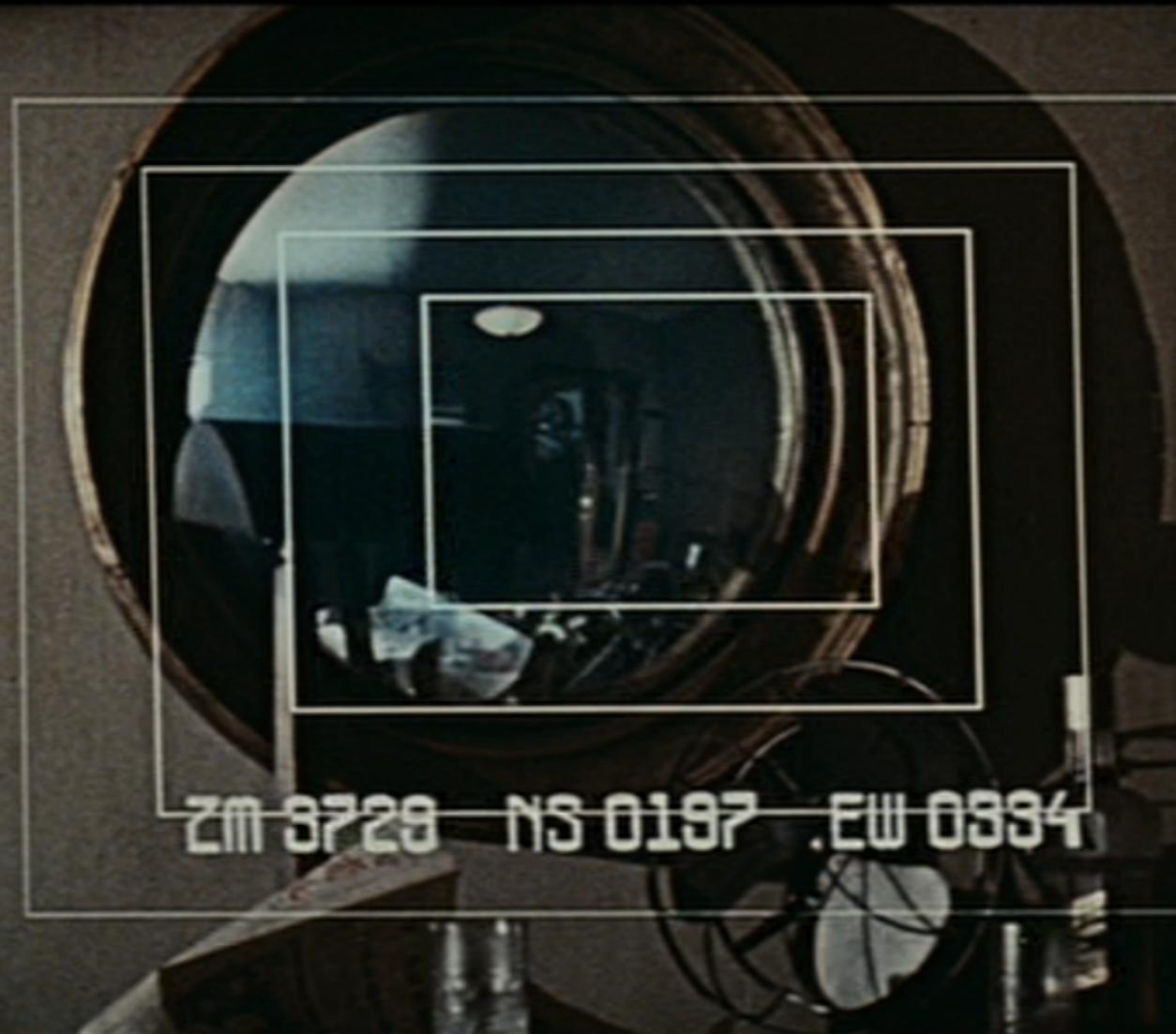


ANALYSE DU FILM
I. POURQUOI ANALYSER ?



