement ; une invitation à produire une analyse en bonne et due forme y semble plus démocratique qu'une invitation à interpréter, toujours prompte à se transformer en test de Rorschach déguisé où le bagage culturel et l'élégance d'expression ont plus de chances de compter que la simple bonne volonté.

Le tournant corporel de l'analyse de films

Pour aller vite, une analyse peut se conduire de façon centrifuge ou de façon centripète. Dans le premier cas, on va vite être tenté de sortir du film, soit pour le transformer en échantillon de quelque chose de plus vaste (l'œuvre de son auteur, le genre auquel on l'affecte, un courant stylistique, une idéologie, un concept philosophique, une croyance religieuse, etc.), soit pour le placer dans une constellation où il sera mis en relation avec d'autres œuvres (intertextualité, intermédialité, etc.). Dans le second cas, on essaie de rester à l'intérieur du film, en se concentrant sur la structure, les réglages techniques ou la narrativité.

On voit le risque dans les deux cas : la force centrifuge nous pousse vers l'interprétation en nous éloignant du film, la force centripète nous mène à un résultat aride, éloigné de l'expérience du film. Pour trouver la bonne distance,

312861YTH_JULLIER.indd 10 09/01/2019 18:18

pourquoi ne pas profiter du plus récent tournant des sciences humaines, après le *Linguistic Turn* des années 1960-1970 qui a vu l'analyse de films prendre modèle sur l'étude du langage, le *Cultural Turn* qui lui a permis d'intégrer des paramètres sociétaux et le *Pictorial Turn* qui l'a récemment replacée au sein du grand champ de la « culture visuelle » et de l'histoire du regard ? Hors la filmolinguistique de Christian Metz aujourd'hui tombée en disgrâce, aucun de ces trois tournants ne concernait vraiment l'analyse de séquences. Le quatrième, donc, est le bon, celui de la fin des années 2010, le *Corporeal Turn*. Remettre le corps à l'honneur : il suffisait d'y penser. Pourquoi engloutirions-nous jour après jour autant d'images animées si elles ne nous faisaient rien ? Auguste Rodin disait que ses sculptures les plus réussies exprimaient la « psychologie du corps » ; or le cinéma est peut-être plus indiqué encore que la sculpture pour réussir ce genre de traductions, parce qu'il peut exprimer des émotions, des pensées et des désirs par le mouvement et le montage.

Autant que possible, donc, dans la suite de ce livre, seront mobilisés des outils en provenance de disciplines qui, comme la psychologie cognitive, sont dédiées à l'étude des liens entre perception, sensation et mouvement. Attention, il ne s'agit pas ici de « réception », terme qui connote par trop les chiens de Pavlov. Recevoir un film est loin d'être aussi simple que recevoir le ballon ou recevoir une lettre de licenciement – cela ressemble plus au fait de recevoir des invités ; on a plus ou moins eu le temps de se préparer, on a envie ou non de leur faire plaisir, de prolonger la soirée ou de reprendre date.

Méthodologie

Si ce livre contient de nombreux tableaux, il ne faudrait pas se méprendre sur leur fonction. Ce ne sont pas des grilles d'analyse ; ils énumèrent des réponses techniques ou expressives à une question de création cinématographique – où mettre la caméra ? à quel endroit couper ? quelle étendue donner au pouvoir de la voix off ? etc. –, ou spectatorielle – comment dois-je appréhender cet objet ? quel outil pourrais-je utiliser ? etc. Ils témoignent d'une approche que l'on appelle « paradigmatique ». Cela signifie, ici, qu'après avoir repéré une solution technique, l'analyste ne doit pas oublier que les auteurs du film ont fait ce choix-là au détriment de plusieurs autres, ni que lui-même a sélectionné un angle de lecture parmi d'autres.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 11 09/01/2019 18:18

Le plan du livre

Les trois premiers chapitres reprennent les trois questions successives que tout analyste se pose lorsqu'il prend connaissance de la séquence et cherche comment coucher sur le papier ce qui se passe à l'écran sans aligner d'interminables descriptions d'images :

Quoi ? (chap. 1) Que me fait-on, exactement, voir et entendre ?

Comment ? (chap. 2) Comment les objets et les événements me sont-ils présentés ?

Pourquoi ? (chap. 3) Pourquoi me les avoir présentés de cette façon et pas d'une autre ?

Suivent quatre exemples (chap. 4) et un passage en revue des concours incluant une analyse de séquence (chap. 5).

Les prérequis

Aucune connaissance cinéphile n'est exigée par cet ouvrage. Beaucoup de films y sont cités, mais toujours de façon que le lecteur qui ne les aurait pas vus comprenne de quoi il s'agit. Leur choix résulte d'un compromis entre hasard et nécessité. Les « films d'auteur » chers à la cinéphilie orthodoxe et à l'Université n'ont pas été privilégiés : il ne faudrait pas laisser croire qu'ils constituent le seul type d'images animées digne d'être analysé. Comme l'a écrit Umberto Eco dans l'une de ses célèbres *bustine*, la différence entre haute culture et basse culture tend à s'effacer derrière celle des attentions inégales : il y a des œuvres devant lesquelles on passe beaucoup de temps et d'autres devant lesquelles on ne fait que passer. Eh bien analyser une séquence, justement, c'est passer des heures devant une minute de film – une minute de Bergman ou le dernier spot Coca-Cola, peu importe. Et s'il y a davantage de longs-métrages narratifs de fiction cités dans ce livre que de publicités, de séries télé, de cinéma expérimental ou de clips, c'est parce que les programmes de concours les mettent au premier rang.

Quant à ce qui concerne la technique, même si un minimum de familiarité avec les objets domestiques producteurs d'images facilite la lecture du second chapitre, le livre entend partir de zéro.

312861YTH_JULLIER.indd 12 09/01/2019 18:18

Remerciements

Je remercie les personnes qui ont répondu, pour cette nouvelle édition, à mes questions concernant les concours (chap. 5) : Nicole Brenez, Antoine de Baecque et Françoise Zamour (ENS Paris), Martin Barnier et Élise Domenach (ENS Lyon), Alice Berthonneau, Jean-Michel Durafour et Sylvain Lambinet (ENSLL), Giulia Desidera et Lilian Cornelis (INSAS).

Mise au propre des schémas : Georges Masson.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 13 09/01/2019 18:18

Chapitre 1

Quoi ?

L'institution scolaire prépare les enfants à nommer ce que représentent les images (« c'est une maison ! »), l'usage domestique à nommer ce qu'elles dépeignent (« c'est ma sœur sur la photo ! »), et leur conjugaison nous enjoint à ne nous intéresser aux images elles-mêmes qu'à la faveur de nos visites de galeries et de musées d'art contemporain. « Qu'est-ce que c'est ? » demeure par conséquent une question que l'on se pose plus spontanément devant un tableau abstrait que devant un film. Mais pourquoi ne pas se servir des trois *régimes de perception* disponibles, même au cinéma ? Ces trois régimes, après avoir été présentés (section 1), donnent le plan du chapitre : le régime fictionnel (section 2), le régime génétique (section 3) et le régime iconique (section 4).

1. Les régimes de perception de l'image-son

Les images animées courantes semblent fournir leur propre mode d'emploi, tant il est facile d'« y entrer » comme si elles découpaient autant de fenêtres et de portes dans d'autres mondes que le nôtre. Pourtant nous disposons d'une certaine marge de manœuvre en la matière. Face au photogramme ci-dessous (illus. **2**), il existe plusieurs manières de répondre à la question « Qu'est-ce que c'est ? » :

2. C'est Johnny (1), et en même temps la photographie d'un homme (2a), Marlon Brando en l'occurrence (2b), en même temps qu'un assemblage de points noirs posés sur du papier blanc (3).

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

Réponse 1. Johnny ! La réponse se réfère à la *fiction* que construit le film *L'Équipée sauvage*. Bien sûr que c'est Johnny, d'ailleurs une fille de la horde lui a brodé son prénom ; et puis ses épaulettes sont ornées d'une étoile, pour montrer qu'il est le général en chef… La réponse « voit à travers » la surface de l'image, dans un monde qui, ailleurs, pourrait exister (conditionnel). Même chose pour le son : ce sera *la* voix de Johnny, le grondement de *sa* Triumph.

Réponse 2a. Avant d'accéder à Johnny, il a fallu (mais c'était si évident qu'on ne l'a pas remarqué) reconnaître une photographie, ce qui suppose de posséder une *compétence génétique* (savoir comment c'est fait), et y voir un homme, réussite qui repose, cette fois, sur la *compétence encyclopédique* (connaître des catégories d'objets).

Réponse 2b. Un surcroît de connaissances a éventuellement permis de passer du *type* (homme d'une trentaine d'années) au *token* (Marlon Brando), la précision pouvant augmenter (« c'est un plan rapproché de Marlon Brando, en transparence, au début de *L'Équipée sauvage* ! »).

> Et si c'était un dessin ? La Pocahontas des studios Disney, par exemple ? L'image représenterait l'héroïne et dépeindrait le coup de crayon de Glen Keane, son *character designer*. Elle aurait peut-être aussi, en matière de dépiction, quelque chose de Naomi Campbell, puisque c'est le modèle réel qui a inspiré son visage – tout comme *Bethsabée* dépeint Hendrickje Stoffels, qui a posé pour Rembrandt. Et si c'était une créature de synthèse, comme Shrek ? L'image dépeindrait d'abord ce qui va de soi dans les exemples précédents, le modèle mental « visage humain » (ou humanoïde, s'agissant d'un ogre), et comme les autres aussi ses réglages techniques, logiciels d'infographie compris – il est simplement moins répandu de savoir apprécier le beau geste d'un programmeur que le tour de main d'un dessinateur.

Réponse 3. C'est, sur le livre que j'ai entre les mains, un rectangle de quelques centimètres carrés, où le noir, le gris foncé et le gris clair se juxtaposent à parts à peu près égales… Est décrit là le *matériau* qui s'offre à nous *ici* et *maintenant*. Je vois l'image *comme* elle est. Équivalent pour l'oreille : l'*écoute abstraite* (Heidegger), celle qui ne s'intéresse qu'aux qualités du son.

Il n'y a pas de « bonne » réponse. Ainsi *L'Équipée sauvage* peut-il être vu comme une fiction, ou comme un documentaire sur Brando en train de jouer Johnny, ou encore comme une avalanche de 144 millions de points lumineux par seconde… C'est l'usage social – et les nécessités de l'analyse filmique constituent un exemple d'usage – qui décide du mode d'emploi.

312861YTH_JULLIER.indd 16 09/01/2019 18:18

Régime fictionnel	Régime génétique	Régime iconique
Johnny	Marlon	Des taches grises
Représentation	Dépiction	Être-image
Fiction	Trace	Matériau
Référent diégétique	Modèle	Surface
Ailleurs	Là-bas	Ici
Conditionnel	Passé	Présent

Tableau **1.** Trois régimes de perception possibles des images-sons d'un film narratif. Ils dérivent de la classification des signes mise au point par l'inventeur de la sémiotique, Charles S. Peirce : la représentation relève du symbole, la dépiction de l'indice, et l'être-image de l'icône.

> Dans la séquence d'ouverture de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard suggère qu'il existe des points communs et des différences entre ces règles de perception de l'image :
>
> Plan 1 : on voit M. Vlady dans le rôle de J. Jeanson, et la voix off de Godard dit : « Elle c'est Marina Vlady. Elle est actrice. Elle porte un chandail bleu nuit avec des raies jaunes. Ses cheveux sont châtain, ou alors brun clair, je ne sais pas exactement. Elle est d'origine russe. Maintenant elle a tourné la tête à gauche, mais ça n'a pas d'importance. »
>
> Plan 2 : toujours M. Vlady, et la voix off dit : « Elle c'est Juliette Jeanson. Elle habite ici. Elle porte un chandail bleu nuit avec des raies jaunes. Ses cheveux sont châtain, ou alors brun clair, je ne sais pas exactement. Maintenant elle a tourné la tête à droite, mais ça n'a pas d'importance. »
>
> Plus tard, il résume la situation : « Où est donc la vérité ? De face ou de profil ? Et d'abord un objet qu'est-ce que c'est ? » Encore n'a-t-il pas inclus la possibilité de l'être-image.

Comme nous le verrons plus bas, il arrive que des ruptures du pacte fictionnalisant nous obligent à faire changer rétroactivement un élément de colonne. Ainsi, dans la séquence d'ouverture du *Deuxième souffle*, trois prisonniers s'évadent-ils en sautant du toit de la prison au mur d'enceinte ; mais le mur tremble, trahissant sa nature de décor en bois. De mur (colonne 1), la trace sur l'écran passe à décor (colonne 2). De même, une transparence ou une incrustation mal faites (voir exemples p. 134) et ce qui était un épisode palpitant vu comme depuis une fenêtre (colonne 1) devient une image plane (colonne 3).

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 17 09/01/2019 18:18

2. Le régime fictionnel

Jusqu'ici nous avons considéré la séparation entre le monde construit sur l'écran et la réalité de sa production comme un très simple pile ou face : soit nous songions à Johnny, soit nous songions à Brando. Or la consommation courante des films, sans même parler de la fréquentation des avant-gardes, suppose de maîtriser un feuilletage bien plus complexe des écarts entre fiction et réalité.

2.1 Circuler dans les mondes du film

En matière de fiction, parier que nous serons « dedans » tout de suite n'est jamais gagné d'avance ; c'est pourquoi nombre d'ouvertures de films nous prennent par la main. Puisque « tout spectateur occidental, dit R. Odin, a intériorisé la consigne fictionnalisante », leurs ouvertures fonctionnent traditionnellement comme des « opérateurs de positionnement » (1986 : 75). Le cinéma américain des studios faisait en général entrer en douceur dans la fiction, et cette manière est encore pratiquée, même si dans certains genres elle souffre de la concurrence de la « scène-d'ouverture-coup-de-poing ». Parmi les transitions douces les plus connues, citons l'*approche*, qui fait passer du général au particulier (un pays, une ville, une maison, enfin les protagonistes ; on peut même démarrer de la stratosphère, comme dans *Ted*, pour descendre à toute vitesse à la rencontre du héros).

> Dans *La Mélodie du bonheur*, la caméra part des nuages avant de descendre des montagnes aux vallées pour aller chercher Julie Andrews. La narration est suspendue le temps d'un premier numéro musical, et l'intratitre de repérage (« Salzbourg à la fin des années trente ») n'apparaît que 7'10" après le début ; il faudra attendre 14'20" pour que l'héroïne parle, et 21' pour qu'elle sonne à la porte du manoir où l'histoire proprement dite va pouvoir commencer.

