

Sommaire

Introduction.....	5
Les outils de l'analyse filmique	10
À l'échelle du plan	11
Le point de vue.....	12
Distance focale et profondeur de champ.....	19
Les mouvements de caméra.....	23
Lumières et couleurs.....	27
Les combinaisons audiovisuelles.....	29
À l'échelle de la séquence	32
Le montage.....	32
La scénographie.....	39
Suspense et coups de théâtre.....	42
Effet-clip et effet-cirque.....	44
Les métaphores audiovisuelles.....	46
À l'échelle du film	50
Les ressorts de l'histoire.....	50
La distribution du savoir.....	52
Genres, styles et dispositifs.....	55
Le jeu avec le spectateur.....	58
Analyses de séquences	62
Le cinéma muet	64
Outils, styles et techniques.....	64
<i>Le Voyage dans la lune</i>	66
<i>Le Mécano de la « General »</i>	73
<i>Octobre</i>	80
L'Âge d'Or des genres	88
Outils, styles et techniques.....	88
<i>Dr Jekyll et Mr Hyde</i>	90
<i>Le Grand Sommeil</i>	96
<i>Chantons sous la pluie</i>	101
<i>Johnny Guitare</i>	107

Classicisme et leçons de vie	114
Outils, styles et techniques.....	114
<i>Hôtel du Nord</i>	116
<i>Sunset Boulevard</i>	124
<i>Quand passent les cigognes</i>	131
<i>Vertigo</i>	136
Le cinéma de la Modernité	142
Outils, styles et techniques.....	142
<i>Le Septième Sceau</i>	144
<i>L'avventura</i>	151
<i>Les Yeux sans visage</i>	158
<i>Une femme est une femme</i>	165
Le second souffle d'Hollywood	172
Outils, styles et techniques.....	172
<i>Dr Jerry et Mr Love</i>	174
<i>Easy Rider</i>	180
<i>Apocalypse Now</i>	187
L'ère postmoderne	194
Outils, styles et techniques.....	194
<i>Titanic</i>	198
<i>In the Mood for Love</i>	208
<i>Le Seigneur des Anneaux</i>	216
<i>Kill Bill vol. 2</i>	223
<i>Shrek 2</i>	230
Bibliographie complémentaire.....	237
Index des films.....	238
Crédits des illustrations.....	240

...s de vie.....	114
...es.....	114
.....	116
.....	124
.....	131
.....	136
.....ernité.....	142
...es.....	142
.....	144
.....	151
.....	158
.....	165
.....d'Hollywood.....	172
...es.....	172
.....	174
.....	180
.....	187
.....	194
...iques.....	194
.....	198
.....	208
.....	216
.....	223
.....	230
.....ntaire.....	237
.....	238
.....s.....	240

De la lecture des films

Le titre de ce livre est paradoxal. S'asseoir devant un écran et prendre du plaisir à regarder un film a quelque chose de si simple et de si évident qu'on ne voit pas en quoi un manuel de lecture aurait quelque chose de nécessaire. Apprendre à lire, cela se conçoit ; mais le cinéma n'est pas la littérature. La plupart des films semblent se donner tout de suite, et l'idée d'une aide un tant soit peu savante en matière de « lecture de films » a de quoi rebuter. Mais ce livre n'est pas une tentative de faire gagner au cinéma la respectabilité de la littérature en transposant ses protocoles d'étude, le septième art n'en a plus besoin. Il n'est pas non plus un répertoire de règles grammaticales hors desquelles on resterait devant le film comme devant un texte en langue étrangère. Il ne porte pas davantage sur des films complexes, ardues, ou prétendument illisibles sans mode d'emploi.

