

L'analyse filmique

1. Qu'est-ce qu'analyser un film ou une séquence ?

Analyser un film, ce n'est pas seulement raconter ce qui s'y passe ni donner son avis. **C'est chercher à comprendre comment le film est construit et ce que produisent ses choix de mise en scène.** Il faut donc observer l'image, le son, le cadrage, le montage, les mouvements de caméra, le jeu des acteurs, la lumière, l'organisation de l'espace, puis relier ces éléments à un effet ou à un sens.

L'analyse ne consiste pas à appliquer une recette unique. Elle dépend de l'objet étudié, du contexte de travail et de la question que l'on se pose. On n'analyse pas exactement de la même façon un plan isolé, une séquence, un film entier, un devoir de concours ou un mémoire universitaire. Mais dans tous les cas, il faut partir du film lui-même.

L'enjeu plutôt que l'intention : Il est crucial de comprendre que l'analyse ne cherche pas nécessairement à "deviner" l'intention initiale du réalisateur (ce qu'il a voulu faire), mais à identifier **l'enjeu de la scène**. Un film est un objet autonome : une fois terminé, il produit des effets et des significations qui peuvent dépasser ou différer des intentions de son auteur. L'analyste s'attache donc à la réalité du film pour comprendre comment les outils du cinéma travaillent la perception du spectateur.

L'analyse ne consiste pas à appliquer une recette unique. Elle dépend de l'objet étudié, du contexte de travail et de la question que l'on se pose.

2. Le point de départ : partir du film, pas d'une idée toute faite

Une analyse sérieuse commence toujours par un retour au concret ; ce qui est réellement montré et entendu. Les premières impressions sont utiles, car elles révèlent souvent quelque chose d'important dans la relation sensible au film, mais elles doivent ensuite être vérifiées par un travail précis d'observation et de description technique. L'analyse transforme le "ressenti" en "compréhension".

Autrement dit, on ne commence pas par dire : « Cette scène parle de la peur » (idée préconçue), mais plutôt : « Quels choix concrets de mise en scène — cadrage serré, éclairage contrasté, silences brusques — produisent cette impression de peur et servent l'enjeu dramatique ? »

3. La méthode : de la description à l'interprétation

Pour passer de l'observation à l'analyse, on peut utiliser une formule simple :

1. **Repérer un procédé :** (Ex : Un mouvement de caméra en travelling avant).
2. **Décrire son effet immédiat :** (Ex : Le cadre se resserre sur le visage du personnage, l'isolant du décor).
3. **Déduire l'enjeu ou le sens :** (Ex : Cela souligne l'enfermement mental du personnage et sa solitude face au conflit).

Les grandes étapes de l'analyse = Procédé technique → Effet produit → Sens/Enjeu

Identifier	Situer et résumer	Repérer et Décrire	Déduire un sens / un enjeu
Quel est le film ?	Quelle est la place de la séquence dans le film ? Que raconte / montre-t-il ?	Comment cela est montré et raconté ?	Quel sens ces partis pris formels construisent-ils ? Que cherche à produire le film à cet instant précis ? Quel est l'enjeu de la séquence ?

Analyser une séquence de film

Analyser, c'est identifier, décrire et mettre en relation les choix de mise en scène (récit, image, son) pour révéler l'**enjeu** de la séquence. Il s'agit de comprendre **comment** les moyens techniques servent un **sens**, une **idée** ou une **émotion** précise.