Plus douce encore, la mise en abyme. Par exemple le film qui commence par des spectateurs dans une salle de cinéma (*Tempopo*) ou des extraits de films de qualité moindre, vieilles bandes d'actualités (*Titanic*) ou Super-8 (*Mean Streets*) plus ou moins trafiqués. Autre possibilité de démarrer en douceur, le banc-titre (*1900*) ou les plans fixes d'objets immobiles (des statues dans *Un homme pour l'éternité*), qui diffèrent le temps de l'animation. Nec plus ultra de la progression dans *Le Cambrioleur* : non seulement l'approche part d'une vue d'ensemble de la ville de Philadelphie pour aboutir tout près des personnages, non seulement c'est

312861YTH_JULLIER.indd 18 09/01/2019 18:18

une fausse bande d'actualités, mais on s'aperçoit bientôt que le héros est en train de la regarder comme nous, dans un cinéma.

Bien entendu les règles artistiques sont faites pour être bousculées, et nombre de films commencent de plain-pied par une action diégétique (qui s'appelle *cold open*, aux États-Unis, quand elle précède le générique). Il est cependant rare, hors les films délibérément anti-classiques, que cette action au cœur de laquelle nous sommes brusquement jetés soit l'événement principal du film ; plus souvent il s'agit d'une péripétie-type (« voilà de quoi est fait le quotidien de notre héros »).

À l'autre bout du récit, la transition en sens inverse suppose en général de prendre moins de gants, parce qu'il est plus facile de retourner à ses propres problèmes que de s'en détacher. Il y a cependant des retours en douceur, comme dans *Le Bal des maudits*, dont le générique de fin mélange le conditionnel de la fiction au passé de la fabrication en alignant ses lettres sur les façades de Brooklyn, ou *Fast and Furious 5*, dont la caméra abandonne les héros triomphants à leur barbecue pour aller cadrer la ville au loin, à la manière d'une invitation à retourner chez soi.

Mais, avant de quitter les mondes du film, voyons pourquoi il convient d'en parler toujours au pluriel.

<table>
<tr><td colspan="4">Ici et maintenant de la réception</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Passé de la production</td><td colspan="3">Part conventionnellement extra-diégétique de l'énonciation</td><td>2</td></tr>
<tr><td colspan="3">Renvois explicites [ou perçus comme tels] à l'énonciation</td><td>3</td></tr>
<tr><td colspan="3">Renvois involontaires [ou perçus comme tels] à l'énonciation</td><td>4</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Fosses conventionnelles</td><td colspan="3">Orchestre</td><td>5</td></tr>
<tr><td colspan="3">Bonimenteur, conférencier</td><td>6</td></tr>
<tr><td rowspan="7">Monde(s) diégétique(s)</td><td rowspan="3">Unique</td><td colspan="2">Monde extérieur</td><td>7</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Mondes intérieurs</td><td>Conformes</td><td>8</td></tr>
<tr><td>Non conformes</td><td>9</td></tr>
<tr><td colspan="3">Emboîtés</td><td>10</td></tr>
<tr><td colspan="3">Juxtaposés</td><td>11</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Monde(s) conditionnel(s)</td><td colspan="2">Conditionnel présent</td><td>12</td></tr>
<tr><td colspan="2">Conditionnel passé</td><td>13</td></tr>
</table>

Tableau **2.** Les mondes du film, qui peuvent être appréhendés successivement, simultanément, se chevaucher, se fragmenter au gré des conventions narratives en usage à certaines époques ou dans certains genres… Je regarde (1) un film déjà fait (2 à 4), qui me propose un monde fictionnel (7 à 13) moyennant quelques intermédiaires que le cinéma a hérités d'autres arts (5 et 6). Par souci de simplification, la tripartition des mondes diégétiques n'apparaît qu'à droite des mondes uniques ; mais les mondes emboîtés, juxtaposés et conditionnels eux aussi peuvent accueillir des mondes intérieurs.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 19 09/01/2019 18:18

1. Le **monde réel** comprend bien entendu le présent de la projection. Si le portable de mon voisin sonne ou si le DVD est rayé j'aurai beau être pris par le film il me faudra revenir à l'ici-et-maintenant. Selon que je suis seul ou avec certaines personnes, on pourra aussi dire, en exagérant à peine, que je ne « vois » pas le même film.

2. Traditionnellement, le **passé de la fabrication** se cache autant que faire se peut. Après le générique, nous sommes censés ne plus le remarquer – sauf si nous cessons de jouer le jeu dans le but de regarder le film comme un documentaire sur son propre tournage et sa propre postproduction.

3. Le générique d'ouverture, comme une traversée de pont en direction du monde des fantômes de l'écran, mélange volontiers la concrétude de la projection à la virtualité du monde fictionnel. On le voit dans ces deux films qui, à soixante ans de distance, s'amusent à placer les lettres de leur générique dans le monde diégétique où elles n'ont normalement rien à faire. À gauche, *L'amour vient en dansant* s'ouvre par des mentions peintes sur les maisons au bord de la route, alors que l'un des personnages de l'histoire passe en limousine et demande à son chauffeur de ralentir pour qu'il ait le temps de les lire ! À droite, la technique numérique est passée par là, et les lettres du générique de *Panic Room* flottent comme de gros ballons sur Manhattan. L'équivalent sonore de ces astuces peut être trouvé au début de *L'Appartement des filles*, dont le générique, lu à haute voix, résonne dans tout l'aéroport d'Orly, le lieu de départ de l'action. De nos jours, le spectateur des blockbusters étant souvent vu comme un méta-spectateur, les petits jeux de cet acabit peuvent se continuer durant tout le film, bien après le générique ; ainsi les indications géographiques successives de *Fast & Furious 8* sont-elles peintes numériquement dans le paysage.

3. Renvois explicites (ou perçus comme tels) à l'énonciation. Une infinie variété de ces figures a été inventée au gré de la succession des genres et des techniques – par exemple les regards-caméra hors plans en « caméra subjective » (finale des *400 coups*) ou les caméos d'Alfred Hitchcock. Ces renvois sont souvent assimilés aux métalepses narratives dont il sera question à la section suivante.

312861YTH_JULLIER.indd 20 09/01/2019 18:18

4. Exemples de renvoi explicite à l'énonciation, à soixante-dix ans de distance cette fois. À gauche, dans le dessin animé de Tex Avery *L'Oiseau matinal* : non content de passer la poursuite au ralenti (*slow motion*), l'énonciateur le signale. À droite, le héros de *Deadpool* décolle de l'objectif de la caméra le chewing-gum qu'il vient d'y expédier en essayant de s'en débarrasser.

4. Renvois involontaires (ou perçus comme tels) à l'énonciation. Un micro dans le champ, la main d'un technicien, toutes ces choses (assimilables elles aussi à des métalepses narratives) font le délice des chasseurs de bévues sur de nombreux blogs et dans de nombreuses émissions de WebTV.

5. *Boulevard du crépuscule*. L'ombre de la caméra dans le dos de William Holden pendant le travelling avant vers le lit de Norma poignets bandés, le soir du Nouvel An. Le risque de faire s'écrouler le monde diégétique a été jugé acceptable, l'ombre ne passant qu'une fraction de seconde.

On ne sait pas toujours si elles sont involontaires. Le reflet de l'équipe de tournage dans la porte vitrée qui ouvre *L'Appartement des filles* est-il le simple équivalent visuel de son générique parlé ? Bien sûr la réponse varie selon les goûts : pour certains spectateurs, des figures techniques comme un raccord à 180° ou bien le brusque passage de fixe à caméra-épaule non motivé par la présence d'un opérateur diégétisé renvoient déjà à l'énonciation. Et elle varie selon la culture, comme devant le petit sourire de Frank Sinatra dans *Comme un torrent*, lorsque Dean Martin lui demande s'il sait jouer aux cartes : l'espace d'un instant,

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 21 09/01/2019 18:18

à condition de savoir que dans la vraie vie les deux acteurs jouaient souvent au poker ensemble, je ne perçois plus, à l'écran, Dave Hirsch, le personnage qu'il interprète, mais Sinatra lui-même, en train de faire ce qu'on n'appelait pas encore du *fan service*.

5. La **fosse** traditionnelle de l'orchestre (quand bien même en émane du rock ou du rap, du moment que les personnages ne sont pas supposés l'entendre), n'est ni dans la salle, ni dans le monde où se déroule l'histoire. Il s'agit d'une convention culturelle, qui puise ses racines intermédiales dans l'opéra et le music-hall entre autres.

6. L'équivalent de la fosse pour la voix est le **pupitre de conférencier**, d'où émanent conventionnellement les voix off, dont on ne saurait que faire autrement. Cette fois les racines sont à chercher du côté des apartés du théâtre, des conférences illustrées avec projections à la lanterne magique, de la radio et des séances de cinéma muet au cours desquelles un bonimenteur commentait les images. Il y a des voix off qui penchent du côté de la salle (commentateurs mystérieux et omniscients), d'autres qui penchent du côté de la fiction (des personnages qui nous font des confidences ; voir classification p. 157).

7. Le **monde diégétique,** où vivent les personnages et qu'ils peuvent explorer, est celui dans lequel nous entrons si nous voulons bien « fictionnaliser » en trouvant ce qu'on nous raconte, au moins sur le moment, possible sinon crédible. « Extérieur » au sens où en sont exclues les pensées privées des personnages, il apparaît en général à l'écran sous forme d'un seul morceau d'espace-temps à la fois, ce qui ne l'empêche pas de se scinder en cas de *double narration*, lorsque bande-son et bande-image dépeignent simultanément des événements disjoints.

8. Les **mondes intérieurs** comprennent tout ce qui, à l'écran, nous semble être le reflet de la pensée des personnages. Ils sont actualisés lorsque nous comprenons (ou lorsque nous décidons) que les événements sur l'écran se passent en réalité dans leur tête ou sont filtrés par leur sensibilité. Au sein de ces mondes, il est possible de différencier les représentations conformes aux postulats de départ du monde diégétique de celles qui ne le sont pas. Par exemple, penser à quelqu'un ne remet en cause aucun postulat de constitution de la réalité (illus. **6**).

312861YTH_JULLIER.indd 22 09/01/2019 18:18

6. *Le Grand amour.* Pierre (Pierre Étaix) dîne en tête-à-tête avec son épouse. Mais ce n'est pas elle qu'il voit se tenir face à lui ; c'est Agnès, sa secrétaire (Nicole Calfan). Une simple coupe franche en raccord-regard nous a fait entrer dans son monde intérieur (conforme aux postulats de la diégèse), avec l'aide du jeu de l'acteur (les yeux de P. Étaix accommodent plusieurs mètres au-delà de la table).

Par convention, pour simplifier les choses, on n'y associe pas les « simples » perceptions représentées par exemple à l'occasion d'un raccord-regard. Les cas de double narration y sont fréquents : seuls les changements sonores nous permettent de comprendre que le chien du dessin animé *Comme des bêtes* aboie aux oreilles de sa maîtresse, mais en réalité lui parle quand nous sommes admis dans sa conscience. Notons que cette représentation des pensées est tout aussi conforme au monde diégétique d'origine postulé par le film que celle du *Grand amour* ci-dessus : ce sont leurs mondes de départ qui séparent les deux films (dans l'un, les animaux parlent ; dans l'autre pas).

9. Les **mondes intérieurs non conformes** à la réalité dans laquelle vit le personnage qui les héberge relèvent de l'imagination et du traitement cognitif hors-norme consécutif à des rêves, cauchemars, hallucinations audiovisuelles diverses dus à la maladie, au poison, à la perte de conscience, etc. Ainsi serait-il possible de faire apparaître des éléphants roses dans un western sans que le monde diégétique matriciel du Far-West s'écroule : il suffirait de les introduire par une scène de beuverie. Là encore, la double narration est fréquente : dans *L'Amour extra-large*, seule l'image nous montre ce qu'hallucine le personnage, les sons restant ancrés dans le monde diégétique standard. Bien entendu, trancher entre « conforme » et « non conforme » est parfois difficile.

> Le héros de *Match Point* est le seul à voir un personnage mort avec lequel il dialogue. Ce choix est ressenti comme plus ou moins transgressif selon les attentes que nous avons ; certains spectateurs peuvent simplement agrandir le monde diégétique en faisant une correction générique (on passe alors à un film fantastique), d'autres ressentir cela comme une métalepse narrative. De même, quand le héros

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 23 09/01/2019 18:18

de *High Fidelity* rêve qu'il massacre son rival en amour pour se débarrasser de lui, est-ce conforme ou non ? D'où l'importance, comme on le verra, d'avoir une hypothèse pour conduire l'analyse.

10. Mondes diégétiques emboîtés : c'est le cas de *Princess Bride*, où le grand-père lit un livre à son petit-fils (monde 1), ce livre racontant une histoire remplie de princesses et de dragons (monde 2).

11. Mondes diégétiques juxtaposés : c'est le cas de la version longue de *Watchmen*, qui raconte deux histoires différentes s'éclairant métaphoriquement l'une l'autre, la seconde sous forme de dessin animé.

12. Le monde diégétique se décline éventuellement en **mondes possibles**, qui en décrivent des états **au conditionnel présent** : « ce qui se passerait si… » Ces mondes possibles partagent avec le monde diégétique matriciel ses postulats de base, mais en explorent d'autres versions, comme dans *Pile et Face*, qui montre le cours de la vie de l'héroïne selon qu'elle réussit *ou non* à attraper la rame de métro vers laquelle elle se précipite. Là encore, l'analyste a souvent toute latitude pour décider de classer ce qu'il voit en monde possible ou en monde intérieur. Ainsi dans *Pulp Fiction*, Jules raconte-t-il à ses camarades ce qui se passerait si sa femme rentrait du travail et trouvait le cadavre dans sa cuisine : un plan unique nous le montre, assimilable, au choix, à ce qu'il y a dans sa tête (monde intérieur) ou à un acte narratif détaché (monde possible).

13. **Mondes possibles au conditionnel passé** : « ce qui se serait passé si… », ou simplement « *aurait pu* se passer » – si je n'avais pas pris une balle en plein cœur ou si mon amant avait résisté au froid (resp. *Quand passent les cigognes* et *Titanic*). Là encore, les distinguer des mondes intérieurs est une question d'hypothèse globale d'analyse. C'est là qu'il faut ranger le classique « tout ceci n'était qu'un rêve… » qui nous fait imaginer non pas l'histoire H mais l'histoire H' où quelqu'un a « pensé » l'histoire H (*Le Cabinet du Dr Caligari*, *La Femme au portrait*, etc.) Notons pour terminer que les plans qui font le portrait d'un monde possible ne se signalent pas forcément par des effets plastiques déréalisants – c'est ce qui fait le charme d'*Inception* aux yeux de ses fans.