Bien des raisons peuvent être invoquées pour acheter un ticket de cinéma ou demeurer devant la télévision tout le temps qu'elle diffuse un film. Mais la plus courante, celle qui justifie que des milliards de personnes soient déjà restées assises sans bouger deux heures durant les yeux rivés à des fantômes animés et bavards, c'est le *plaisir*. Les grands succès de l'histoire du cinéma prêtent sans doute à réfléchir, ils instruisent probablement de l'état du monde, mais avant tout ils dispensent de l'agrément. « Lire les images de cinéma », tout simplement, c'est prolonger ce plaisir du spectacle en analysant, en décortiquant, en regardant à la loupe ce qui a passé à toute vitesse — à 24 ou à 25 images par seconde.

Des outils d'analyse

Pour « lire le cinéma », il n'existe pas de grille imparable, de recette miracle ni de méthode invariante. Nombre de films demandent d'ailleurs moins à être lus comme des messages cryptés qu'à être ressentis, expérimentés

S. M. Eisenstein pendant le montage de son film *Le futur* en 1928.



charnellement ou presque. Cependant, il est possible de donner quelques outils qui aideront à la lecture ; c'est à ces outils qu'est consacrée la première partie de l'ouvrage. Une fraction du langage cinématographique, en effet, reste constante par-delà les époques et les cultures, surtout quand on a affaire à un film narratif. Raconter une histoire avec des images et des sons ne peut se faire — du moins, hors du champ du cinéma expérimental — qu'à l'aide de figures compréhensibles, dont le mode d'emploi est soit supposé connu du spectateur, soit donné par le film lui-même. Lire un film consiste donc en premier lieu à donner un nom à ces figures. Dans la première partie du livre, une «boîte à outils» répertorie donc ces figures — du moins les plus importantes d'entre elles, celles qui ont résisté aux modes, aux changements d'usage et au progrès technique.

Vingt-trois films

Au long de l'histoire du cinéma, d'un pays et d'un continent à l'autre, des conceptions différentes de l'art cinématographique se sont succédées. Certaines figures de style ont survécu, identiques, toujours et partout. D'autres sont devenues des tics incompréhensibles ou ridicules. La censure, la technique, la mode, le marché, le génie individuel, toutes sortes de forces ont exercé leur influence sur la fabrication des films et continuent à le faire. Nous avons choisi six blocs d'unité stylistique dans ce vaste paysage : «l'art du muet» ; «l'âge d'or des genres» ; «classicisme et leçons de vie» ; «le cinéma de la modernité» ; «le second souffle d'Hollywood» ; «l'ère postmoderne». Chacun de ces blocs est défini sur une double page, puis illustré par quelques analyses de séquences tirées de films représentatifs des choix stylistiques qui les constituent. Chaque film est présenté de la même manière — dans son contexte et par un résumé de l'histoire qu'il raconte.

Pourquoi tel film et pas tel autre ? Plusieurs compromis ont été consentis : entre le désir de se montrer indifférent aux modes en exhultant d'anciens succès que le temps a fini par réserver aux rats de cinémathèque, et le souhait de montrer que la «lecture d'images» n'est pas réservée aux vieilles choses respectables (de ce point de vue, *Octobre* et *Shrek* sont à égalité) ; entre la tentation de choisir des films atypiques, chevauchant les genres, et la logique qui ne consiste à prendre en considération que les prototypes les plus représentatifs ; enfin, entre les goûts du public (nombre d'entrées), ceux de la cinéphilie institutionnelle (nombre d'articles, de livres, de colloques ou de rétrospectives consacrées à un auteur) et ceux des auteurs (plaisir d'étudier un film de chevet, réticence à l'idée de passer des heures en compagnie d'un film subjectivement jugé ennuyeux). C'est pourquoi des films à la mode, comme *Kill Bill*, voisinent avec des films aussi confits dans la naphtaline que *Quand passent les cigognes* ; ou que des succès publics devant lesquels les critiques ont fait la fine bouche, comme *Titanic*, voisinent avec des

... Cependant, il est possible de donner quel-
... à la lecture; c'est à ces outils qu'est consacrée
... ouvrage. Une fraction du langage cinématogra-
... constante par-delà les époques et les cultures,
... à un film narratif. Raconter une histoire avec
... ne peut se faire — du moins, hors du champ du
... qu'à l'aide de figures compréhensibles, dont le
... supposé connu du spectateur, soit donné par le
... film consiste donc en premier lieu à donner un
... la première partie du livre, une «boîte à outils»
... ures — du moins les plus importantes d'entre
... sté aux modes, aux changements d'usage et au