Identifier	On présente brièvement le film (Titre, réalisateur, date, genre)		
Quel est le film ?	Contexte de création (économique, politique, vie personnelle du réalisateur, etc) si cela est utile.		
Situer	On précise où se trouve la scène dans la progression du film (début, milieu, fin). Est-ce l'ouverture (incipit), le climax (sommet de tension) ou le dénouement ?		
Résumer	On résume l'action principale (en posant le rôle et l'enjeu narratif de la séquence)		
Repérer et Décrire Comment cela est montré et raconté ?	On repère les procédés déterminants pour les décrire	Image Lumière (crue/douce), contrastes, couleurs, profondeur de champ.	Son Dialogues, bruits, silences. Nature : <i>In</i> (vu), <i>Off</i> (hors diégèse), <i>Hors-champ</i> .
		Cadrage Échelles (Plan large → Gros plan), angle (plongée/contre-plongée), Champ / Hors-champ.	Jeu des acteurs Postures, regards, rythme des corps, déplacements.
		Mouvements de caméra Fixité, panoramique, travelling, caméra portée (instabilité).	Espace Ouvert/fermé, obstacles, profondeur du décor, organisation.
		Montage Rythme (plans longs/courts), raccords, jump-cuts, alterné/parallèle/expressif.	Point de vue Focalisation (qui sait ?), ocularisation (qui voit ?).
		Rôle et enjeu de la séquence dans le film et cinématographiquement Effet sur le spectateur (émotions, sensations ou idées suscitées) Ouvrir / lier la séquence à une perspective plus large : - Matrice : La scène annonce le programme du reste du film. - Histoire/Politique : Lien avec le contexte d'époque ou une question sociale. - Intertextualité : Lien avec un autre film ou un courant (ex: Dogme 95). - Réflexivité : Question sur la nature même du cinéma.	
Déduire un sens / un enjeu Quel sens ces partis pris formels construisent-ils ? Que cherche à produire le film à cet instant précis ?	On met en relation les partis pris formels, narratifs (et parfois le contexte) pour déduire un enjeu / un sens		

Structure pour une analyse plus développée

Introduction	Accroche : partir d'une idée générale, d'un contexte historique ou d'une comparaison
	Présentation du film (réalisateur, date, synopsis)
	Formulation d'une problématique (question directrice) + annonce des axes d'analyse
Développement	Axes d'analyse : 2 ou 3 thématiques combinant image, son et montage pour démontrer l'enjeu de la séquence.
Bilan	Répondre à la problématique
Ouverture	Inscrire la scène dans l'oeuvre du réalisateur ou dans l'histoire du cinéma . Comparaison avec d'autres films (même réalisateur, même genre, même époque) Résonances culturelles, sociales ou politiques

GUIDE DE L'ANALYSE FILMIQUE APPROFONDIE

Une analyse filmique ne consiste pas à faire une liste de procédés techniques. Elle cherche à montrer comment les choix de mise en scène produisent du sens et orientent le regard du spectateur. Pour cela, on peut organiser son propos en trois moments : introduction, développement, conclusion.

1. L'introduction

L'introduction doit préparer le regard du spectateur en cadrant l'objet d'étude et comporte :

- **L'Accroche (facultatif) :** Ne commencez pas directement par le film. Partez d'une idée générale (un thème, un mouvement esthétique), d'un contexte historique (ex: l'après-guerre pour le Néoréalisme) ou d'une comparaison pertinente avec une autre œuvre pour introduire progressivement l'analyse et à orienter d'emblée la réflexion.
- **L'identité du film :** présente d'abord rapidement le film : son titre, son réalisateur, sa date, puis la séquence étudiée et sa place dans le film. Il faut donner au lecteur les repères nécessaires pour comprendre ce qui est analysé.
- **La problématique et les axes d'analyse :** doit relier la forme et le sens. Par exemple : « Comment cette scène traduit-elle l'isolement du personnage grâce à la mise en scène ? » ou "Comment le montage fragmenté sert-il ici à traduire la perte de repères du protagoniste ? » On peut enfin annoncer brièvement les grands axes de l'analyse.

2. Le développement

Le développement doit être organisé autour de deux ou trois grandes idées, et non autour d'une simple succession de rubriques techniques. Chaque paragraphe doit montrer un effet ou un enjeu important de la scène. Par exemple, on peut analyser :

- comment la scène construit une tension ;
- comment elle transforme l'espace ;
- comment elle déplace le regard du spectateur ;
- comment elle fait passer d'un monde à un autre.

Ou

- **Axe 1 :** Analyse d'un procédé dominant (ex: La gestion de l'espace et du hors-champ).
- **Axe 2 :** Analyse d'un second procédé complémentaire (ex: La rupture de la continuité par le son).
- **Axe 3 :** Analyse du rapport au spectateur ou de la portée symbolique de la scène.

Dans chaque paragraphe, il faut faire dialoguer plusieurs éléments : l'image, le son, le rythme, le jeu des acteurs, le cadre, la lumière, le montage, le hors-champ. L'essentiel est de ne pas seulement décrire, mais d'expliquer ce que produisent ces choix et ce qu'ils signifient.