2.2 Les métalepses narratives

Le contexte de réception et le savoir cinéphile déterminent largement la construction du monde diégétique. Dans certains genres, le carton-pâte est

312861YTH_JULLIER.indd 24 09/01/2019 18:18

toléré, et un peu de vraisemblance ne s'impose qu'à propos des lois physiques les plus élémentaires (il pleut des paquebots chez Tex Avery et des grenouilles dans *Magnolia*, mais toujours de haut en bas). Dans d'autres en revanche, on exige des détails, des chaînes de cause-à-effet rigoureusement articulées, un air de reportage. La célèbre anecdote d'Erich von Stroheim faisant remplir d'objets adéquats les tiroirs de commodes que jamais on n'ouvrira en gros plan (*Folies de femmes*), relève ainsi d'une volonté de construire un monde diégétique aussi complet que le vrai.

Tout accident de circulation dans les mondes du tableau 2 (p. 19) a dans ces conditions des chances de provoquer ce qu'en littérature G. Genette a baptisé en 1972 *métalepse narrative* – une figure très ancienne dans les textes écrits, qui voit le narrateur investir le monde diégétique. Cette notion étant d'un maniement délicat et provoquant des débats sans fin parmi les narratologues, simplifions-la pour en limiter l'emploi à quatre cas :

(a) La **rupture du pacte** de fictionnalisation qui instaurait des frontières entre les mondes du film. Elle peut être causée par les auteurs du film eux-mêmes, quand il s'agit d'accidents (on retrouve les renvois involontaires à l'énonciation), ou par les spectateurs qui manquent de familiarité avec les conventions génériques utilisées par le film. Si je vais voir *La Mort tragique de Leland Drum* en pensant avoir affaire à un simple western, je risque d'être mécontent quand (à la fin du récit, heureusement) la pellicule semble s'enrayer et que les photogrammes gèlent comme si le dispositif de monstration ne parvenait plus à fonctionner.

La rupture peut aussi être causée par le décalage temporel, car la technique évolue vite. Ce qui semblait réaliste peut ne plus l'être quand le temps a passé, rendant flagrante la différence, pour parler comme Jean Grondin, entre *signifiance* (aujourd'hui) et *signification* (à l'époque).

> Devant *Le Clan des Siciliens*, c'est beaucoup demander à un spectateur actuel de croire que le DC-8 détourné se pose sur une portion d'autoroute désaffectée, tant à l'âge du *compositing* numérique la transparence semble désormais grossière. Le savoir extra-diégétique peut parfois lui aussi casser la magie fictionnelle : dans *Maigret voit rouge*, Michel Constantin incarne avec conviction un gangster américain à Paris, parlant un anglais on ne peut plus *yankee*, et sans doute son personnage ne posait-il aucun problème lorsque le film est sorti ; depuis, l'acteur est devenu célèbre et les spectateurs s'aperçoivent qu'il est doublé… Plus généralement, il faut compter avec notre bonne volonté, sinon nos

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 25 09/01/2019 18:18

humeurs : acceptera-t-on ou non que le moyen trouvé par le narrateur de *Kitty Foyle* pour nous communiquer les pensées de son héroïne soit de la faire discuter avec son propre reflet dans le miroir ? Acceptera-t-on ou non que les nombreux souvenirs qui ponctuent *Petulia* sous forme de flashes fassent apparaître les personnages eux-mêmes, alors qu'un souvenir nous place d'ordinaire en position de voir et non d'être vu ? (On se souvient d'un cadeau d'anniversaire, on ne se voit pas soi-même, de l'extérieur, ouvrir le paquet.)

(b) L'**irruption du narrateur** dans le monde diégétique (on retrouve cette fois les renvois explicites à l'énonciation, ligne 3 du tableau 2 p. 19), souvent par le biais d'un personnage qui brise le quatrième mur pour attirer notre attention :

– Sur les **conventions narratives**, comme dans d'innombrables dessins animés de Tex Avery.

Un exemple entre cent dans *Johnny Smith and Poker-Huntas*, parodie de l'histoire de Pocahontas tournée en 1938 :

– Ne vous inquiétez pas, nous assure Poker-Huntas poursuivie par les Indiens, ils ne nous rattraperont pas !

– Ne leur dis pas tout, laisse-les deviner, maugrée Smith avant que le monde de la narration fasse irruption sous la forme d'un intertitre :

« Vu la durée de notre programme, nous nous voyons contraints d'abréger la poursuite entre John Smith et les Indiens. »

– Sur les **conventions culturelles**. C'est le cas du héros qui s'aperçoit de la présence de la caméra au moment d'embrasser l'héroïne, comme celui de *Charlot boxeur*, qui décide alors de dissimuler le spectacle (une figure que l'on retrouve à la fin de la comédie de remariage *Épouse-moi*). Il arrive aussi que le narrateur, même s'il se cache consciencieusement, place dans la bouche de ses personnages des déclarations qui portent si clairement au-delà du monde diégétique, vers l'expérience réelle de la projection, que le spectateur a le sentiment qu'elles lui sont spécialement adressées. Il en est ainsi au début des *Parapluies de Cherbourg* (« Tous ces gens qui chantent, tu comprends, ça me fait mal ! ») ou de *Tempopo* (« J'ai horreur des gens qui font du bruit en mangeant »), deux films où les personnages passent leur temps, respectivement, à chanter et à engloutir des nouilles avec d'affreux bruits de succion.

– Sur le **médium lui-même**, comme dans *Gremlins 2*, quand la pellicule du film que l'on regarde – ou plutôt, que l'on croyait regarder – se met à brûler ; sans se démonter, les gremlins projectionnistes la remplacent alors par une projection

312861YTH_JULLIER.indd 26 09/01/2019 18:18

d'ombres chinoises. Il s'y manifeste chaque fois quelque chose qui devrait par convention rester « dans son monde » : la caméra (*La Chinoise*), la pellicule (*La Dernière tentation du Christ*), le bruit des travellings (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*), etc. Elles relèvent de la *métadiscursivité*, ce « discours sur le discours », en l'occurrence un cinéma qui attire l'attention sur lui-même.

7. Lointains descendants des fantaisistes du cinéma muet, eux-mêmes rompus aux habitudes d'adresse directe du music-hall, certains acteurs populaires de cinéma français de l'après-guerre s'adressaient couramment au spectateur. Ici, Darry Cowl dans le *Triporteur* nous confie : « Ça marche très fort pour moi ! » On retrouve l'idée dans *À toi de faire, mignonne*, deux ans avant *Pierrot le fou*, quand Lemmy Caution nous demande : « Mettez-vous à ma place, qu'est-ce que je dois faire ? » Au-delà du genre, on doit compter avec la situation : ces films passaient dans des salles bruyantes dont les clients ne craignaient pas d'apostropher les personnages sur l'écran.

(c) Les **récits enchâssés**. Les cas les plus courants consistent à inclure le film dans une séance (diégétique) de cinéma ou de diffusion à la télé, comme à la fin de *Papy fait de la résistance* ; ou dans son propre tournage, comme à la fin de *Monty Python Sacré Graal*. Bien entendu, on peut aller au-delà : à la fin du délirant *Mystery of the Leaping Fish*, après que le héros Coke Enniday (« arrivage quotidien de cocaïne ») a passé son temps à s'injecter joyeusement les stupéfiants les plus divers, l'acteur qui l'incarne (Douglas Fairbanks) pousse la porte de son producteur pour lui demander ce qu'il pense de la fin du film… De même avec *Le Shérif est en prison*, où la bagarre est si violente que les comédiens passent à travers le mur du studio et continuent de se battre sur les tournages d'autres films, obligeant les héros à se rendre au cinéma le plus proche pour voir comment se termine leur propre histoire – clin d'œil à *Hellzapoppin*, dont les personnages s'adressent au projectionniste, qui apparaît alors dans le film.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 27 09/01/2019 18:18

Brewster McCloud est plus flou dans ses délimitations : non seulement le générique d'ouverture recommence une fois parvenu à mi-course, car la chanteuse qui répète l'hymne national dans un stade en vue d'un match exige de le reprendre depuis le début, mais tout au long du film, en montage parallèle, un ornithologue décrit le comportement des oiseaux, charge à nous de le mettre en parallèle avec celui des héros ; pour couronner le tout, à la fin, les acteurs et les actrices viennent saluer, déguisés en artistes de cirque, dans une joyeuse parade, à l'exception de l'interprète principal, laissé pour mort dans un coin de la piste comme son personnage.

(d) Les **métarécits**, plus ou moins empreints de distanciation critique. La scène est fameuse où Ferdinand se retourne vers la caméra dans *Pierrot le fou* pour nous donner son avis sur sa compagne, laquelle s'exclame : « À qui tu parles ? » Réponse : « Aux spectateurs ! » Ce n'est une surprise que pour les spectateurs qui pensaient que le film entendait sagement suivre Ferdinand dans ses pérégrinations, alors qu'il constitue aussi un essai sur les possibilités que le cinéma a de raconter une histoire. Il y a d'ailleurs bien plus radical en la matière, comme les films d'avant-garde dont le processus de fabrication n'est pas distinct de l'histoire – ainsi ceux de Julio Bressane (*Le Mandarin*, où pullulent les claps et les prises « ratées »).

Descendant décomplexé de Ferdinand, le héros éponyme de *Deadpool* commente en voix off ses propres aventures, tenant compte des modes de visionnement collectifs et festifs à domicile qui sont désormais les modes dominants de consommation des blockbusters après leur brève vie en salle. Les commentaires ironiques, sarcastiques, au lieu d'émaner des spectateurs eux-mêmes, émanent du héros regardant le film depuis le quatrième mur. À un moment, même, la métadiscursivité s'emballe : « Hé mais si je casse le quatrième mur à l'intérieur d'une scène où je l'ai déjà cassé… ça fait seize murs ! » Après le générique de fin, il s'adresse aussi aux fans restés pour attendre un *credit cookie*, se moquant de leur espoir de « voir apparaître Samuel L. Jackson un bandeau sur l'œil ».

2.3 Allusions et citations

Une façon facile d'enchâsser un récit dans un autre consiste à convoquer un autre film, implicitement par le biais d'une allusion ou explicitement par celui d'une citation. En général, cette convocation ne dure pas ; elle est destinée à s'attirer une complicité sur la base d'une culture commune, quitte à pasticher l'original

312861YTH_JULLIER.indd 28 09/01/2019 18:18

(c'est-à-dire à imiter son style pour lui rendre hommage ou pour signaler qu'on a assez de maîtrise technique pour le faire), ou à le parodier (c'est-à-dire à l'imiter avec une visée satirique).

L'**allusion** relève du *double coding* : seuls les privilégiés (*happy few*) la saisissent, les autres n'y voyant que du feu sans que cela gêne leur compréhension le moins du monde (l'allusion c'est l'exclusion, comme dit Antoine Compagnon). Le lion de *Madagascar* rêve-t-il qu'une pluie de steaks saignants tombe sur lui ? Fort bien. Mais la partie du public qui a vu *American Beauty* s'esclaffe en reconnaissant la pluie de pétales de roses qui tombe sur Angela dans les rêves secrets du héros… Idem pour la manie du héros de *Chicken Run* de jouer avec une balle de base-ball (allusion à Steve McQueen dans *La Grande évasion*) ou le « Si tu as besoin de moi, siffle » que lancent Groucho Marx dans *Une nuit à Casablanca* et plus tard l'ogre de Shrek, en provenance du *Port de l'angoisse* (mais un spectateur féru de littérature classique pensera d'abord à ce que dit Quasimodo à Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*). Et pourquoi l'un des protagonistes de *Fast and Furious 8* laisse-t-il tomber de façon cool « *We're gonna need a bigger truck…* » cependant qu'un sous-marin surgit de la banquise derrière lui ? Parce que la périlleuse situation qu'il vit ressemble suffisamment à celle des *Dents de la mer* et à sa célèbre réplique « *We're gonna need a bigger boat* ». Dans un autre genre de films, l'inversion du sens de défilement de manière qu'une main remette leurs pétales aux fleurs de *King Lear* est une allusion de Godard à la fleur d'hibiscus reconstituée via cette même astuce technique dans *Le Testament d'Orphée*.

Des allusions répétées aux mêmes séquences célèbres finissent presque toujours par muer en parodies ; ainsi le fameux finale de *Duel au soleil*, où l'héroïne blessée à mort rampe pour aller rejoindre son grand amour (lui-même en piteux état), fournit-il à John Woo la matière d'une allusion respectueuse (*The Killer*) et à Tim Burton celle d'une allusion parodique (*Mars attacks !*). Par ailleurs il n'est pas toujours évident de savoir si l'on a affaire à une allusion volontaire ou à une ressemblance fortuite, surtout si les films appartiennent à des époques ou à des genres différents – comme *Vampyr* de Dreyer et *Le Casse* de Verneuil, où dans les deux cas un personnage meurt étouffé sous des tonnes de grain s'écoulant d'un silo. Il faut aussi compter avec les choix stylistiques dans l'air du temps, qui ne sont pas des allusions mais des solutions expressives trouvées simultanément par les artistes (illus. **8**).

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 29 09/01/2019 18:18

8. Décadrages « défamiliarisants », en diagonale, dans *Entr'acte* (1924) et *Contre-Composition de Dissonances XVI* (tableau de Theo Van Doesburg, du courant De stijl, 1925).

Quant aux **citations**, elles se démarquent des allusions par leur affichage explicite, circonscrivant cette fois ouvertement la frange de spectateurs cultivés qu'elles distinguent au vu et au su des autres. Mais les avis divergent quant à la teneur exacte de cet affichage :

– Soit on considère que citer le titre de l'œuvre-source suffit pour passer l'allusion à citation. L'affiche des *Douze salopards* au début du *Démon des femmes*, renvoie au film dont le succès commercial a permis à Robert Aldrich de monter celui-là même que l'on s'apprête à suivre.

– Soit on considère qu'il faut dupliquer un morceau de l'œuvre-source elle-même. C'est le cas du *Kid en kimono*, qui contient un plan du *Pont de la rivière Kwaï* monté en raccord-regard, comme si Jerry Lewis voyait Alec Guiness.

Les citations peuvent aussi nous aider à mieux comprendre ce qui se passe. Reconnaître une reproduction de l'*Ophélia* de Millais au mur de la chambre du héros d'*Une place au soleil* permet de savoir très vite, avant même qu'il en fomente le dessein, qu'il a envie de noyer Alice. Reconnaître dans *Le Lit conjugal* la photo du « supplice des cent morceaux », que Georges Bataille commente dans *Les Larmes d'Éros*, permet de lire la mort d'Alfonso, épuisé sexuellement par Regina, comme une lente agonie extatique et rituelle.