I. POURQUOI ANALYSER ?

Questions relatives au cours : remi.lauvin@u-picardie.fr

I. POURQUOI ANALYSER ?

Deux notes :

- **Intervention orale**

10 minutes

Analyse filmique d'une ou deux séquences. Enjeu : passer de la description minutieuse à l'analyse à proprement parler, comprendre comment la construction d'une séquence mène à une véritable proposition de mise en scène.

- **Devoir sur table de fin de semestre**

Analyse d'un extrait à l'aide des outils abordés en cours

I. POURQUOI ANALYSER ?

Bibliographie indicative

Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse des films* (5ème édition), Paris, Armand Colin, 2020.

Laurent Jullier, *L'analyse de séquences* (2ème édition), Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2009.

Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique* (5ème édition), Paris, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2020

Adrienne Boutang, Hugo Clémot, Laurent Jullier, Laurent Le Forestier, Raphaëlle Moine, Luc Vancheri, *L'analyse des films en pratique - 31 exemples commentés d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2018.

I. POURQUOI ANALYSER ?

Raymond Bellour, *Pensées du cinéma. Les films qu'on accompagne. Le cinéma qu'on cherche à ressaisir*, Paris, Trafic/P.O.L., 2016, p. 10

Accompagner un film, c'est se tenir dans sa compagnie. C'est-à-dire, sinon toujours le suivre pas à pas, ce qui s'avère de toute façon trompeur, mais en suggérer au moins une sorte d'illusion grâce à la proximité marquée envers tels ou tels de ses instants, tels de ses traits les plus saillants, quels qu'ils soient pourvu que se révèle ainsi la prégnance du détail attestant la réalité de la capture dont le spectateur a été la proie et qu'il essaie de rendre au fil de l'argumentation-évocation qui lui paraît propre à servir le caractère unique, la valeur, la force, le génie du film auquel il a choisi de s'attacher.

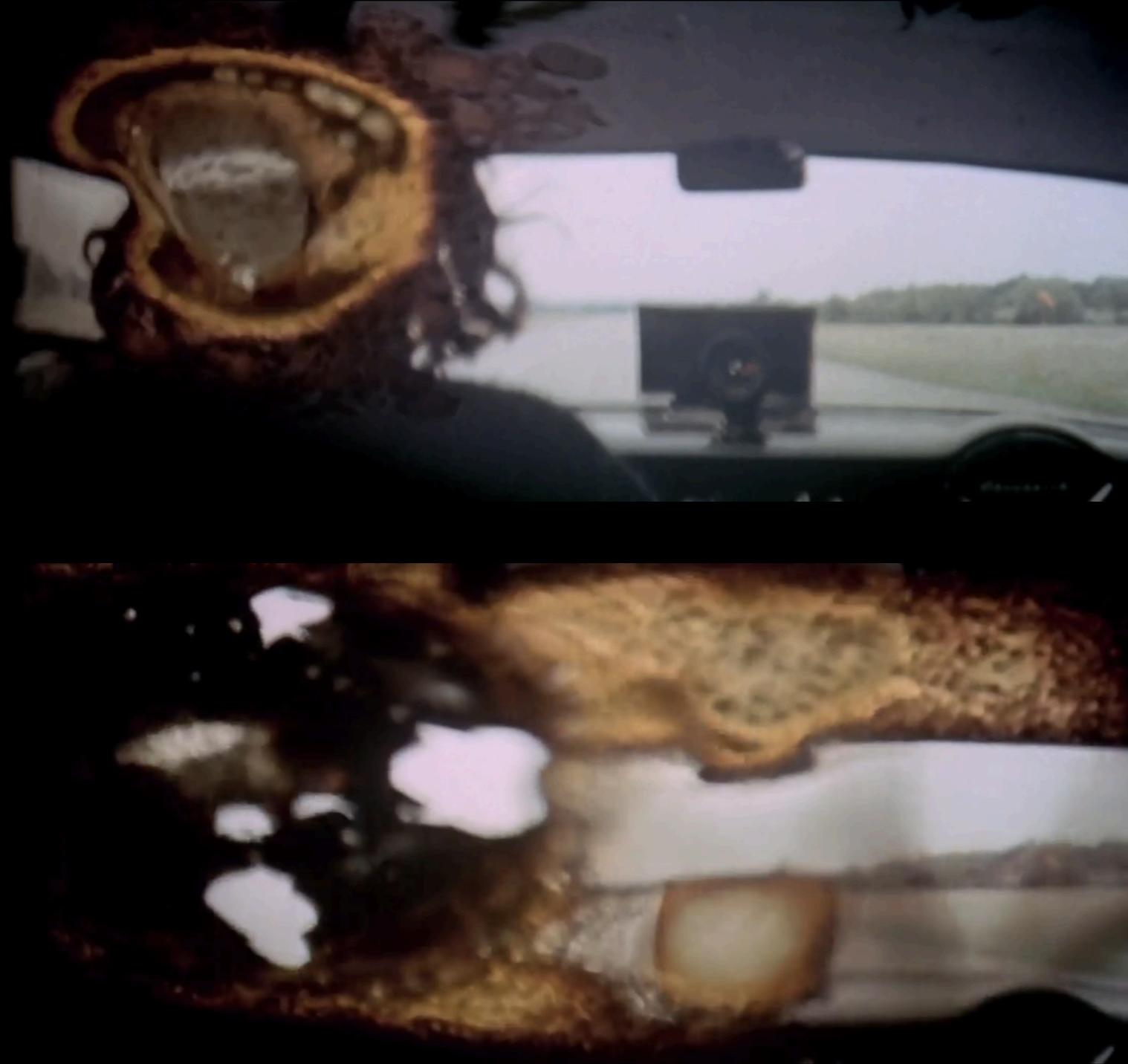
I. POURQUOI ANALYSER ?

Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 1990, p. 42

Nous percevons simultanément l'image comme un fragment de surface plane et comme un fragment d'espace tridimensionnel : c'est ce phénomène psychologique fondamental que l'on appelle **double réalité perceptive des images**, ou, par abréviation, double réalité des images. L'expression abrégée « double réalité » est devenue tellement courante qu'il est difficile d'éviter de l'utiliser. Il faut bien voir, cependant, qu'elle est potentiellement dangereuse : les deux « réalités » de l'image ne sont pas du tout de même nature dans l'absolu, puisque l'image comme portion de surface plane est un objet qui peut se toucher, se déplacer, *et* se voir, alors que l'image comme portion de monde en trois dimensions existe *uniquement* par la vue.



I. POURQUOI ANALYSER ?



Two-Lane Blacktop (Monte Hellman, 1971)

I. POURQUOI ANALYSER ?

Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse des films*, pp. 31-45 :

Il est important de s'interroger sur les critères qu'on met en œuvre pour fragmenter, et de s'efforcer de créer des objets qui aient une cohérence propre sans trahir le film dont ils proviennent. Cet acte de « découpage » analytique pourrait d'ailleurs constituer un intéressant exercice de réflexion sur ce qu'est un film, en tant que **suite d'images hétérogènes mais fortement soudées** : apprendre à découper des fragments à la fois cohérents et intéressants est un exercice bien approprié à un cours d'analyse.

I. POURQUOI ANALYSER ?

Roland Barthes, *S/Z*, 1970 : « Un texte n'est pas linéaire mais polysémique, on peut le recevoir non pas passivement mais activement, « l'étoiler » en y traçant des trajets de sens croisés, chacun suivant une pertinence différente ».

I. POURQUOI ANALYSER ?

Jacques Aumont, « Que reste-t-il du cinéma ? », *Trafic*, No. 79, septembre 2011, pp. 4-5 :

L'invention la plus significative de la fin du XXe, ce n'est ni l'image numérique – qui laisse intact le dispositif – ni l'écran mobile – qui casse le lien social autour de l'image projetée pour en établir un autre, c'est vrai, mais ne touche pas au mouvement de l'image mouvante. L'invention la plus importante, en tout cas du point de vue esthétique, c'est la touche « pause », parce qu'elle produit une image d'une nature nouvelle : une image arrêtée – c'est-à-dire autre chose qu'une image en mouvement, mais aussi autre chose qu'une image fixe; une image hybride, dont ce n'est pas un hasard qu'elle ait tellement fasciné les théoriciens du cinéma, à une époque où la pellicule ne permettait pas de la produire commodément. C'est à partir de cette extraction contre nature que l'on peut se rendre compte que cette image immobile contient du mouvement. L'image arrêtée rompt le flux, donc aussi la fascination, l'absorption du spectateur. Elle représente exactement une transgression (ce qui va contre la règle, sans l'abolir). C'est un geste d'emblée théorique, et cependant pleinement sensoriel, auquel je ne vois pas d'équivalent dans les diverses manipulations que permettent la vidéo et le numérique.