3. Bilan et Ouverture : Synthèse et Résonance

C'est le moment de "dézoomer" pour apprécier l'œuvre dans sa globalité.

- **Bilan de l'enjeu :** Synthétisez comment la **forme** (la cinématographie) a servi le **fond** (le récit ou l'émotion). Répondez clairement à votre problématique de départ.
- **L'Ouverture :** Prolongez la réflexion vers l'extérieur :
 - **Lien biographique :** Comment cette scène fait-elle écho aux obsessions ou à la vie du réalisateur ?
 - **Lien intertextuel :** Comparaison avec d'autres films du même genre, de la même époque ou du même auteur.
 - **Résonances vastes :** En quoi cette séquence parle-t-elle de notre société, d'une question politique ou d'une révolution dans l'histoire du cinéma ?
- **Intérêt cinématographique :** Concluez sur la force plastique de la séquence : qu'est-ce que ce film apporte de nouveau au langage des images et des sons ?

4. Décrire et observer : deux gestes complémentaires

L'analyse demande à la fois de **décrire** et d'**observer**.

La description consiste à repérer les éléments techniques et formels avec précision : type de plan, angle de vue, lumière, couleur, durée des plans, raccords, sources sonores, etc. Elle est rigoureuse, méthodique et guidée.

L'observation est plus ouverte. Elle consiste à remarquer ce qui surprend, ce qui fait naître une impression particulière, ce qui semble résister à une lecture immédiate. Elle permet de ne pas réduire le film à une simple liste de procédés.

Une bonne analyse a besoin des deux : sans description, elle devient floue ; sans observation, elle devient mécanique.

5. Il ne faut pas interpréter trop vite

L'une des difficultés de l'analyse filmique est de ne pas aller trop rapidement vers une conclusion. Un détail ne signifie pas automatiquement quelque chose à lui seul. Il faut d'abord voir comment il fonctionne dans l'ensemble de la scène, avec d'autres éléments.

Par exemple, un gros plan n'a pas toujours la même valeur. Il peut exprimer l'intimité, la menace, l'isolement, la vulnérabilité ou l'intensité dramatique. Tout dépend du montage, du son, du moment du récit, du jeu de l'acteur, de la lumière, de la durée du plan, et de ce qui précède ou suit. L'interprétation doit donc se construire progressivement.

6. Mettre les éléments en relation

L'analyse ne consiste pas à faire une liste : « il y a un gros plan, une musique, un travelling, une lumière froide ». Elle consiste à montrer comment plusieurs éléments se répondent et produisent ensemble un effet. Il faut donc rechercher :

- les rapprochements,
- les oppositions,
- les contrastes,
- les répétitions,
- les variations,
- les échos entre image et son,
- les effets de continuité ou de rupture.

C'est cette mise en relation qui transforme la description en pensée.

7. Le film comme objet matériel et sensible

Le film doit être considéré comme un objet concret, fait d'images et de sons. L'analyse porte sur cette matérialité :

- ce qui est montré,
- ce qui est caché,
- ce qui s'entend,
- ce qui se répète,
- ce qui change,
- ce qui attire le regard ou l'écoute.

L'enjeu n'est pas seulement de comprendre l'histoire racontée, mais aussi de comprendre comment le film la fait exister, comment il organise l'espace, le temps, le point de vue et l'expérience du spectateur.

8. L'interprétation doit rester fondée sur le film

Interpréter un film, ce n'est pas inventer librement n'importe quel sens. Une interprétation vaut si elle repose sur des éléments observables, si elle est cohérente, et si elle peut être justifiée par un retour précis au film.

On peut mobiliser différents axes :

- narratif,
- symbolique,
- sociohistorique,
- esthétique,
- idéologique,

mais seulement si cela aide réellement à éclairer l'objet.

Le contexte, la biographie du réalisateur, l'histoire du cinéma ou les références à d'autres œuvres peuvent être utiles, mais ils ne doivent jamais remplacer l'analyse de l'extrait lui-même.