Le cas de la duplication est le plus fréquent quand le film utilise une chanson ou un morceau de musique préexistant :

> Soit *Carmen* et *Lakmé*, deux opéras français dont on entend des extraits dans beaucoup de films. Dans *Superman returns*, où figurent à la fois « L'amour est enfant de bohème » (*Carmen*) et « Sous le dôme épais » (*Lakmé*), le niveau de symbolisation est pour ainsi dire faible : les deux airs sont là pour indiquer le raffinement de Lex

312861YTH_JULLIER.indd 30 09/01/2019 18:18

Luthor – un bandit qui écoute de l'opéra ! « Sous le dôme épais », utilisé quelques années plus tôt dans une scène saphique des *Prédateurs*, allait plus loin, car il s'agit d'un duo féminin dont les paroles dégagent une certaine sensualité. Plus de subtilité encore dans *Les Parapluies de Cherbourg*, dont les protagonistes vont voir *Carmen* : sur scène José déserte pour Carmen, qui finalement le délaisse, tandis que dans la salle Guy refusera de céder à Geneviève lorsqu'elle lui demandera de déserter pour éviter la guerre d'Algérie, mais sera délaissé tout de même… Certes l'adéquation n'est parfaite ni dans un cas ni dans l'autre (Lakmé et Mallika ne sont pas amantes, Geneviève ne termine pas les *Parapluies* tuée par Guy), mais elle dépasse le seul « signifié-opéra ».

2.4 Les événements de l'histoire

Au sein de l'enseignement secondaire et des concours, l'analyse de séquences se pratique d'ordinaire avec des films figuratifs qui font le récit d'une histoire décomposable en événements. La tentation est grande, donc, dans une copie d'examen, de commencer par dire un mot de *ce que racontent* les données de l'écran. Mais cet exercice n'est pas toujours aussi facile qu'il en a l'air. Décrire, c'est déjà traduire en mots ce qui est arrivé en images et en sons ; c'est déjà prendre position. Le plus simple consiste à mettre l'accent sur les relations qu'entretiennent les événements de l'histoire les uns avec les autres, de façon, par la suite, à pouvoir étudier comment le récit choisit de les montrer (ou non). Parce que, bien sûr, ce sont deux choses différentes : quand le présentateur du journal télévisé dit qu'il passe « sans transition » au sujet suivant, cette pirouette appartient au récit qu'il fait de l'actualité, pas à ce qui s'est passé dans le monde, où une quantité colossale d'événements sont reliés causalement les uns aux autres.

Les événements d'une histoire peuvent être reliés de bien des façons, mais on dira pour simplifier que leurs liens oscillent entre deux extrêmes, celui de la *liste* et celui de la *chaîne*. La liste est une juxtaposition gouvernée par le hasard ; la chaîne fait songer à ces dominos qui, rangés debout les uns près des autres, tombent inexorablement dès qu'une des deux extrémités du ruban bascule vers l'intérieur. Mais qu'il s'agisse de listes ou de chaînes, raconter ce qui se passe nécessite une prise en compte de la double *échelle chronotopique* au long de laquelle adviennent les événements :

- l'une est *verticale* et inclut ceux qui se produisent *simultanément* (en gardant à l'esprit la possibilité de la double narration, quand image et son prennent en charge des événements différents) ;
- l'autre est *horizontale* et les présente dans leur *succession*.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 31 09/01/2019 18:18

Un premier geste de mise en ordre consiste à transposer au film ce qui fonde une part de notre intelligence au monde, c'est-à-dire de distinguer entre les *agents* (toujours affectés d'une intention, serait-elle celle de ne rien faire) et l'*environnement* (où évoluent les agents), puis entre les *événements* (ce qui advient, ce qui se produit) et les *états* (ce qui est). Dans le film narratif, ces quatre éléments suffisent, lorsqu'on les combine de façon adéquate, à constituer une histoire. Et pour étudier les personnages qui s'y trouvent, l'analyste peut toujours compter sur le modèle actantiel (tableau **3**).

(1) le vrai (quand être = paraître)	Scarlett, l'héroïne d'*Autant en emporte le vent*, est *vraiment* une femme de caractère jeune et belle…
(2) le mensonge (paraître mais non être)	… mais pas exactement, pour qui la connaît bien, l'aristocrate que sa naissance suppose (« *Miss, you are no lady* », lui dit Rhett, qui a vu clair en elle).
(3) le secret (être mais non paraître)	Elle est secrètement attirée par Ashley, qui lui préfère cependant Mélanie.
(4) le faux (ni être ni paraître)	Scarlett épouse donc Charles par dépit (et pour rendre Ashley jaloux) mais il est évident, pour nous qui avons toutes les cartes en main, que Scarlett n'est ni ne semble heureuse.
(5) vouloir	Toute sa vie elle *voudra* obtenir d'Ashley le genre d'amour qu'elle lui voue…
(6) devoir	… mais *devra* plier devant la préférence d'Ashley pour sa cousine Mélanie…
(7) pouvoir	… en ne *pouvant* que se consoler avec des hommes riches (Frank) ou sexy (Rhett)…
(8) savoir	… tout en *sachant* au fond d'elle-même qu'ils ne lui apporteront jamais le bonheur.

Tableau **3.** Modèle actantiel proposé par Greimas, dérivé de Propp, en 1966. Un personnage s'y caractérise par des prédicats de qualification (être) et de fonction (faire). L'être se décline selon quatre modalités (1, 2, 3, 4), le faire également (5, 6, 7, 8) ; les voici dans la colonne de gauche, celle de droite illustrant les huit cas par le scénario d'*Autant en emporte le vent*.

Pour transposer au récit une notion que la linguistique applique aux verbes, la *télicité*, disons que les actions des agents sont *téliques* (quand ils ont un but à atteindre) ou *atéliques* (quand ils s'amusent, dansent, traînent ou errent çà et là). Les héros du cinéma classique ont un comportement tout entier tendu vers

312861YTH_JULLIER.indd 32 09/01/2019 18:18

un but : une mission à accomplir, une bombe à désamorcer, un cœur à conquérir, etc.

> Buster Keaton raconte dans ses mémoires comment un gag de *La Croisière du Navigator* faisait hurler les spectateurs de rire quand il se trouvait dans la bande-annonce mais laissa de marbre ceux qui le virent intégré au film, trop attachés qu'ils étaient à la tradition du comportement téléologique. « Je compris qu'une fois les spectateurs empoignés par les actes du héros, ils refusaient tout ce qui pouvait le dévier de sa trajectoire, quelle que fût la qualité du gag proposé » (1984 : 168).

La « théorie des dominos » chère à l'âge d'or hollywoodien voulait ainsi que chacun eût ce qu'il méritait et dût assumer la conséquence de ses actes dans des récits érotématiques d'histoires où tout était relié – le Grand Récit par excellence. Elle n'a pas disparu : au début d'*Iron Man*, le physicien dit au héros, qui se comportait jusqu'ici comme un enfant gâté cynique : « Ne gâchez pas votre vie ! » Saisissant cette deuxième chance, Tony Stark tient compte désormais d'autrui, scénario et mise en scène nous donnant sa conversion en exemple.

À l'inverse, le récit désorganise parfois les péripéties et met en scène des héros dépourvus de quête précise à mener et privés de buts circonscriptibles par des mots (d'ordre), qui s'ennuient, se méfient de l'explication par les causes, ou bien se posent des questions taraudantes sur leur identité et sur leurs désirs. Tout un courant du cinéma américain « indé » fourmille même de héros pas très aimables, comme si proposer des modèles comportementaux relevait du mensonge classique (*Rachel se marie*, *Greenberg*…).

> La séquence d'ouverture de *L'Éclipse* montre un couple en train de rompre, mais l'héroïne avoue n'avoir pas de motif particulier pour quitter son compagnon ; c'est comme ça, c'est tout. Il le lui reproche, d'ailleurs, ce qui fait de lui un héros « classique ». Même accent sur le contenu quand le récit se concentre sur ce qui se passe *entre* les événements ou sur l'infra-ordinaire. Manifestement, dans *L'Éclipse*, nous arrivons après la scène de ménage. De la même façon, nous arrivons à la fin du *Mépris* une fraction de seconde après l'accident mortel et, pour rester avec Godard, « partons » une fraction de seconde avant que les soldats allemands appuient sur les détentes de leurs armes et fusillent le héros (*Le Dernier mot*). À ce titre, *Le Désert des Tartares* constitue un « avant » à l'échelle entière du film : le héros passe sa vie, et nous le film, à attendre une attaque dont il ne verra que l'esquisse, et nous aussi.

Enfin, quand dans la salle comme sur l'écran, « l'esprit critique a surmonté les derniers restes de crédulité » (Descombes, *Philosophie par gros temps*), il faut

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 33 09/01/2019 18:18

aussi compter avec les personnages cool qui s'amusent à faire semblant de croire aux Grands Récits.

3. Le régime génétique

Comprendre une image comme un index ou une portion de monde à déplier suppose de se faire une idée de la façon dont elle a été obtenue – une idée de sa *genèse*.

« Pff… C'est une maquette… » Ce que soulignent les Monty Python en faisant prononcer cette condamnation sarcastique par un acteur censé interpréter un chevalier du Moyen Âge qui arrive devant un château (*Sacré Graal*), c'est la perception du modèle en lieu et place de son référent. Et le jeu de mots, puisque *maquette* se dit *model*, est le bienvenu en français… En l'absence de signes qui indiquent le contraire, le régime génétique utilisé devant un film prend pour modèle la photo et la vidéo domestiques, c'est-à-dire la prise d'empreintes en deux dimensions d'objets réels en trois dimensions. Ces objets, dont l'apparence va impressionner la pellicule ou tout autre support codable, forment ce que l'École de Filmologie appelait d'un terme qui, vaille que vaille, continue d'être employé, le *profilmique*. Actuellement, ce modèle de lecture génétique quelque peu « dix-neuvième » est concurrencé par le modèle *constructiviste* de l'infographie, dérivé de ceux de la peinture et du dessin animé. La scène du supermarché virtuel de *Valérian et la Cité des mille planètes* peut être lue comme la métaphore même de la méthode de production la plus courante des films à dominante infographique : des personnes réelles évoluant dans un environnement vide rempli par des pixels (*picture elements*) – un studio aux murs verts ou bleus dans la réalité du tournage.

Même si l'analyse interne limite le recours à la lecture génétique, on dira donc quelques mots sur le rapport qu'entretiennent les images animées avec le monde réel qui sert de modèle, direct (empreintes du profilmique) ou indirect (dessins et calculs).

3.1 Empreinte ou construction ?

Pour aller vite, deux conceptions de l'obtention d'images peuvent être distinguées. L'une qui aurait pour modèle le recueil, la prise de vues et de sons favorisant par essence l'accès au modèle qui a laissé sa trace ; l'autre la construction suscep-

312861YTH_JULLIER.indd 34 09/01/2019 18:18

tible de renvoyer à une « fausse trace », si elle répond aux critères du réalisme. Entre les deux, toutes sortes de gradations, d'images hybrides. La *motion capture* illustre parfaitement ce métissage : les positions successives d'un mobile dans l'espace, par exemple un acteur qui marche, y sont traduites en signaux traitables par un ordinateur, qui les associe à une enveloppe calculée. Dans cet art de la marionnette informatique (*computer puppetry*) où le mouvement est une trace et l'apparence une construction, les humains peuvent « piloter » les plus étranges créatures, comme les na'vis d'*Avatar* (seule différence : le héros du film pilote aussi le corps de son double, pas seulement son image).

Type d'images	**Images-traces**	**Images hybrides**		**Images construites**	
Projet global	Prendre, capter	Combiner, transposer, scanner		Produire, calculer	
Influence sur le processus de fabrication	Tournage > postproduction	Équilibre		Postproduction > tournage	
Technique	Analogique ou numérique	Analogique	Numérique	Analogique	Numérique
Opérations types	Recueil d'empreintes	Collage, déformation, rotoscopie	*Compositing, warping, sampling,* capture	Dessin, peinture	Modélisation
Résultat (image)	« Miroirs à reflet différé » (Bazin)	Truca, transparence, *stop motion*	Images composites	Dessin animé traditionnel	Images de synthèse
Résultat (son)	Prises de sons	Sons inversés, ralentis, etc.	Sons échantillonnés et traités	Sons dessinés sur piste optique	Sons synthétisés

Tableau **4.** Les « lectures technologiques » de l'obtention des images animées. Le signe > pointe la domination en terme d'énergie, d'attention, de temps, etc.

Certains films mettent en avant des procédés rares : les sons dessinés sur piste optique chez Norman MacLaren, la rotoscopie analogique (hybride cinéma-dessin animé) chez Ralph Bakshi… Il faut également mentionner l'existence de la retouche, devenue hégémonique dans le cinéma grand public depuis que la technique numérique l'a banalisée et rendue indécelable (cieux plus bleus, rides effacées…). Ne confondons pas, cependant, les différences en matière de fabrication et les différences en matière de perception du réalisme. Chacune des cinq colonnes du tableau est susceptible d'accueillir des images qui seront ressenties

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 35 09/01/2019 18:18

comme des miroirs ou des dessins, indépendamment de la façon dont elles ont été conçues.

Quelquefois même il est possible d'avoir une perception double du résultat. Ce choix se manifeste notamment dans le cas d'une image hybride dont les modèles sont clairement dissociés ou dont la saisie des mouvements et le choix des textures ont consisté en des opérations séparées, comme avec Scrooge (illus. **9**).

9. *Le Drôle de Noël de Scrooge*. Les mouvements de Scrooge, notamment ceux de son visage ici, relèvent de la prise d'empreinte (trace) ; mais la texture de sa peau provient d'un programme infographique de texturage et de déformation (construction). *À la fois*, on voit *et* on ne voit pas l'« avoir-été-là » de Jim Carrey, qui un jour, dans un studio bardé d'appareils de *performance capture*, a eu cette expression-là en se penchant, mais pas ces rides ni ce nez.

En ce qui concerne la bande-son, c'est encore plus simple. Notre oreille étant moins encline encore que notre œil à revenir au « comment c'est fait », elle s'est trouvée trompée de si longue date, que tout un chacun a renoncé à ce petit jeu. Qu'E.T. parle avec une voix qui consiste en la fusion de dix-huit modèles sonores, incluant quelques chiens, un raton-laveur, une vieille dame anonyme et Debra Winger, grand bien lui fasse : aucun analyste au monde n'est capable de remonter aussi loin dans le processus de fabrication sans recours aux déclarations du *sound designer* responsable, Ben Burtt.

Dans la tradition musicale, il est vrai que l'instrumentarium peut avoir son importance, à cause des connotations qu'une époque, une communauté, un pays lui associent. Les Ondes Martenot et le Theremin, à cause de l'étrangeté de leurs sonorités d'ancêtres des synthétiseurs modernes, étaient réservés aux films de science-fiction (*Planète interdite*) ; plus subtilement, et cette fois c'est un trait accessible à l'analyse interne, *Le Poison* joue de l'imprécision de leur tenue de note pour associer leur chant à l'instabilité d'un héros alcoolique… Mais à cause des nombreux cas où il n'est pas possible de dire quel instrument est employé, il serait imprudent de miser sur un tel paramètre.