I. POURQUOI ANALYSER ?

Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse du film*, p. 53 :

L'analyse se déroule dans un aller et retour entre le film tel qu'il doit être vu (en projection, du début à la fin) et le film tel qu'on peut le maîtriser (décomposé par petits morceaux, en multipliant les arrêts sur image, les retours en arrière, etc.). À une époque où les films étaient sur pellicule et où on ne disposait d'aucune technique pour les manipuler à loisir, [Thierry] Kuntzel (1973) avait décrit cette place de l'analyse, *entre* la projection à laquelle on ne peut toucher et la manipulation matérielle de la pellicule : « Le *filmique* dont il sera question dans l'analyse filmique ne sera donc ni du côté de la mouvance, ni du côté de la fixité, mais entre les deux, dans l'engendrement du film-projection par le film-pellicule, dans la négation de ce film-pellicule par le film-projection... »

I. POURQUOI ANALYSER ?

Michel Chion, *Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle* :

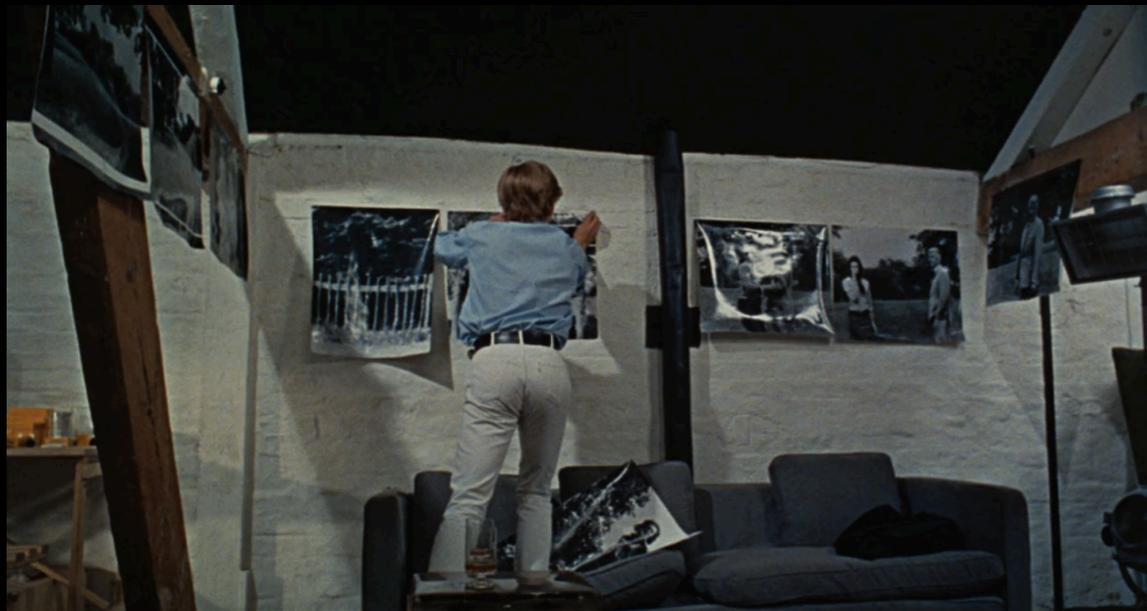
Le plus mince évènement, la plus mince variation dans le son ou l'image peuvent devenir signifiants, et désormais, ils sont réobservables à volonté. Ce n'est certes pas un hasard si le démarrage d'une recherche sur les sonorités au cinéma est contemporain de l'arrivée du magnétoscope comme instrument d'étude et de travail sur les films.