9. L'importance du contexte et de l'axe choisi

Une analyse ne se construit pas au hasard. Il faut toujours choisir un axe pertinent qui peut porter sur :

- la construction d'un personnage,
- la tension d'une scène,
- le traitement du son,
- le rapport entre espace et enfermement,
- la fonction d'une séquence dans le film,
- une opposition entre deux mondes,
- une évolution du regard du spectateur.

L'axe d'analyse permet de sélectionner ce qui compte. Il empêche de vouloir tout dire et aide à construire une lecture organisée.

10. L'analyse n'est pas un inventaire

Une analyse achevée n'est pas une accumulation de remarques. C'est un texte construit, organisé, qui conserve seulement les observations utiles pour faire émerger une idée forte. Cela signifie qu'il faut :

- hiérarchiser les remarques,
- regrouper les éléments qui se répondent,
- éliminer ce qui est secondaire,
- construire des paragraphes qui développent chacun un enjeu clair.

La rédaction finale doit donc être plus fluide et plus synthétique que les notes prises pendant le visionnage.

11. Les questions à se poser pendant l'analyse

Pour avancer, il est utile de se poser des questions simples :

- Où se situe la scène dans le film ?
- Quel est son enjeu ?
- Que voit-on exactement ?
- Qu'entend-on exactement ?
- Comment l'espace est-il organisé ?
- Comment le montage rythme-t-il la scène ?

- Quel type de regard le film construit-il ?
- Quels effets sont produits sur le spectateur ?
- Quels procédés convergent vers le même effet ?
- Que révèle cette scène sur le film dans son ensemble ?

12. Les erreurs à éviter

Plusieurs erreurs reviennent souvent.

Résumer au lieu d'analyser

Raconter ce qui se passe ne suffit pas. Il faut toujours montrer comment la scène est construite.

Faire un catalogue technique

Nommer des procédés sans expliquer leurs effets ne produit pas une vraie analyse.

Rester dans l'impression vague

Dire qu'une scène est "forte", "belle", "violente" ou "touchante" ne suffit pas. Il faut expliquer comment le film produit cette impression.

Surinterpréter

Il ne faut pas attribuer un sens symbolique ou idéologique à un détail sans appui réel dans le film.

Oublier le son

L'analyse filmique ne porte pas seulement sur l'image. Le son, les silences, les bruits, les paroles et la musique sont essentiels.

13. Exemples d'analyses filmiques

Exemple 1 : Version simple

Introduction

E.T. l'extra-terrestre, réalisé par Steven Spielberg et sorti en 1982, raconte l'histoire d'Elliot, un garçon de dix ans qui se lie d'amitié avec un extraterrestre abandonné sur Terre.

La séquence étudiée se situe au début du film : elle correspond à la première rencontre entre Elliot et E.T. Elle est importante, car elle met en place dès l'ouverture la manière dont le film va représenter cet être inconnu.

Développement

La scène repose d'abord sur une mise en scène de l'incertitude et de la peur. Elliot est seul dans le jardin et sent une présence sans parvenir à l'identifier clairement. Le spectateur, comme lui, n'accède qu'à une vision partielle d'E.T. : sa silhouette apparaît à contre-jour, sans être révélée de façon nette. La musique renforce cette impression de mystère et d'inquiétude. Tout est donc construit pour nous faire éprouver l'inconnu du point de vue de l'enfant.

Mais la scène évolue progressivement vers un climat plus apaisé. Lorsque E.T. dépose des bonbons pour attirer Elliot, la tension diminue. La musique devient plus douce et plus légère, et la peur laisse place à une forme de curiosité. Pourtant, Spielberg ne montre toujours pas complètement l'extraterrestre : seules ses mains apparaissent. Ce choix entretient encore le suspense, tout en modifiant peu à peu notre perception du personnage.

Conclusion

Cette première rencontre montre comment Spielberg accompagne le passage de la peur à la curiosité. En retardant la révélation complète d'E.T. et en adoptant le regard d'Elliot, le film transforme peu à peu l'inconnu en présence attachante. La scène introduit ainsi plusieurs thèmes essentiels de l'œuvre : la crainte de ce qui est différent, mais aussi la possibilité d'un lien, d'une confiance et d'une amitié avec l'autre.