312861YTH_JULLIER.indd 36 09/01/2019 18:18

3.2 La question du réalisme

Dire que la séquence est « réaliste » ou non demande de préciser quelles attentes on a en la matière. Certains procédés qui n'auraient pas gêné il y a cinquante ans dans un film dit réaliste (un iris, une auricularisation interne…), finissent leur carrière dans les seules parodies. Par exemple, le *Scarface* de 1932 se veut réaliste (c'est le carton d'ouverture qui le dit) ; or son premier plan nous fait passer en travelling latéral de la rue à l'intérieur du restaurant sans cacher que la caméra passe à travers le mur (c'est-à-dire que le restaurant est un décor à trois côtés seulement, sur le modèle du décor de théâtre). La technologie, au sens de notre rapport à la technique, joue aussi un grand rôle dans l'appréciation du degré à partir duquel nous refusons de fictionnaliser.

L'acceptation des conventions est exposée non seulement à la succession des modes, mais aussi à la conception même que l'on se fait du cinéma. Il est piquant, par exemple, d'entendre les adversaires du numérique fustiger l'impression étrange que l'on ressent à savoir que les acteurs ont joué devant un fond bleu, alors même que ces antinumériques sont en général des admirateurs des films d'Alfred Hitchcock, partisan du tournage des extérieurs en studio. La plupart des films de Hitchcock sont en effet remplis de transparences toutes plus atroces les unes que les autres, comme si la perspective d'aller dehors pour filmer lui était odieuse, transparences qu'il est cependant d'usage dans la cinéphilie institutionnelle de prendre pour une volonté de stylisation antiréaliste et pour l'expression d'une *patte d'artiste* singulière. L'incrustation numérique, trop parfaite, trop trompeuse, n'a pas du tout le même lustre en matière de légitimité esthétique.

Surtout, le réalisme est lié aux conventions génériques. Il y a des genres supposés coller de près les lois physiques en vigueur dans le monde réel et d'autres non. Que le héros se relève d'une chute de trois-cents mètres sur le trottoir est acceptable dans un Tex Avery ; qu'il terrasse de ses seuls poings cent-cinquante adversaires armés jusqu'aux dents est envisageable dans un film de kung-fu ou un pastiche (*Mars attacks !*). De plus, il faut aussi compter, dans le cas d'auteurs portés à marquer de leur patte le genre dont ils s'emparent, avec les préférences personnelles du metteur en scène : dans *Le Cercle rouge*, tous les truands (français) roulent en américaine, même l'ancien policier ; mais c'est la signature de Jean-Pierre Melville.

De surcroît, par définition, les conventions génériques sont sujettes au changement. Ainsi, de nos jours, voit-on les blessures saigner beaucoup, même dans les comédies dont le registre de crédibilité n'en demande pas tant.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 37 09/01/2019 18:18

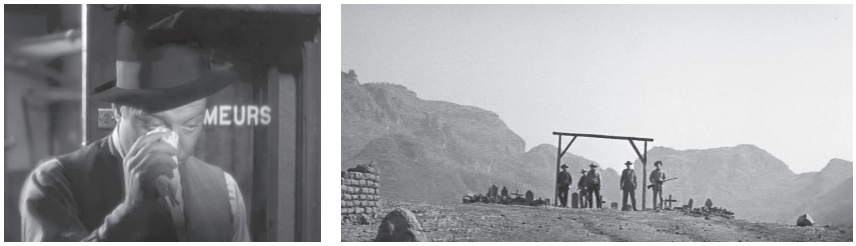
3.3 Le décor

L'analyse filmique, sans doute parce qu'elle tient sa légitimité des paramètres spécifiquement cinématographiques plutôt que de ceux que le théâtre mobilise lui aussi, néglige souvent, comme le jeu d'acteur et la lumière, le décor. Bien entendu, là encore, beaucoup de choses ont été écrites ; on se bornera à résumer ce qui mérite d'être étudié par-delà la tâche usuelle qu'a le décor d'assurer presque à lui seul la construction du monde diégétique :

- il y a des décors qui s'affichent comme tels plus ou moins volontairement, et d'autres qui ne méritent pas ce nom puisque la scène a été tournée en extérieurs, sur les lieux de l'action. Cependant, une fois en boîte (ou calculées), toutes les choses derrière les personnages *constituent* le décor ;
- l'opposition entre nature et culture est un cliché décourageant, mais force est de constater que nombre de décors la travaillent, soit comme discours indépendant soit comme miroir de ce qui se joue chez les personnages, notamment à travers l'opposition entre l'irrégularité des formes naturelles et la géométrie des artefacts humains ;
- l'analyste pressé se concentrera sur une autre opposition, presque aussi banale mais souvent utile, celle qui relie l'ouverture de l'espace à sa fermeture, c'est-à-dire d'une part les décors qui ménagent des fenêtres, offrent des portes de sortie, des chemins de traverse ou des lignes de fuite, et d'autre part les décors qui enferment, barrent, dissuadent de partir ou construisent un horizon bouché. Et ce, quel que soit le genre du film – pas seulement les films de prison et les westerns ;
- il y a des décors « parlants », qui, discrètement, quelquefois dans le flou d'une faible profondeur de champ, tracent des traits ou des flèches entre les personnages au premier plan, esquissent des menaces par le biais d'un objet en équilibre, pointent du doigt, dessinent une inclinaison à comprendre comme une inclination, mobilisent tout un langage pictographique vague mais suggestif ;
- enfin, n'oublions pas les « objets symboliques » qui traînent « par hasard » ici ou là. Combien de cuisines qui montrent des couteaux quand le personnage sent monter la rage, ou une balance quand il hésite ? On en verra d'autres dans la section « Métaphores » du chapitre suivant. Mais gare aux surinterprétations, surtout avec les metteurs en scène qui aiment les amoncellements d'objets « gratuits ».

312861YTH_JULLIER.indd 38 09/01/2019 18:18

Le *Cid* d'Anthony Mann est un véritable festival en matière de décors aptes à faire parler. Un exemple de signe avant-coureur : la chambre de Chimène, au début du film, est décorée d'une peinture murale de Saint-Georges terrassant le dragon. Lorsqu'elle reçoit la visite de son père, Don Gomès, le cadrage s'arrange pour que la lance du chevalier pointe Chimène et son père – une invitation à voir Rodrigue en Saint-Georges dont les luttes successives contre divers dragons vont faire beaucoup de mal (il va tuer Don Gomès et « transpercer le cœur » de Chimène). Dans ce film, par ailleurs, la réutilisation d'un décor à des fins d'économie n'est pas forcément le signe d'une faiblesse narrative. Ainsi la pièce qui sert de cadre au duel mortel entre Rodrigue et Don Gomès, caractéristique avec ses colonnes sculptées et son escalier en colimaçon, ressert-elle, avec un mobilier différent, au premier dîner des jeunes mariés – dîner glacial puisque Chimène a décidé que son mari ne pourra obtenir ses faveurs qu'en recourant au viol. Le décor recyclé semble dire que le souvenir de la mise à mort par Rodrigue de Don Gomès, le père de Chimène, est encore trop vivace pour permettre au couple d'exister vraiment. On pourrait même aller plus loin, en validant aussi la faute de raccord qui se glisse entre le plan général et le plan rapproché de Chimène quittant la table. En effet, le plan général laisse voir un coin du Christ en majesté accroché au milieu de l'escalier à l'époque du duel, tandis que le plan rapproché montre que la tapisserie a été remplacée par un bouclier traversé d'épées en épi. Jolie manière de montrer que Chimène hésite encore entre le pardon et la vengeance.



10. À gauche, dans *La Bête humaine*, petit jeu avec les mentions scripturales diégétiques, en l'occurrence le compartiment « fumeurs », alors qu'un meurtre va être commis dans quelques secondes. À droite, l'entrée du cimetière vers lequel nos deux héros conduisent un corbillard au début des *Sept Mercenaires* est matérialisée par une porte d'entrée aussi spectaculaire qu'inutile. Elle n'est reliée à aucune clôture ni à aucune porte, mais présente l'avantage d'avoir la forme de deux potences qui se font face, et sous lesquelles se dispose le « comité d'accueil » destiné à dissuader l'inhumation de l'Indien que convoient les deux amis.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 39 09/01/2019 18:18

3.4 L'éclairage

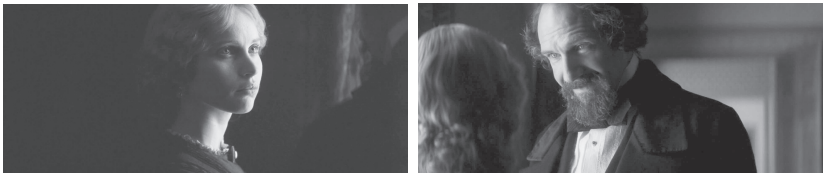
Il y aurait beaucoup à dire sur ce point auquel de nombreux livres d'esthétique et de technique sont consacrés. Certains de ces ouvrages ont été écrits par d'éminents directeurs de la photographie, qui y théorisent leur pratique. Henri Alekan, premier exemple, propose de distinguer :

- l'*éclairage unidirectionnel*, « lumière partisane » qui, « en modelant formes et contours, désigne l'"objet", insiste, sépare, tranche, cisèle et souligne l'essentiel des formes, repoussant le secondaire en moindre valeur. C'est une lumière hiérarchisante, classificatrice : une lumière "engagée" »,
- et l'*éclairage diffus*, dont « la multiplicité des flux enrobe l'objet de toutes parts [et qui] noie le principal en le mêlant au secondaire. La lumière ne souligne plus, elle amalgame, elle estompe, elle dissocie. C'est une lumière troublante : une lumière annihilante » (1991 : 33-34).

John Alton, second exemple, installe une dialectique entre les images qui donnent une impression de planité et celles que la lumière sculpte en profondeur : on obtient les premières avec un sujet sombre sur fond lumineux, les secondes avec la combinaison inverse (1995 : 160).

11. À gauche, *Le Retour du proscrit*. Comme n'importe quel paramètre de l'image, la lumière représentée comme telle de l'éclairage unidirectionnel peut convoyer un sens symbolique. Ainsi vaut-il mieux connaître le Serment sur la montagne, et notamment la phrase « Heureux les pauvres en esprit, car le Royaume des cieux est à eux » (Matthieu, 5, 3-12), pour répondre contextuellement à la question de savoir ce que cherche à faire ici l'équipe technique, quand le simplet de la famille s'échine à saisir les particules de poussière qui scintillent au soleil. À droite, en revanche, dans *Quai des Orfèvres*, pas besoin de compétence encyclopédique : la simple ombre projetée des grilles ajoute à l'expression d'horreur de la voisine de cellule du héros (elle vient de voir une flaque de sang s'élargir sur le sol ; il vient d'essayer de s'ouvrir les veines).

312861YTH_JULLIER.indd 40 09/01/2019 18:18



12. Nelly (Felicity Jones) et Charles (Ralph Fiennes) dans *The Invisible Woman*, qui raconte la liaison entre Charles Dickens et Nelly Ternan dans les années 1860. Un dialogue filmé en champ-contrechamp « sculpté » laisse immanquablement le choix entre une analyse fondée sur le regardé (côté champ) et une analyse fondée sur le regardant (côté caméra). Si Charles est le regardant qui fonde l'analyse, et à supposer que celle-ci soit tournée vers la « psychologie » des personnages, le noir qui entoure Nelly opposé à la porte éclairée derrière lui nous invite à comprendre que Dickens, en privé, n'a d'yeux que pour Nelly (rien n'existe d'autre que son visage), mais n'en continue pas moins à mener une vie publique d'où elle est absente. Si c'est Nelly qui commande l'analyse, la porte éclairée devant elle renvoie à son propre avenir, puisqu'elle va refaire sa vie après l'imminente disparition de Dickens, lequel l'oblige pour l'instant à demeurer dans l'ombre.

Il y a bien d'autres paramètres, plus contextuels : la forme du pinceau lumineux en cas d'éclairage unidirectionnel, par exemple ; le halo circulaire d'un projecteur de poursuite peut connoter le cirque, la traque, etc. (générique de *Panique*, poursuite en voiture de *L'Enfer est à lui*). Mais le cinéma est aussi – et peut-être surtout, comme le suggère J. Aumont dans le livre qu'il consacre à cette question – un art de l'ombre. Il joue de la croyance selon laquelle l'ombre est une « ennemie » de la lumière, croyance qui a pu prendre « des formes extrêmes, en donnant à la lumière et à l'ombre la valeur de principes essentiels, traduits parfois en termes ontologiques (l'être et le néant), parfois en termes moraux (le bien et le mal) » (Aumont 2012 : 11). Effectivement, l'ombre peut se voir associée, au gré des contextes, au mystère (dissimulation, discrétion : agir dans l'ombre), à la mort prochaine (n'être plus que l'ombre de soi-même) ou à la mort effective (le royaume des ombres), etc.

> La première apparition de Scarface, dans le premier plan de la version de Hawks, se fait sous forme d'ombre et conjugue une partie de ces connotations : Scarface est discret (Big Louis ne l'a pas vu venir), il apporte la mort (trois coups de feu sur Big Louis) et n'est pas si loin de la sienne – quelques semaines de temps diégétique (effet d'annonce de la fin du film).

Dans *À travers le miroir*, dit Aumont, l'ombre du grenier « manifeste visiblement le clivage de la conscience malade de l'héroïne », tandis que *Persona* associe l'ombre, dans le même registre, à son « crépuscule moral » (p. 23). L'ombre dispose d'un pouvoir modelant, ajoute-t-il au même endroit, dont les

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 41 09/01/2019 18:18

cinéastes aiment qu'il s'exerce sur les visages. Ainsi Bergman, toujours, utilise-t-il la progression de l'ombre sur le visage de Liv Ullmann dans *L'Heure du loup*, pendant la séquence du petit théâtre, pour isoler le scintillement minuscule de ses larmes (p. 24). Plus classiquement, dans d'innombrables films, les personnages qui balancent entre deux attitudes ou deux options ont une moitié du visage éclairée seulement, en symétrie bilatérale – par exemple dans *La Mélodie du bonheur*, quand Maria réintègre le couvent en se demandant si elle doit y rester ou retourner voir le capitaine qu'elle aime, il aurait été impensable d'éclairer tout son visage ; une moitié dans l'ombre et une autre dans la lumière nous aident à trouver avant elle le meilleur choix.