I. POURQUOI ANALYSER ?

Alain Bergala, *Esthétique du film* (collectif), Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », Paris, 2004, p. 189 :

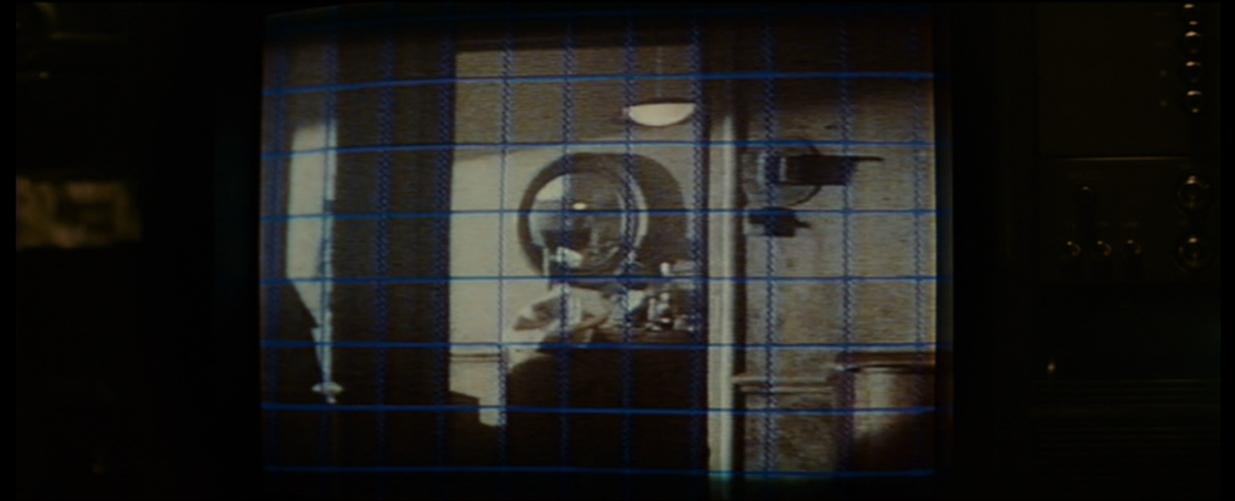
Il est un fait dont le théoricien du cinéma doit tenir compte en permanence, c'est que le plus souvent, quand on parle d'un film, on parle d'un souvenir du film.

I. POURQUOI ANALYSER ?



Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

I. POURQUOI ANALYSER ?



Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

I. POURQUOI ANALYSER ?

Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, Trafic/P.O.L, 1999, pp. 27-28 :