Exemple 2 : Version approfondie

Introduction

Dans de nombreux films de science-fiction de la fin des années 1970, la figure de l'extraterrestre est d'abord associée à la menace. *Alien* de Ridley Scott, sorti en 1979, en est un exemple marquant : l'être venu d'ailleurs y apparaît comme une créature hostile et destructrice. Avec *E.T. l'extra-terrestre*, réalisé par Steven Spielberg en 1982, cette représentation est profondément déplacée. Le film raconte l'histoire d'Elliot, un enfant solitaire qui découvre un extraterrestre laissé seul sur Terre et tente de le protéger.

La séquence étudiée se situe au début du film et correspond à la première rencontre entre Elliot et E.T. Elle joue un rôle décisif, car elle oriente d'emblée la manière dont le spectateur va percevoir le personnage. On peut alors se demander comment cette scène transforme une apparition d'abord inquiétante en une rencontre sensible, préparant le spectateur à voir en E.T. non un monstre, mais un être vulnérable.

Développement

1. Une apparition d'abord construite sur la peur et l'incertitude

Dans un premier temps, la scène installe un climat de tension. Elliot perçoit une présence sans réussir à l'identifier, et le spectateur partage cette même perception incomplète. Spielberg choisit de ne pas montrer immédiatement E.T. dans son ensemble : il n'en laisse voir qu'une silhouette sombre, découpée par le contre-jour. Ce travail sur la visibilité partielle nourrit l'inquiétude. À cela s'ajoute la musique, qui accompagne la scène d'une tonalité mystérieuse et légèrement menaçante. La mise en scène fait donc ressentir au spectateur la peur instinctive provoquée par l'inconnu.

2. Un basculement progressif vers la curiosité et l'échange

La scène ne reste cependant pas enfermée dans cette tension initiale. Lorsqu'E.T. dépose des bonbons pour attirer Elliot, quelque chose change dans la relation qui s'installe. Le geste est simple, presque enfantin, et il remplace l'idée d'agression par celle d'un contact possible. La bande sonore devient alors plus douce, plus rêveuse, ce qui modifie notre lecture de la situation. Même si le personnage reste encore partiellement caché — on ne voit que ses mains — il n'apparaît plus seulement comme une présence menaçante. La mise en scène accompagne ainsi un déplacement affectif : la peur s'atténue au profit de la curiosité.

3. Une scène qui adopte le regard de l'enfant et annonce l'enjeu du film

En retardant la révélation complète d'E.T., Spielberg place le spectateur dans la même position qu'Elliot. Nous découvrons l'extraterrestre à son rythme, à travers ses hésitations, sa peur, puis son désir de comprendre. Ce choix de mise en scène ne sert pas seulement à créer du suspense ; il permet surtout de construire une rencontre. La scène prépare ainsi l'un des grands enjeux du film : apprendre à dépasser l'apparence inquiétante de l'autre pour reconnaître en lui une figure fragile, capable de relation et d'affection.

Conclusion

Cette séquence d'ouverture montre que Spielberg utilise la mise en scène pour transformer progressivement notre perception d'E.T. Grâce au jeu sur le hors-champ, à la révélation partielle du corps, aux variations de la musique et au point de vue d'Elliot, la scène fait passer l'extraterrestre du registre de la menace à celui de la vulnérabilité. Elle répond ainsi clairement à l'enjeu posé au départ : préparer le spectateur à voir en E.T. un être à apprivoiser plutôt qu'un ennemi à craindre.

Cette scène peut aussi se lire à la lumière de l'univers de Spielberg, souvent marqué par des personnages d'enfants isolés, fragilisés, en quête de lien ou de protection. E.T. devient alors bien plus qu'un extraterrestre : il incarne une figure d'amitié, de réconfort et de substitution affective. Plus largement, le film contribue à renouveler la représentation de l'être venu d'ailleurs dans le cinéma américain des années 1980, en ouvrant la voie à d'autres récits où l'étranger n'est plus seulement une menace, mais aussi la possibilité d'une rencontre.

Exemple 3 : La déconstruction moderniste

Film : *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) **Séquence :** La promenade en voiture dans Paris.