13. À gauche, Martha (Janis Wilson) et Sam (Darryl Hickman) au début de *L'Emprise du crime*. Dans la lutte entre le souci de réalisme et l'habitude du « bien-travailler » des studios hollywoodiens, un compromis a été trouvé : la bougie semble être la source unique de lumière, mais d'une part elle est appuyée par deux projecteurs croisés côté quatrième mur, d'autre part elle est « contredite » par une troisième source qui décolle les silhouettes du fond. On la perçoit au sommet des cheveux de la fille et sur la nuque du garçon ; de plus, le projecteur qui en est responsable projette vers nous, sur le couvercle de la caisse en bois, l'ombre de la bougie. À droite, Kathleen (K. Ryan) dans *Huit heures de sursis*. La lumière joue sur les deux tableaux : réaliste (la lampe est visible en évidence au premier plan) et symbolique (ce feu qui brûle en elle est celui de l'amour ; non seulement Kathleen préférerait mourir plutôt que de dénoncer celui qu'elle aime, mais comme elle le prouvera, elle préférerait mourir plutôt que de vivre sans lui). Ce choix rappelle une querelle en peinture à l'époque de Rembrandt : fallait-il montrer qu'une lueur émanait des personnages divins ou devait-on plus réalistement les éclairer davantage que les autres par une source de lumière extérieure ?

Il arrive également que la lumière elle-même se matérialise au travers des objets qui servent au cinéma à la domestiquer – c'est-à-dire à convoyer ses rayons vers la pellicule ou tout autre élément impressionnable. Parfois, lorsque le soleil ou un projecteur se trouve bord-cadre se produit ainsi un facteur de *flare*

312861YTH_JULLIER.indd 42 09/01/2019 18:18

(*lens flare*), qui fait apparaître en diagonale différents cercles colorés translucides correspondant aux lentilles de l'objectif. Dans l'ouverture de *Shining*, Kubrick l'utilise afin d'imager la « malédiction divine » qui tombe sur Jack pour le forcer à perpétrer de nouveau, par un « jour de colère » (on entend le *Dies Irae*), le « massacre des innocents » fondateur du Nouveau Monde (du moins est-ce une interprétation possible de cette séquence).

3.5 Le jeu des acteurs

Avant de nous renseigner sur le passé du tournage, le geste d'un. e comédien. ne nous renseigne sur ce qui se passe dans l'histoire. C'est dans ce jeu – dans tous les sens du terme, à la fois le métier, l'activité ludique et l'espace ménagé par l'écart entre le rôle écrit et la performance effective – que s'expriment par excellence les tensions entre vouloir, pouvoir, devoir et savoir vues p. 32. Le corps de l'acteur participe directement aux événements du récit, à travers quantité de gestes moteurs dirigés (ou non) vers un but et de réactions (plus ou moins) béhavioristes aux modifications de l'environnement. Nombre de gestes et d'expressions non indispensables à la succession des événements produisent aussi à l'occasion, en plus, un *commentaire* de l'histoire, exactement comme peuvent le faire certains réglages techniques de la caméra, le montage, la musique, etc. Ce pouvoir était particulièrement utilisé dans le cinéma muet, où, plus qu'ailleurs, « lorsque le visage se tait, la main poursuit la pensée commencée » (Colette). Mais il a survécu au passage au parlant.

Bien sûr cette dimension, longtemps négligée par les analystes qui la laissaient aux critiques, est très complexe ; elle mériterait plus ample développement (voir Nacache 2006). Prenons seulement un petit exemple, puisque l'analyse de séquences s'intéresse aux détails : celui de la question des réactions incontrôlables, comme le rougissement et le sourire.

Au début de *La Femme modèle*, l'héroïne nous apprend, au hasard d'une conversation avec Mike, un quasi-inconnu, que l'état amoureux se manifeste chez elle par un brutal excès d'appétit. Or, quelques jours après cette révélation badine, quand le couple se retrouve au restaurant, Marilla commande sans réfléchir un nombre faramineux de plats.

– Je me sentis rougir jusqu'aux oreilles, déclare-t-elle en voix off.

La commande, en effet, équivaut à déclarer « je suis amoureuse de toi » à Mike, qui regarde, à la fois amusé par réaction et gêné par contagion. Mais

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 43 09/01/2019 18:18

Lauren Bacall, l'interprète de Marilla, rougit-elle ? Pas du tout. Rien n'arrive sous le maquillage. Car la meilleure actrice du monde ne peut pas commander le rougissement, qui dépend de processus psycho-physiologiques inaccessibles à la volonté. Le spectateur est donc prié d'accepter la convention : l'actrice rougit pour de faux – comme elle embrassera son partenaire Gregory Peck pour de faux. On ne demande pas à la fiction, à cette époque et dans ce cinéma-là, de s'effacer derrière le document. Surtout, donc, quand il requiert des « techniques du corps » qui ne se contrôlent pas. Cela ne signifie pas qu'il est impossible de faire rougir un acteur ou une actrice. Sans doute est-ce plus facile chez un enfant ; ainsi voit-on Edie Martin, qui y joue le rôle de Toots, rougir dans *Bright Star*. Même si, à l'époque du *pentimento* à l'ordinateur, il n'y a rien de plus facile que d'ajouter du carmin sur les pommettes en quelques clics de souris, l'expérience est troublante, parce que l'on n'en a pas l'habitude.

Même chose avec les sourires. Certaines personnes, et pas seulement des acteurs, imitent de façon convaincante le processus spontané des « vrais sourires », mais il y a toujours un petit quelque chose d'insincère et de joué dans leurs imitations. Heureusement, car dans les films qui reposent sur le pacte fictionnel, un acteur qui sourit pour de bon risque de nous faire sortir du monde diégétique pour nous amener dans l'espace-temps de son tournage (on l'a vu dans *Comme un torrent*). Aussi la plupart des metteurs en scène attentifs à la solidité de leur monde fictionnel se servent-ils des sourires irrépressibles à des moments particuliers :

> – Dans *Garden State*, Natalie Portman produit le même sourire deux fois de suite dans le même plan. Le premier est plutôt touchant, mais quand on la voit faire exactement le même juste après, on se rend compte qu'elle nous a un peu trompés. Dans le commentaire audio du DVD, on l'entend donc reprocher au réalisateur d'avoir montré ses deux tentatives, qui risquent de renvoyer le spectateur sur le tournage. Or, ce n'est pas ce qui se passe car, à cet instant du film, le personnage que joue Natalie Portman *s'essaie* à avoir des réactions « normales » à ce qui se passe autour d'elle, surtout en ce qui concerne les relations à autrui.
>
> – Dans *Adventureland*, Jesse Eisenberg a un vrai sourire quand, au moment où son personnage se déshabille à l'occasion du premier rapport sexuel de sa vie, son pied se prend brièvement dans son caleçon. Renvoi au tournage ? Ce ne serait pas trop grave, car c'est la fin du film ; pourtant le choix de garder la prise est judicieux. Une véritable *rupture* a lieu en effet, à cet instant, chez ce personnage dont toute la *Weltanschauung* est construite autour de l'équation « faire l'amour = devenir adulte ». En provoquant cette petite rupture du pacte fictionnel, le film facilite donc la contagion émotionnelle et parvient tout de même à nous garder dans le cocon diégétique.

312861YTH_JULLIER.indd 44 09/01/2019 18:18

À la petite échelle de l'analyse de séquence dans le cadre d'un concours, les procédures des *Star Studies* restent inemployables car elles reposent sur l'analyse externe. Cependant, le recours au simple bon sens permet de dire un mot de la manière dont le film tient compte de l'*emploi* de ses comédiens – au sens théâtral du terme, c'est-à-dire ce que leur corps les autorise « naturellement » à jouer :

> La distribution de Sissy Spacek, pâle et rousse, dans le rôle-titre de *Carrie* semble logique au regard des stéréotypes dominants (avec le risque de les renforcer malgré leur absurdité), puisque son personnage est à la fois une blanche caille sujette aux moqueries et une « sorcière ». Celle de Kirk Douglas dans *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* paraît, en revanche, relever du contre-emploi : un acteur « physique » et musclé pour jouer la délicatesse de touche et la fragilité nerveuse d'un artiste-peintre ? Mais ce choix fait écho à l'option biographique choisie par le film et illustrée par son titre original, *Lust for life*, le mot « *lust* » désignant aussi bien un simple appétit qu'un impérieux désir sexuel. Pour prendre la vie, littéralement, à bras-le-corps, il faut bien une carrure de gladiateur.

4. Le régime iconique

L'art contemporain vante depuis longtemps les charmes du regard qui s'arrête à la surface des tableaux. Mais il est bien plus facile de voir un monochrome d'Yves Klein comme une collection de pigments qu'un plan de Fellini comme une collection de points lumineux. Les longs-métrages comprenant une séquence ostensiblement construite pour être lue comme une surface plane restent donc rares. L'ouverture de *Dancer in the Dark*, suite d'images abstraites sur fond musical, relève à cet égard de l'exception. À plus petite échelle, pourtant, on aurait tort de passer cette question sous silence.

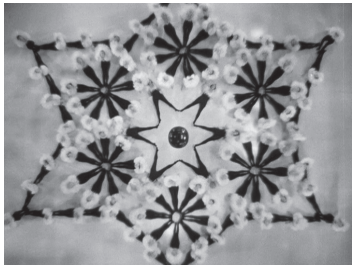
4.1 Déplier l'image

Les réponses « Brando » et « Johnny » du début de ce chapitre dépliaient imaginairement l'image, c'est-à-dire qu'elles validaient les règles perspectivistes qui lui permettent de ramener les trois dimensions de l'espace aux deux dimensions du plan. Sinon, comment un objet plat comme une image sur un écran pourrait-il représenter un être humain ? Seul le régime iconique en reste à la surface, refusant de faire jouer à l'image le rôle de fenêtre ouverte. Là encore, l'entraînement social à passer outre la planité matérielle des images commence dès le plus jeune âge, qu'il s'agisse de les traiter comme des empreintes du profilmique ou

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 45 09/01/2019 18:18

de « faire comme si » elles avaient été prises dans un monde fictif. À cet égard, le documentaire se donne à recevoir comme un genre dont les images dissuadent la fictionnalisation de fonctionner.



14. Les scénographies impliquant un miroir nous rappellent parfois que la perspective des images du cinéma courant n'est pas si « naturelle » que cela. À gauche, dans *The Lineup*, Dancer (Eli Wallach) abat le domestique qui monte l'escalier pour prévenir son maître. La direction du coup de feu donne l'impression qu'il tire dans un monde à deux dimensions, où diminuer en taille ne signifie pas s'éloigner… C'est parce que nous ne voyons pas le domestique, mais son reflet dans le miroir. À droite, plongée totale sur les *girls* de *Dames* disposées géométriquement sur le sol du plateau : cette fois nous sommes priés de ne pas chercher à déplier, puisque deux dimensions suffisent – une manière de passer d'image-trace à trace d'image.

Certains trucages empêchent l'illusion perspectiviste de s'épanouir, redonnant à l'écran sa planité : c'est le cas du *warping*, étirement de l'image comparable aux reflets dans les miroirs déformants – les Impressionnistes français comme Gance ou L'Herbier (en un temps où bien sûr on ne lui donnait pas ce nom venu de la culture numérique) l'ont volontiers utilisé, mais on peut encore en voir ici ou là, comme dans le *Faust* de Sokourov, où il image les « tensions » auxquelles est soumis le héros.

Les *images d'image* constituent elles aussi un cas particulier digne d'intérêt. Cartons, intertitres et documents filmés au banc-titre ne sont pas censés être dépliés : ils se donnent comme des images planes qui doivent le rester. Le banc-titre, cette caméra montée sur une potence surplombant un plateau tournant sur lequel sont posés les documents à filmer, soulève cependant des problèmes (présents aussi avec les zooms numériques) dès que son usage inclut des mouvements dans le sens de l'axe de l'objectif. Privé, alors, des petits indices visuels associés d'ordinaire au déplacement des objets en trois dimensions, notre regard n'arrive pas à décider si nous avons affaire à un zoom ou à un travelling ni, au cas où ce serait un travelling, qui du document ou de la caméra bouge.

312861YTH_JULLIER.indd 46 09/01/2019 18:18

15. *Casablanca*, à gauche, s'ouvre par un travelling avant sur une carte géographique. Même si l'on sait comment fonctionne un banc-titre, la sensation est palpable selon laquelle, peut-être, c'est la carte elle-même qui avance vers nous. À droite, au générique d'ouverture de *Charlot soldat*, contestation de la convention du banc-titre selon laquelle rien ne peut surgir entre l'objectif et le document. En ces temps où la figure du réalisateur de films n'était pas encore solidement ancrée dans les consciences, la main semble très pédagogiquement faire la liaison entre la signature manuscrite (Chaplin) et le personnage (Charlot).

Les agrandissements réalisés jadis à la Truca, machine permettant de refilmer la pellicule, produisent la même sorte d'hésitation, comme dans le dernier plan des *400 coups* – est-ce nous qui nous approchons du visage figé d'Antoine Doinel ou lui qui vient à notre rencontre ? – ou la scène de folie de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* – est-ce moi ou le tableau qui bouge ?

16. Avant que la Truca ne soit inventée par André Debrie (1936), on tentait déjà de faire passer un agrandissement de l'image pour une avancée de la caméra dans l'espace de la scène, comme ici à l'ouverture de *Coup de foudre*, en 1927. Un vrai travelling aurait été impossible si haut au-dessus d'une avenue de Manhattan, mais il fallait nous amener là où l'action allait débuter, c'est-à-dire dans le grand magasin du rez-de-chaussée. Tant pis pour la perte de qualité de l'image ; le risque de nous faire passer en régime iconique était d'autant plus acceptable que le film ne faisait que commencer.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 47 09/01/2019 18:18

Le phénomène peut même se produire avec des images-traces animées, du moment que la figure y est détachée du fond. Dans le cauchemar central du *Festin de Babette*, l'actrice Stéphane Audran a été détourée et détachée du fond devant lequel elle a été filmée, avant passage à la Truca. La bizarrerie optique qui s'ensuit n'est cependant pas une simple acrobatie formaliste, car la personne qui fait ce cauchemar se demande si Babette n'est pas une sorcière, c'est-à-dire une de ces créatures capables d'avancer ou de reculer sans accomplir aucun geste.