... u cinéma, d'un pays et d'un continent à l'autre,
... entes de l'art cinématographique se sont suc-
... res de style ont survécu, identiques, toujours et
... devenues des tics incompréhensibles ou ridicules.
... ue, la mode, le marché, le génie individuel, toutes
... xercé leur influence sur la fabrication des films et
... Nous avons choisi six blocs d'unité stylistique dans
... rt du muet»; «l'âge d'or des genres»; «classicisme
... e cinéma de la modernité»; «le second souffle
... postmoderne». Chacun de ces blocs est défini sur
... s illustré par quelques analyses de séquences tirées
... s des choix stylistiques qui les constituent. Chaque
... la même manière — dans son contexte et par un
... qu'il raconte.

... n et pas tel autre? Plusieurs compromis ont été
... ésir de se montrer indifférent aux modes en exhu-
... cès que le temps a fini par réserver aux rats de
... souhait de montrer que la «lecture d'images» n'est
... les choses respectables (de ce point de vue, *Octobre*
... lité); entre la tentation de choisir des films atypi-
... es genres, et la logique qui ne consiste à prendre en
... s prototypes les plus représentatifs; enfin, entre les
... mbre d'entrées), ceux de la cinéphilie institutionnelle
... le livres, de colloques ou de rétrospectives consacrées
... ux des auteurs (plaisir d'étudier un film de chevet,
... e passer des heures en compagnie d'un film subjek-
... yeux). C'est pourquoi des films à la mode, comme
... avec des films aussi confits dans la naphthaline que
... cigognes; ou que des succès publics devant lesquels
... it la fine bouche, comme *Titanic*, voisinent avec des

succès critiques pour lesquels, inversement, la foule ne s'est pas dépla-
cée, comme *L'avventura*. Ou, enfin, que des représentants idéaux d'un
genre — comme *le Grand Sommeil*, qui est le film noir par excellence
— côtoient des objets isolés, sans descendance aucune ou presque,
comme *les Yeux sans visage*. Signalons enfin que nous n'avons analysé
que des films édités sous forme de DVD, afin d'en tirer directement des
illustrations correctes.

Il était important, surtout, de faire comprendre au lecteur que tous
les films méritent d'être analysés, et que les «vieux films» ou les films dits
d'«art et d'essai» ne sont pas les seuls candidats possibles à cet exercice.
En matière de lecture, tout convient. N'importe quel film, même celui
que le monde entier s'accorde à qualifier de navet, peut faire l'objet d'un
décorticage. Simplement, le profit risque d'être plus maigre qu'avec un
chef-d'œuvre...

Vingt-trois séquences

Les analyses enfin portent sur des séquences et non sur des films entiers :
parler du film dans sa globalité est certes l'exercice le plus courant d'in-
terprétation (dans les conversations de tous les jours ou dans les jour-
naux), mais cet exercice suppose de passer outre la mécanique intime
de la narration filmique et les détails de la scénographie — tout ce qui
justement fait le charme de la lecture «fine» du cinéma. Par ailleurs, les
analyses sont construites en priorité sur ce que le lecteur peut voir direc-
ttement par l'intermédiaire des photogrammes reproduits — par exemple
le cadrage, la place de la caméra.