1. L'Introduction

- **Accroche :** À l'aube des années 60, la Nouvelle Vague bouscule les codes du "cinéma de papa" en revendiquant une liberté technique totale, où le film ne cache plus sa propre fabrication.
- **Identité :** Dans *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard filme l'errance de Michel Poiccard. La séquence étudiée montre Michel et Patricia discutant en voiture à travers Paris.
- **Problématique :** Comment l'usage du *jump cut* et la disjonction sonore brisent-ils la continuité classique pour traduire l'instabilité des personnages ?
- **Axes :** 1. La rupture du temps par le montage ; 2. L'autonomie du son face à l'image.

2. Le Développement

- **Axe 1 : Le montage comme geste de rupture.** Godard utilise des *jump cuts* (coupes sèches à l'intérieur d'un même plan). Au lieu de lisser le temps, ces faux raccords créent des soubresauts visuels. L'enjeu n'est pas de montrer le trajet, mais de traduire la nervosité et l'immédiateté du présent. Le spectateur est constamment "réveillé" par ces sauts, l'empêchant de s'oublier dans le récit.

- **Axe 2 : Le son qui dévore la parole.** Le design sonore sature l'espace : les bruits de klaxons et de ville couvrent parfois les dialogues. Cette disjonction entre ce qu'on veut entendre (le dialogue) et ce qu'on entend (le chaos urbain) place le spectateur dans la même précarité que les personnages : tout est fragile, rien n'est sanctuarisé par la mise en scène.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan :** La forme heurtée (le "comment") sert ici un fond existentiel (le "pourquoi") : l'errance sans but. La cinématographie de Godard refuse le confort pour imposer une vérité brute.
- **Ouverture :** Ce film marque une révolution politique et esthétique : il libère le cinéma de la dictature du raccord invisible. On peut y voir une résonance avec le "cinéma-vérité" ou, plus tard, les principes de radicalité du *Dogme 95* de Lars von Trier.

Exemple 4 : L'asphyxie sonore et mentale

Film : *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) **Séquence :** L'ouverture (Willard dans sa chambre d'hôtel).

1. L'Introduction

- **Accroche :** Le cinéma de guerre a longtemps cherché le réalisme spectaculaire avant de s'intéresser, avec le Nouvel Hollywood, à la dimension psychédélique et traumatique des conflits.
- **Identité :** *Apocalypse Now* de Coppola transpose "Au cœur des ténèbres" au Vietnam. La séquence d'ouverture présente le capitaine Willard seul dans sa chambre à Saïgon.
- **Problématique :** Comment le design sonore et la surimpression transforment-ils un espace clos en un paysage mental dévasté ?
- **Axes :** 1. La confusion des espaces par l'image ; 2. Le son acousmatique comme vecteur de folie.

2. Le Développement

- **Axe 1 : L'espace dévoré par la surimpression.** Coppola superpose les pales d'hélicoptères aux pales du ventilateur de plafond. Cette fusion visuelle annule la frontière entre le souvenir (la jungle en feu) et le présent (la chambre). Le cadre n'est plus une fenêtre sur le monde, mais un écran où se projette la pathologie du personnage.
- **Axe 2 : Le design sonore comme immersion traumatique.** Le son des hélicoptères est spatialisé de manière à "tourner" autour du spectateur. Ce bruit acousmatique (dont la source réelle est absente de la chambre) dévore l'ambiance sonore réelle. Comme le préconisait Bresson, le son remplace ici l'image pour dire l'essentiel : Willard n'est plus à Saïgon, il est resté dans la jungle.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan :** La forme psychédélique (surimpressions, sons tournoyants) répond à l'enjeu du film : montrer que la guerre est un voyage intérieur vers la folie. Le fond et la forme fusionnent pour créer une expérience sensorielle totale.

- **Ouverture :** Ce travail sur le son, supervisé par Walter Murch, définit le métier de *Sound Designer*. Il ouvre la voie à un cinéma où l'oreille devient le premier organe de la narration, influençant durablement le cinéma contemporain de Christopher Nolan ou Denis Villeneuve.

Voici une analyse du générique de *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966) entièrement restructurée selon votre modèle méthodologique (Introduction, Développement en axes, Bilan/Ouverture).