4.2 La matière de l'image

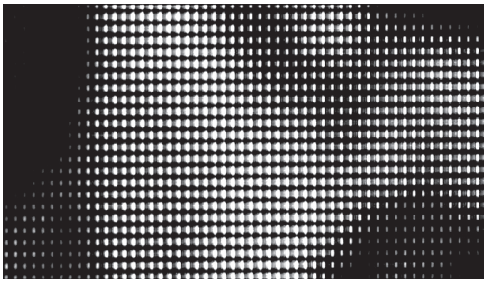
N'avoir pas affaire à l'œuvre mais à l'une de ses copies nous aide parfois à nous arrêter au stade de l'être-image. En effet, le film est généralement étudié sous forme d'un avatar vidéographique par l'analyste, souvent sur un écran brillant constellé de reflets. Il diffère de sa version cinématographique par la taille de l'image, le rendu des couleurs, le contraste entre la zone la plus éclairée et la moins éclairée… La reproduction du mouvement change également : le cinéma hache les images fixes qu'il projette par des flashes de 3 millisecondes de noir, pour un total de 26 minutes environ dans le cas d'un film de 90 minutes, tandis que la télévision recouvre l'une par l'autre, du haut vers le bas, les images fixes qu'elle diffuse sans jamais produire de noirs. Certes, notre appareil perceptivo-cognitif passe pour ignorer cette différence technique ; en revanche, dans la matière même de toutes ces images fixes et dans cette version lumineuse d'elles qui nous arrive via l'écran, des différences perceptibles demeurent.

Transmettre par le biais d'un écran rétroéclairé un film qui a été tourné sur pellicule apporte un certain nombre de modifications. J.-F. Dupont, des laboratoires Kodak, explique :

> Le film-pellicule « utilise des capteurs répartis aléatoirement formés de cristaux d'halogénure d'argent, qui sont exposés à la lumière et réagissent avec le révélateur pour former de l'argent métallique. Quelques photons capturés par un cristal sont transformés en millions d'atomes d'argent métal. […] Pour étendre ses possibilités de capturer des différences de niveau très faibles, le film emploie des couches multiples avec différentes tailles de cristaux » (site CST).

312861YTH_JULLIER.indd 48 09/01/2019 18:18

Donc non seulement la distribution est aléatoire, mais des chevauchements en profondeur, lorsqu'on passe d'une couche à l'autre, sont monnaie courante, ce qui a pour effet de donner à la projection sur écran-toile ce grain fourmillant caractéristique du *film look*. Or, l'écran cathodique et ses cousins disposent d'un nombre fini de points – un peu plus de 2 millions pour un écran de TV Full HD, un peu plus de 9 millions dans une salle de cinéma 4K, et 35,4 millions dans une salle 8K. Quand bien même ce nombre est élevé (la prochaine évolution dépassera les 72 millions qu'il faudrait pour obtenir selon Dupont la résolution actuelle de la pellicule), il se produit une simplification du fourmillement, sans parler d'une baisse de contraste.



17. *Zidane, un portrait du xxie siècle* propose de réfléchir (à) la nature discrète de l'imagerie électronique, en agrandissant un écran de manière que l'on en voie les photophores alignés géométriquement et séparés les uns des autres.

On peut remédier à cette simplification par le biais de logiciels qui recréent à s'y méprendre le fourmillement et les irrégularités de la pellicule ; cela pose toutefois un problème, plus philosophique que technique il est vrai, de différence entre libre imitation (les logiciels de *grain management*) et nécessaire authenticité (on ne peut pas faire autrement avec une pellicule). Quoi qu'il en soit, c'est aussi une question de générations et d'habitudes : certains spectateurs tendent à percevoir l'être-image devant une « vieille » pellicule qui fourmille, quand d'autres le perçoivent plutôt dans le « glacé » des dispositifs numériques.

Même dans des films à la forme très conservatrice, il y a des moments qui attirent notre attention sur la surface. Certaines ponctuations traditionnelles, comme le couple fermeture au noir-ouverture au noir, introduisent ainsi quelques secondes de planité. Le genre comique, à son tour, autorise parfois à attirer l'attention sur le caractère non obligatoire de l'assignation des points de l'image au bon fonctionnement de son rôle de miroir (illus. **18**).

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 49 09/01/2019 18:18

18. Fan de cinéma américain, Nando (Alberto Sordi) efface à l'aide d'une éponge le « Fine » qui s'affiche à la fin d'*Un Americano a Roma*, pour le remplacer par « The end », qu'il écrit à l'aide de son doigt. À droite, dans *Le Kid en kimono*, Jerry Lewis fait comme s'il voyait les sous-titres japonais et s'adresse aux responsables de la narration pour leur dire qu'ils se sont trompés de langue. Dans les deux cas, il s'agit d'une métalepse narrative ; la frontière n'est plus si sûre entre les parties de l'image protégées des exigences de la diégèse et les parties exposées à elles.

Plus banalement, parmi les caractéristiques des images cinématographiques qui attirent l'attention sur leur surface, citons le cas des traces floues (*filés* ou *filages*) laissées par des mouvements trop rapides. « C'est un défaut irritant, mais qui est là depuis si longtemps que certaines personnes pensent qu'il est une caractéristique fondamentale du *film look*. Pour [le] réduire, on veille à ne réaliser que des panoramiques lents, et l'on tourne avec une faible profondeur de champ de façon que le sujet en mouvement soit net mais se déplace sur un fond flou » (Dupont, *ibid.*).

Depuis 2000 environ, les prises de vues en numérique ont permis de trouver une autre parade aux filés, en réduisant le temps d'exposition ; geste qui tend toutefois à provoquer un effet de décomposition du mouvement (*staccato look*) que tous les spectateurs n'apprécient pas de la même façon. Sans doute les filés sont-ils plus proches de la façon dont nous percevons le mouvement dans le monde réel, si l'on en croit la théorie du *flux optique* en psychologie cognitive.

19. *Le Sorgho rouge*. Jiu'er (Gong Li) court à travers champs pour échapper au bandit qui la poursuit. Le caméraman suit l'actrice, dont la tête nette apparaît par intermittence. Les plants de sorgho, eux, balayés par la caméra et déjà moins nets à cause de la profondeur de champ moyenne, occasionnent un filé.

312861YTH_JULLIER.indd 50 09/01/2019 18:18

20. *Gladiator*. Malgré la rapidité de l'action, les mains sont parfaitement nettes, grâce au temps d'exposition réduit (*short exposure*). La boue et le sang qui giclent ont probablement été incrustés.

En matière de sons, de même, il est rare de rencontrer dans le cinéma courant des objets ostensiblement faits pour appeler l'écoute abstraite, car toute notre éducation aussi bien que nos précâblages mentaux nous poussent à interpréter ce que nous entendons en termes de causes (de quelle source cela vient-il ?) ou de sens (qu'est-ce que ça veut dire ?). Mais certains sons hybrides et mystérieux, par exemple dans un film proche du champ expérimental comme *Sombre*, peuvent y prétendre.

4.3 Les objets sonores

Parler d'un son sans se référer à sa source, ni au potentiel sémantique qu'un système verbal ou musical lui confère par convention, est difficile mais pas impossible. L'analyste dispose pour cela de trois séries de critères, relatifs à la vie du son dans le temps (1), sa matière (2) et sa vie dans l'espace (3).

(1) Tout son se compose d'une **attaque**, d'un **corps** et d'une **chute** – autrement dit, il naît, vit et meurt. L'attaque est douce, molle, progressive, ou, à l'autre extrême, brutale, nette et tranchée – il en va de même pour la chute. On voit immédiatement quelles connotations peuvent véhiculer ces réglages : une attaque douce s'insinue sans se faire remarquer, une chute douce permet au son de disparaître insensiblement. En revanche, la netteté des attaques et des chutes connote la surprise, la violence (en musique, un *sforzando* est une attaque lourde et soudaine), ou encore l'idée d'interruption, quand le corps sonore semble avoir été amputé. Le cinéma classique hollywoodien fourmille ainsi d'attaques et de chutes douces, conventionnellement travaillées dans ce sens – les théoriciens anglophones parlent de *softening* – tandis que des pratiques plus modernes affichent ostensiblement les départs et les interruptions.

(2) La **matière** et la forme du corps sonore sont des termes dus à Pierre Schaeffer (1966) : la matière est ce qui dure et qui constitue l'**intonation** ;

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 51 09/01/2019 18:18

la forme est ce qui change, au gré de l'**articulation**. Pour faire le parallèle avec le langage, les voyelles relèvent plutôt du domaine de l'intonation, et les consonnes du domaine de l'articulation. En musique, pour faire un autre parallèle, le *legato* est l'art de dissimuler le plus possible l'articulation… En simplifiant, on dispose de quatre critères descriptifs de ce corps des sons :

– La **durée**. À durée égale, un son riche en informations imprévisibles sera perçu comme plus long qu'un son pauvre et répétitif.

– La **dynamique** (on dit aussi *volume* ou *intensité*). Il semble raisonnable d'appliquer aux sons en général le vocabulaire réservé à la musique : l'opposition entre les extrêmes, du plus intense (*fortissimo*) au plus léger (*pianissimo*), en tenant compte bien entendu des variations (dans le sens « plus fort » : *crescendo* ; dans le sens « moins fort » : *decrescendo*).

– Le **timbre** (Schaeffer trouvait le terme trop attaché à la musique et aux voix, et préférait parler de **masse**). Le timbre d'un son est plus ou moins épais ou grêle. En général, au cinéma, les masses épaisses sont destinées à faire de l'effet, quitte à tricher avec le monde de référence. Max Von Sydow égrenant les secondes qui restent à vivre au héros d'*Europa*, n'aurait pas eu cette voix sépulcrale aux oreilles d'un auditeur assis à ses côtés dans l'auditorium d'enregistrement. Elle a été retravaillée. Parfois, la masse est altérée par des accidents sonores, qu'ils soient le fait du travail physique de production même du son (comme le cliquetis des touches dans un solo de saxophone, ou une petite toux entre deux syllabes d'un mot), ou du travail d'enregistrement-stockage-diffusion (souffle, parasites, craquements…).

– L'**entretien** – encore un terme de Schaeffer. Afin que la matière se maintienne en l'état, il faut bien produire un travail de soutien (continuer à souffler, laisser le doigt appuyé…). Ce travail s'appelle l'entretien. Un *truc* fort utilisé dans les musiques symphoniques du cinéma classique – mais on l'entend encore çà et là de nos jours – est le *trémolo*, entretien d'une note unique par une répétition rapide, qui était destiné, en association avec un accord de dominante (comme l'accord 5-7-9 de notre petit exercice de piano, illus. 21 p. 57), à maintenir le spectateur en haleine… L'entretien laisse se manifester parfois un **grain**, dit Schaeffer, plus ou moins perceptible (un roulement de tambour manifeste un « gros grain ») ou une **oscillation**, elle aussi plus ou moins spectaculaire (par exemple le *vibrato* de certaines voix, qui peut aller jusqu'au chevrotement…).

> *Watchmen*, adaptation d'un *comic book* lui-même prolixe en inventions graphiques, travaille volontiers la pâte sonore pour nous faire « vivre » certaines

312861YTH_JULLIER.indd 52 09/01/2019 18:18

situations diégétiques. La scène d'ouverture, qui voit le Comédien (c'est son nom de super-héros) assassiné chez lui par un mystérieux adversaire, commence par le sifflement strident de la bouilloire que le personnage a posée sur la plaque vitrocéramique, celle-là même sur laquelle sa tête sera écrasée cinq minutes plus tard. Ce sifflement entretenu en trémolo provoque une gêne physique qui n'était pas à la portée technique d'un film avant les années 1980. Immédiatement après lui, une sirène de police résonne dans le lointain, annonçant déjà l'enquête qui sera menée sur cet assassinat dans la séquence post-générique. Quelle sorte de musique accompagne alors l'assassinat à mains nues du héros ? Un tube que Nat King Cole enregistra en 1951, *Unforgettable*. Nous voici donc plongés en pleine suavité trois minutes durant, le temps qu'il faut au Comédien pour baisser les bras sous les coups. Cependant cette chanson n'est qu'un tapis sonore déployé pour occuper le milieu de la bande passante, laissant aux bruits les fréquences hautes et basses. La « gestion de nos humeurs » (*mood management*) passe donc par l'utilisation d'une chanson qui nous berce, prise en sandwich entre des bruits suggérant la *terribilità* de l'agresseur. En haut, la dentelle des masses les plus fines marie le friselis du verre brisé au sifflement des lames de couteau ; en bas, le souffle des déplacements rapides filmés au ralenti et la masse des corps lourds projetés sur des surfaces dures font vibrer notre plexus, pour peu que nous regardions le film dans les conditions techniques que sa conception appelle.

(3) Reste la vie du son dans l'espace, de l'attaque à la chute. Certains sons portent avec eux des informations qui dessinent l'espace dans lequel ils étaient censés résonner lorsqu'on les a captés (« censés » parce que tout cela, comme dans le monde des images, peut être entièrement calculé). Une forte **réverbération**, sorte de traînée sonore qui répète *decrescendo* des images du son originel en les fondant les unes dans les autres, connote des espaces immenses où les ondes sonores sont renvoyées par des parois lointaines – canyons, hangars, cathédrales… L'**écho** relève du même phénomène – simplement la répétition se fait à une cadence moins élevée, de sorte que les images réfléchies ne se fondent pas les unes dans les autres. À l'autre extrême, les sons deviennent mats, secs, dépourvus de traînée.

Pour terminer, on n'oubliera pas que le monde sonore se présente *verticalement*, au sens cinématographique du terme, c'est-à-dire qu'il fait volontiers se chevaucher, au même instant, un certain nombre de sons. Ces chevauchements, que les dix premières années du cinéma sonore cherchaient à éviter en alignant les sons au lieu de les superposer, provoquent des **effets de masque**. Le plus « fort », en termes de dynamique et d'épaisseur de masse, fait alors disparaître le plus « faible ».

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 53 09/01/2019 18:18

Cet effet peut permettre d'obéir à la censure : « *Son of a bitch !* » s'exclame tout sourire Burt Lancaster dans *Vera Cruz* ; mais à peine a-t-il prononcé « *Son…* » que les trompettes annonçant l'arrivée de l'empereur masquent la suite, laissant les spectateurs lire la suite sur ses lèvres… Ou d'éviter la publicité gratuite : une automobile passe, grondante, dans *L'Immortelle* au moment précis où le héros donne à sa passagère la marque de la voiture qu'il désire louer.

Dans cette « compétition dynamique », la musique peut aussi servir à chasser les bruits diégétiques, soit par pure convention générique, comme dans le mélodrame (un genre que son nom prédispose à des effets comme celui-ci), soit pour orienter notre réponse émotionnelle en nous proposant de prendre de la distance au regard du spectacle (bataille d'ouverture de *Gladiator*), soit plus prosaïquement, dans un film de guerre, parce que le personnage principal est assourdi par les explosions (*La Chute du Faucon noir*). Il s'agit aussi parfois d'un geste énonciatif associable à une métalepse : Jean-Luc Godard est connu pour recouvrir de temps à autre les dialogues d'une scène par la musique, mais Roger Vadim le fait déjà dans *Les Liaisons dangereuses 1960.*

4.4 La musique seule

Il convient d'analyser la musique dans son rapport à l'image, et c'est ce que nous ferons au chapitre suivant ; mais on aurait tort de s'interdire de parler de ce qu'elle charrie à elle seule, hors contexte. D'autant plus qu'il est de plus en plus fréquent de placer dans les films des chansons qui ont déjà eu une vie avant de se retrouver là.