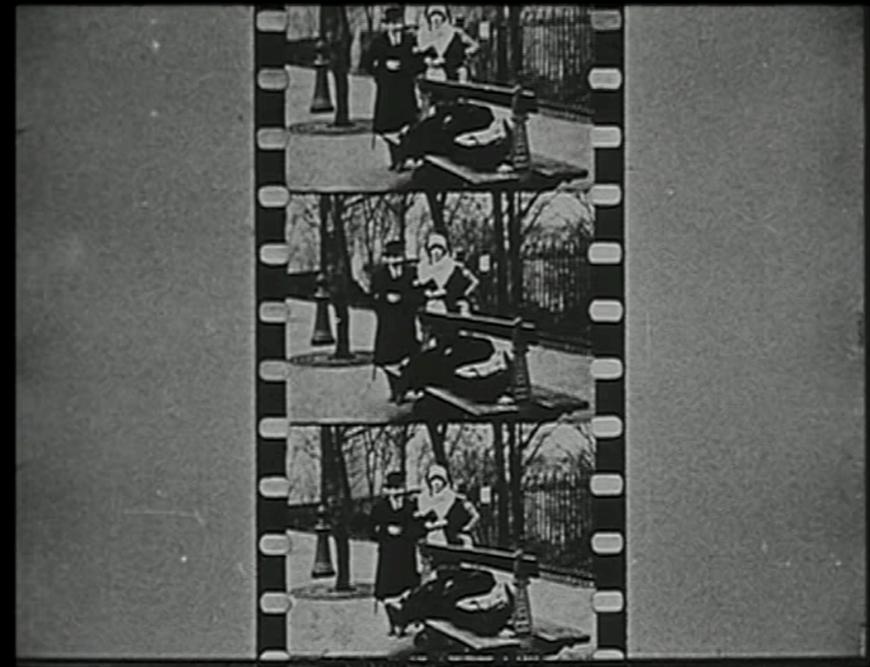
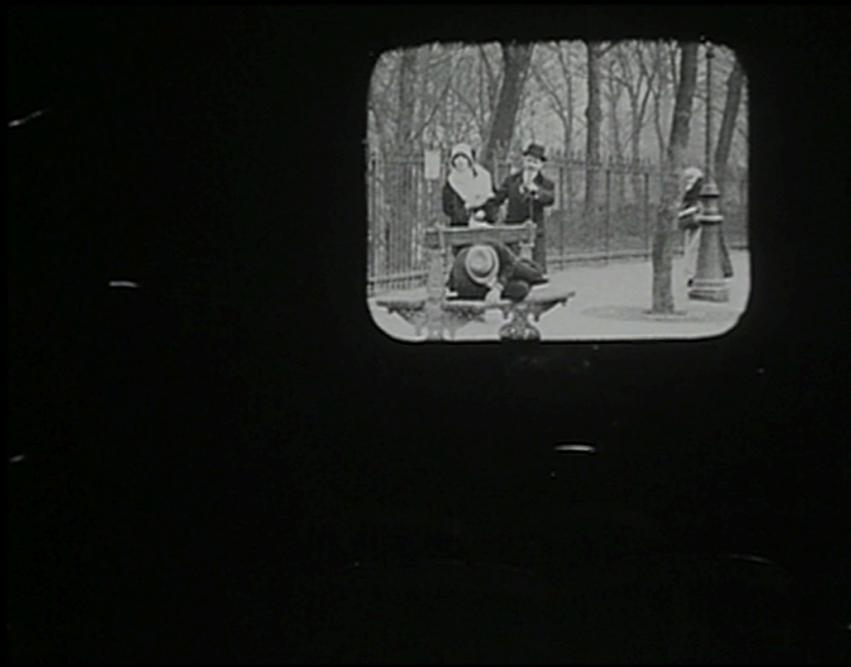
Il y a dans *Blade Runner* (Ridley Scott, 1983) une séquence devenue fameuse dans laquelle le héros décompose une photo grâce à un « agrandisseur électronique ». Ce moment est le cœur révélateur d'un film fondé sur l'idée de double et de transition entre le mécanique et le vivant, dans lequel de doux automates viennent renchérir sur l'opposition entre les androïdes supérieurs, ou « répliquants », et les humains. L'héroïne est l'une des cinq créatures que Deckard, le « blade runner », est chargé de liquider à la suite de leur intrusion imprévue sur la Terre, à Los Angeles, en 2019. Rachel est dotée d'un statut singulier qui lui permettra de survivre et de justifier le pari que le héros, en fin de course, fera de l'aimer, après avoir accompli sa mission. Elle a des souvenirs, mais des souvenirs faux, qui appartiennent au passé d'une autre, des souvenirs fondés sur des photographies (« Elle se raccrochait à la photo d'une mère qu'elle n'avais jamais eue, d'une petite fille qu'elle n'avait jamais été »). Le film est ainsi pénétré par ces images fixes qui sont les jetons équivoques d'une identité, les lignes de passage obligées par lesquelles les répliquants, programmés pour « imiter les êtres humains en tout point sauf dans leur [sic] émotions », sont pourtant trop humains, saisis par celles-ci, en quête d'une généalogie et travaillés par la peur de la mort.