Comment choisit-on une séquence? Nous avons indifféremment
mêlé les «morceaux de bravoure» aux «moments creux». Le morceau
de bravoure offre l'avantage, souvent, d'être connu. Mais son éclat aveu-
gla quelque peu; l'évidence de sa réussite (publique ou critique) tend
à rendre son décorticage facultatif. Le moment creux, lui, a été rayé de
la mémoire des spectateurs, mais il est plus gratifiant pour l'analyste.
On dirait que le film, à cet instant, est à court de poudre aux yeux; il
baisse la garde et laisse visiter plus commodément ses cuisines. Pour
avoir une chance de comprendre le moteur narratif ou les particularités
stylistiques du *Grand Sommeil* ou de *Titanic*, il vaut mieux éviter, dans
le premier, les «grands affrontements» qui mènent le héros de vilains
gangsters en femmes fatales, et dans le second la romance aussi bien
que la catastrophe pyrotechnique du naufrage. Dans les deux cas il reste
assez de matière.



age 22. Mieux, et plus ouvertement antidisneyen (du
ce, car il y a belle lurette que les studios Disney font
le vent de la contre-culture dans leurs produits), les
vivent bientôt à un concours de pets dans leur bain de
ciant l'air ambiant au point d'empoisonner les fées
ars bœaux 23.

termine par un travelling circulaire autour du couple.
a forme elliptique du clip – car toutes ces citations
moins directement, à mesure qu'elles étaient pronon
ur, les paroles de la chanson *Accidentally in Love*, des
ces paroles célèbrent certaines des valeurs postmoder
fférence à autrui (« *Come on, come on / Turn a little
come on / The world will follow after* », « Allez, allez,
us vite, le monde suivra bien »), ou l'hédonisme (« *Oh
/ To the strawberry ice cream* », « Ouh bébé je dépense
a glace à la fraise »). Notons aussi l'ambiguïté du titre
célèbre l'amour-passion entre deux individus tombés
ns les bras l'un de l'autre, alors que la séquence s'ingère
r qu'ils s'aiment logiquement (non par accident), par
es goûts (rien d'étonnant, puisqu'ils appartiennent à la
des ogres). Il faut dire que le narcissisme est lui aussi
oderne...

e rentrer chez soi ! » s'exclame Shrek – c'est si bon de re
a connaît déjà, se dit peut-être le spectateur en élan

Bibliographie complémentaire

Cinq livres sur l'analyse de films en général

- AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Séguier, Paris 1996
- AUMONT Jacques & MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, Paris 1988.
- BORDWELL David & THOMPSON Kristin, *L'Art du film—Une introduction*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles 2000.
- JULIER Laurent, *L'Analyse de séquences*, 2^e éd., Armand-Colin, Paris 2006.
- PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, Paris 1996.

Cinq livres sur des films en particulier

- AMIEL Vincent & COUTÉ Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain. 50 questions*, Klincksieck-Etudes, Paris 2003.
- DANÉY Serge, *L'exercice a été profitable*, Monsieur, P.O.L., Paris 1993.
- LEUTRAT Jean-Louis, *La prisonnière du désert—Une tapisserie Navajo*, Adam Biro, Paris 1990.
- MANCHETTE Jean-Patrick, *les Yeux de la momie—Chroniques de cinéma*, Rivages, Paris 1997.
- MARIE Michel, *Comprendre Godard—Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand-Colin, Paris, 2006.

Cinq approches théoriques du cinéma

- CASETTI Francesco, *les Théories du cinéma de 1945 à nos jours*, Nathan, Paris 1999.
- CHATEAU Dominique, *Cinéma et philosophie*, Armand-Colin, Paris 2005.
- JOST François & GAUDREAU André, *le Récit cinématographique*, Nathan, Paris 1990 (narratologie).
- MONTEBELLO Fabrice, *le Cinéma en France*, Armand Colin, Paris 2004 (histoire des publics).
- ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris 1990 (sémiologie et pragmatique).

Cinq livres d'analyse en anglais

- BARKER Martin, *From AntZ to Titanic/Reinventing film analysis*, Pluto Press, Londres 2000.
- BORDWELL David, *Figures Traced in Light/On Cinematic Staging*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- DRUMMOND Lee, *American dreamtime/A cultural analysis of popular movies & their implications for a science of humanity*, Rowman & Littlefield, Lanham 1996.
- MALTHY Richard, *Hollywood cinema* (2nd edition), Malden, Blackwell Publishing, 2003.
- ROSENBAUM Jonathan, *Essential Cinema/On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.