Dans un premier temps, il faut à la fois être attentif à l'**horizontalité** de la musique (ce qui arrive au fil du temps, c'est-à-dire l'éventuelle mélodie) et à sa **verticalité** (ce qui arrive en même temps, c'est-à-dire l'harmonie).

Dimension horizontale

On y trouvera le **rythme** et le squelette mélodique. L'unité de base du rythme est le **temps**, organisé très souvent en patterns de deux ou de trois (*Yumeji's theme*, l'air principal d'*In the mood for love*, sur lequel Maggie Cheung va chercher les nouilles au ralenti, affiche un rythme à trois temps). L'organisation des temps qui a le plus de succès dans le monde, via d'innombrables formes de musique populaire, est le rythme binaire, à la fois pour des raisons symboliques (sa simplissime régularité rappelle le battement du cœur), psychophysiologiques (la marche, de nombreux travaux répétitifs, se font de façon binaire) et pratiques (tout le monde

312861YTH_JULLIER.indd 54 09/01/2019 18:18

peut danser sur un tel rythme). Hors les séquences de danse, les compositeurs de l'âge d'or des studios réservaient généralement les rythmes d'une régularité métronomique à des séquences où ils cherchaient à souligner l'écoulement du temps, pour connoter par exemple la monotonie ou l'inéluctabilité.

> La carrière cinématographique de Philip Glass, compositeur phare de la musique minimaliste américaine, est à cet égard révélatrice. À une époque où les boucles, qui constituent la base de son écriture, évoquaient encore la répétitivité d'une tâche ou d'une situation, sa musique a d'abord été utilisée dans la Trilogie des *Qatsi*, documentaires-clips sans paroles centrés sur une vision en forme de fourmilière de la société humaine à l'échelle mondiale. Mais une fois la figure musicale de la boucle détachée de cette association avec la répétition mécanique, elle est devenue appréciée pour son effet quasi physiologique – la boucle musicale accompagne d'ailleurs les transes religieuses depuis des siècles. Les compositions de Glass se sont alors retrouvées un peu partout, nimbant d'effet-clip des scènes et des histoires où la répétition n'entre absolument pas en ligne de compte, par exemple chez Paul Schrader, Christopher Nolan, et même Bertrand Blier qui n'a pas vraiment une conception tactile ni viscérale de l'image-son. Les boucles, même s'ils les utilisent moins systématiquement, sont également à la base du vocabulaire musical de compositeurs qui ont connu le succès à partir des années 1990, comme Rachel Portman, Paolo Buonvino ou Yann Tiersen. Les nombreuses séquences de trajets que comportent désormais les films grand public (trajets de personnages et trajets de la caméra) s'accommodent à merveille de leurs ostinatos.

Le **tempo** désigne la vitesse de succession des temps, qui peut varier par *accelerando* ou *ritardando*. Il y a par exemple de grandes similitudes musicales entre la partition qui accompagne le suicide de Terese dans *Kapò* et celle qui suit la transformation de Spencer Tracy dans *Docteur Jekyll et Mister Hyde* : rythme métronomique puis *accelerando* au final (l'inéluctabilité de la mort dans le premier film, celle de la métamorphose dans le second). Quant au squelette, l'air dont on se rappelle au sortir du film, il se réduit quelquefois à un simple motif – hommes et extraterrestres « communiquent » grâce à cinq notes dans *Rencontres du 3e type*. L'installation d'une prévisibilité est également à sa portée, quand sa structuration obéit à des schémas connus du public (voir les combinaisons ci-après).

Dimension verticale

Presque tous les films, surtout à considérer ceux qui attirent les foules, comportent une musique qui utilise la gamme chromatique tempérée. Mozart et le

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 55 09/01/2019 18:18

dernier tube du moment ont au moins ces douze notes en commun, sinon une certaine façon de les arranger. L'une de ces façons, la plus répandue, consiste à jouer de l'opposition entre les groupes sonores consonants (« qui donnent à l'oreille une impression de calme, de repos, de fini ») et les groupes dissonants (« qui donnent à l'oreille une impression d'attente, d'indéfini »). Même si ce n'est pas toujours aussi net et clair que ces formules de J.-J. Matras le laissent penser, les compositeurs de musique de films ont de tout temps joué en virtuoses de cette dichotomie : d'un côté la consonance avec ces groupes de trois notes qui forment les **accords parfaits**, chargés d'accompagner les situations d'équilibre et de bonheur ; de l'autre la dissonance avec d'autres groupes, réputés produire du malaise et de l'intranquillité.

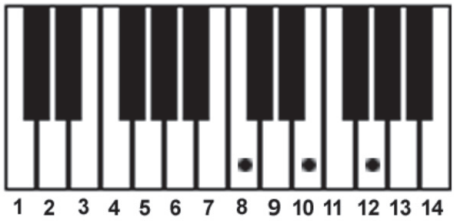
Bien qu'ils fournissent 99 % de la musique diffusée dans les espaces publics occidentaux, les accords parfaits sont suspects aux yeux de la Modernité – ce sont des « cas spéciaux usagés », disait Arnold Schönberg. Adorno et Eisler eux aussi, dans leur fameux livre *Musique de cinéma*, fustigeaient l'effet sirupeux de leur accumulation (encore n'avaient-ils jamais entendu les scores de John Williams ou de Hans Zimmer) et militaient pour la « non-résolution permanente », telle qu'on la trouve par exemple dans la partition qu'Howard Shore a écrite pour *Esther Kahn*. Le Hollywood de l'âge d'or faisait pourtant grand usage d'accords dissonants (Arnold Schönberg avait même donné des leçons de composition à certains de ses compositeurs), chargés de commenter affectivement ou moralement les comportements répréhensibles ou déviants représentés à l'écran. Ainsi la musique de David Raksin pour *Je dois tuer*, huis-clos autour d'un tueur à gages, est-elle dès le générique intégralement dissonante alors qu'il s'agit d'un film de consommation courante qui a Frank Sinatra pour vedette ; mais l'heure n'est pas au bien-être, car la plus grande partie du film montre des criminels.

Combinaisons horizontales-verticales

La succession des accords peut être organisée en **anatoles**, suites « logiques » d'accords qui, à la fois par acculturation et par prédisposition, donnent à prévoir ce qui va (musicalement) arriver.

> À l'adresse du lecteur qui n'aurait jamais pratiqué la musique, voici un petit exercice, exécutable sur n'importe quel piano, orgue, synthétiseur, etc., instrument que l'on peut aller jouer au magasin le plus proche si d'aventure on ne connaît aucun musicien. Soit un clavier sur lequel on ne considère que les touches blanches.

312861YTH_JULLIER.indd 56 09/01/2019 18:18



21. Une expérience musicale. (a) Jouer simultanément les trois notes indiquées, le pouce en 8, le majeur en 10, l'auriculaire en 12. (b) Répéter cette position plus bas, les doigts sur 6, 8, 10. (c) Idem avec le même écart, 4, 6, 8. (d) Terminer en remontant d'un cran : 5, 7, 9 (accord basé sur la dominante : sol). Ne ressent-on pas maintenant le désir quasi irrépressible de conclure ce modeste concert en revenant à la position de départ 8-10-12 (accord basé sur la tonique : do) ? Un sentiment de frustration n'est-il pas perceptible si cette suite d'accords s'arrête sur 5-7-9 ? On connaît l'anecdote de Mozart, incapable de trouver le sommeil après avoir suspendu sur un accord de ce type une improvisation avec un ami, et se relevant pour aller plaquer sur le clavecin l'accord parfait apaisant… Bien des films jouent sur ce phénomène (le fait de connaître ou non le solfège n'a aucune espèce d'importance, il suffit d'avoir été élevé sur fond musical tonal).

Les connotations liées à une musique sont bien sûr innombrables, et on ne peut les étudier qu'en contexte avec des exemples précis. Elles peuvent concerner son style : par exemple, Jean-Luc Godard est considéré comme un cinéaste moderne, sinon moderniste, dont les œuvres sont difficiles d'accès, cependant la musique qu'il y met l'est rarement (ni Georges Delerue, ni les Rolling Stones, ni David Darling ne font grincer les dents). Mais elles sont encore plus nombreuses dans les cas où le morceau de musique préexiste au film. Les changements d'époque y ont de l'influence : la *Chevauchée des Walkyries* de Wagner a par exemple été choisie par Francis Coppola dans *Apocalypse Now* pour des connotations terrifiantes qu'elle n'a pas toujours eues, car on la trouve cinquante ans plus tôt dans le gentil rêve de *La Petite marchande d'allumettes.*

> Même l'*interprétation* des morceaux classiques est chargée de connotations : dans *The Tree of Life*, on entend *Les Barricades mystérieuses*, morceau de Couperin qui passe pour commenter la théorie de l'harmonie, mais interprétées au piano très sagement par Angela Hewitt, alors que la même partition jouée au clavecin par Scott Ross avec davantage d'infimes décalages rythmiques aurait charrié des connotations complètement différentes.

Le simple fait de coller une musique préexistante sur des images différentes rejaillit aussi sur le morceau lui-même, influençant son écoute : ainsi le *Köln Concert* de Keith Jarrett ne sonne-t-il pas de la même façon (et pourtant c'est le même disque qui passe) dans *Enquête sur une passion* que dans *Journal intime.* Idem pour le tube de Led Zeppelin *Immigrant Song*, qu'on ne charge pas de « dire » la même chose dans *Rock Academy* que dans *Shrek* ni que dans *Thor : Ragnarok.*

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 57 09/01/2019 18:18

Quant aux dénotations, elles existent bien, mais pas de façon aussi nette que dans le monde de l'image. Oui la musique représente, mais pas aussi précisément que les compositeurs romantiques affectaient parfois de le penser : l'orage de la *Symphonie pastorale*, comme les méandres du fleuve dans la *Moldau* relèvent de l'association arbitraire plus que de la description. On peut s'en apercevoir en regardant une version sous-titrée à l'adresse des spectateurs malentendants :

> Faisons l'expérience avec *Les Dents de la mer*. Quand la mère du petit garçon défunt s'approche du *chief* Brody, indirectement responsable du drame, le sous-titreur écrit « musique instrumentale triste » ; et quand Brody se rend compte que son inaction a tué l'enfant, il écrit « musique instrumentale sombre ». C'est-à-dire qu'il plaque sur la musique les sentiments que le spectateur docile, voulant bien faire la « lecture préférentielle » (Hall), est supposé ressentir. Si l'on s'en tient aux conventions du mélodrame, ici, la musique n'est pas par nature sombre ni triste, mais elle nous permet de mettre une étiquette culturelle (le sentiment) sur un trouble que l'on ressent (l'émotion), donc de prendre un peu de distance esthétique au regard de ce que l'on vit (la psychologie cognitive appelle cela une méta-émotion). Même chose plus tard avec la chasse finale au requin, dont la suite instrumentale est qualifiée, successivement, par pas moins de dix adjectifs différents : au début, musique instrumentale *lente*, puis à mesure que la tension monte, *légère* ; ensuite *solennelle* ; *inquiétante* (*suspenseful*) ; *menaçante* et bientôt *tendue* (*tense*). Quand le requin, de chassé, passe à chasseur, elle devient *héroïque*, puis *audacieuse* (*adventurous*). Une fois le requin mis hors d'état de nuire, elle se fait obligeamment *apaisante* (*soothing*), et à la toute fin *tranquille*.

La musique représente bien plutôt du *mouvement*, dit J. Young (1999). Ascension, chute, bond, glissement, tremblement, soulèvement… La partition des fameuses *Quatre saisons*, de Vivaldi signale que le troisième mouvement du concerto *L'Automne* « représente » un cerf poursuivi par des chasseurs ; il n'en montre rien, sauf une idée du mouvement du cerf dans sa course. Des morceaux très descriptifs, dit Young, peuvent même représenter des mouvements plus complexes, comme le couple attraction-répulsion, l'hésitation, l'impétuosité, l'opposition à un courant, un corps poussé dans deux directions contraires… Mieux encore, des situations teintées d'affectivité : un corps « attiré vers » mais hésitant à franchir le pas ; la poursuite d'un but inatteignable ; l'espoir d'entendre arriver quelque chose qu'il y a des raisons d'attendre… Bien souvent, remarque Young, ces propriétés dépendent des conventions de l'harmonie tonale – et les compositeurs de films les ont de tout temps utilisées.

312861YTH_JULLIER.indd 58 09/01/2019 18:18

C'est de cette façon que l'on peut expliquer la présence du *Mouvement perpétuel n° 1* de Francis Poulenc dans *La Corde*. Comme le remarque Jonathan Coe dans sa biographie de James Stewart, le choix de cette musique nous apparaît bizarre. Quel rapport avec ce que nous voyons ? En fait, Hitchcock a choisi ce morceau pour des raisons qui illustrent parfaitement la théorie de Young, mais qui concernent le tournage (inaccessible au spectateur) et non le produit fini. Le morceau de Poulenc évoque par analogie l'incessant ballet des décors coulissants et de la caméra perpétuellement mobile.

Un dernier problème viendra éventuellement de l'introduction dans la fosse d'orchestre de sons non musicaux. Il faut savoir que « musique » et « parole » ne sont que des étiquettes conventionnelles et culturelles placées sur des phénomènes physiques que rien ou presque ne distingue les uns des autres. Tout peut devenir musique selon les circonstances. La tripartition parole-bruit-musique utilisée par les analystes provient de l'existence, aux temps héroïques, des premières machines dont se servaient les ingénieurs du son pour mixer. Ces machines comprenaient quatre « robinets » (argot professionnel) : volume général, volume voix, volume musique, volume bruits. Mais des sons peuvent se situer aux franges du système, comme la voix passée au vocoder de Swan dans *Phantom of the Paradise*, ou le bruit quasi tonal de la machine infernale de *L'Homme au complet blanc.* Ils peuvent aussi croiser l'axe du tonal et celui du verbal ; c'est ce qui arrive avec les chansons, dont il est toujours important d'analyser les paroles. Ou au moins le titre : si *Waterloo*, le tube d'Abba, retentit joyeusement dans *Seul sur Mars*, c'est parce qu'il célèbre une victoire du héros, ce qui reste bien sûr un peu déroutant pour un public français.

© Armand Colin - Toute reproduction non autorisée est un délit.

312861YTH_JULLIER.indd 59 09/01/2019 18:18