I. POURQUOI ANALYSER ?

Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, Trafic/P.O.L, 1999, pp. 27-28 :

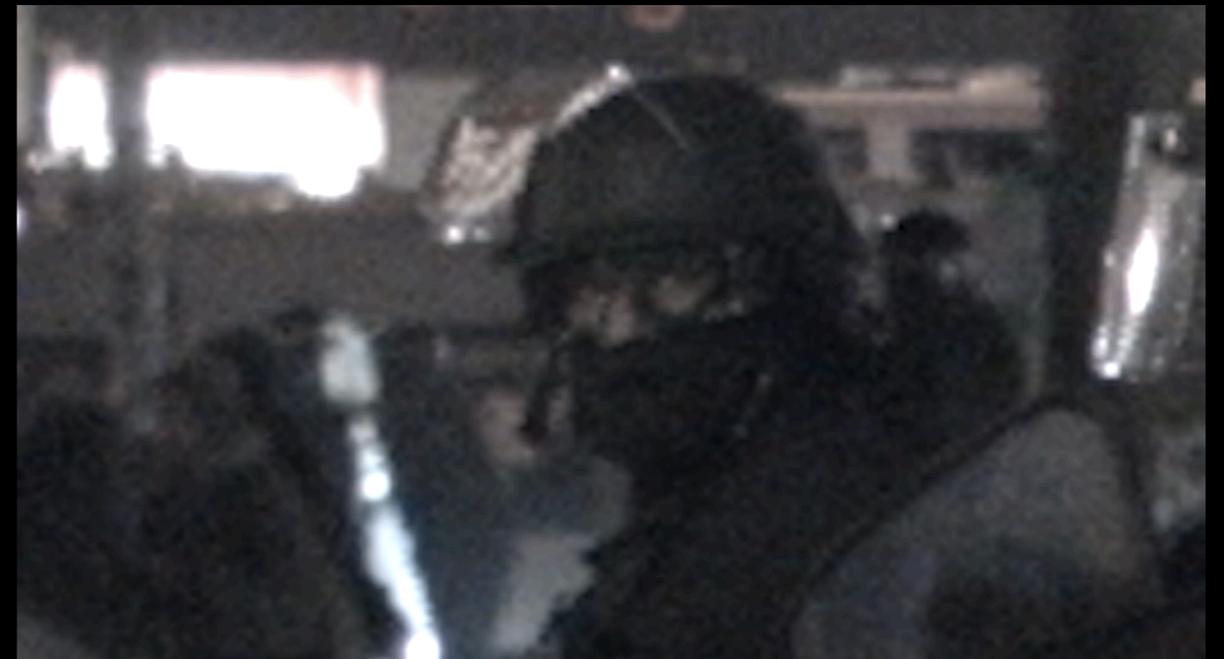
La séquence où Deckard erre dans la photo (une photo qu'il a posée sur son piano parmi ses photos de famille), à la recherche d'un indice minuscule, a ceci de paradoxal qu'elle traite l'image fixe comme un espace qui aurait en même temps deux et trois dimensions (contrairement à la séquence de *Blow up* d'Antonioni (1966) dont elle reprend le principe, où une « tache » noyée dans la trame finissait par figurer l'indice d'un crime). Ici, obéissant à la voix de Deckard, la machine pénètre dans l'image qui se démultiplie sur elle-même, de l'ensemble au détail. Mais la série de mouvements, avant-arrière et latéraux, que la « caméra » effectue suppose un espace improbable où elle aurait tourné dans l'image, ou traversé l'image en découvrant sa profondeur [...]. Ainsi se construit la fiction d'un espace préphotographié sous divers angles, une sorte d'espace de synthèse dont on aurait programmé les données et dont on actualiserait un nombre fini de cadres, au gré de l'investigation. Façon de conjuguer l'analogique et le digital, d'entrer de l'un dans l'autre.

I. POURQUOI ANALYSER ?



Erreur tragique (Louis Feuillade, 1912)

I. POURQUOI ANALYSER ?



On ne sait jamais ce qu'on filme (Matthieu Bareyre, 2016)

I. POURQUOI ANALYSER ?

« Une suite de recadrages s'attach[a]nt à révéler les gestes qui pourraient passer inaperçus à la première vision »

« Le cinéma peut encore décélérer, recadrer, rendre visible ce qui est passé sous nos yeux : revoir »

Mathieu Bareyre, « On ne sait jamais ce qu'on filme », *Mediapart*, 29 avril 2016