Exemple 5 : Le braiment contre Schubert

Film : *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966)

1. L'Introduction

- **Accroche :** Dans l'histoire du cinéma, l'animal a souvent été utilisé comme un miroir des émotions humaines ou un simple moteur de récit mélodramatique (anthropomorphisme). Robert Bresson, avec sa théorie du « cinématographe », cherche au contraire à capter la présence brute des corps.
- **Identité du film :** *Au hasard Balthazar* suit le destin tragique d'un âne, de sa naissance à sa mort. Le générique de début pose d'emblée les règles de ce contrat d'observation.
- **Problématique :** Quel genre de regard le réalisateur nous demande-t-il de porter sur l'animal à travers le conflit entre la musique savante et le cri brut ?
- **Annonce des axes :** 1. Le "son-rupture" : la priorité du vivant sur l'art. 2. L'irruption du corps animal contre le cadre humain.

2. Le Développement

- **Axe 1 : Le conflit sonore comme acte de mise en scène.** La séquence s'ouvre sur l'Andantino de Schubert, sommet du romantisme européen. Ce flux musical installe un cadre culturel et une émotion "guidée". Soudain, ce flux est littéralement déchiré par le braiment de l'âne. Bresson n'utilise pas la musique comme un accompagnement, mais comme un décor que le vivant vient briser. Ce "**son-rupture**" indique que le cri animal, guttural et imprévisible, a la priorité sur l'art humain. L'animal n'est pas illustré par la musique ; il impose son propre régime de réel, une présence autonome qui résiste à l'interprétation mélodique.
- **Axe 2 : L'introduction du corps et la résistance au symbole.** L'image montre l'ânon tétant sa mère en plan rapproché, accompagné par le son concret des clochettes. L'arrivée d'une main humaine par la gauche du cadre et l'injonction « Donne-le nous. Il nous le faut ! » marquent le début du voyage de l'animal comme objet de convoitise humaine. Cependant, le braiment initial a déjà averti le spectateur : Balthazar ne sera pas un "animal de cinéma" fait pour nous faire pleurer via des violons. En coupant Schubert, l'animal sort du cadre symbolique (la patience, la souffrance) pour s'affirmer comme un **corps réel**, irréductible aux projections de l'homme. Comme le suggère Uexküll, l'animal apporte une altérité que le langage cinématographique habituel ne peut pas "traduire".

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** Le parti pris technique du conflit sonore (forme) sert l'enjeu philosophique du film (fond) : nous demander un regard dénué d'anthropomorphisme. Le film nous prévient que nous devons accepter l'opacité et l'altérité de l'âne, car sa présence physique est plus forte que nos filtres culturels.

- **Ouverture : * Lien avec l'auteur :** Ce refus du jeu et de l'émotion facile illustre la théorie des "modèles" de Bresson, où l'acteur (ou l'animal) doit être une présence pure, non interprétative.
 - **Résonance vaste :** Cette séquence révolutionne la place de l'animal au cinéma, l'élevant du statut d'objet de décor à celui de sujet radical. On peut y voir un lien avec le cinéma contemporain de Jerzy Skolimowski (*EO*), qui rend hommage à cette approche de l'animal comme centre de gravité du monde.

Exemple 6 : La géométrie de la fraude et l'asphyxie clinique

1. L'Introduction

- **Accroche :** Dans les dystopies de science-fiction, le corps est souvent réduit à une donnée statistique. *Bienvenue à Gattaca* pousse cette logique à l'extrême : l'identité n'est plus une histoire, mais un code génétique.
- **Identité du film :** Réalisé par Andrew Niccol en 1997, le film dépeint un futur où la sélection génétique dicte la hiérarchie sociale. Vincent, né "naturellement", usurpe l'identité du génétiquement parfait Jerome pour intégrer le programme spatial.
- **Problématique :** Comment la mise en scène transforme-t-elle un simple geste médical en un suspense insoutenable, révélant la déshumanisation du monde de Gattaca ?
- **Annonce des axes :** 1. Une esthétique du vide et de la ligne droite. 2. Le corps comme "matière suspecte".

2. Le Développement

- **Axe 1 : La géométrie du contrôle (L'Espace et le Cadre).** Le décor est caractérisé par un minimalisme froid. Le couloir est filmé avec une **profondeur de champ** infinie et des lignes de fuite qui semblent écraser Vincent. Les couleurs sont désaturées, tendant vers un vert ou un jaune "chirurgical". Cette **composition** millimétrée montre que rien ne peut échapper au regard : l'espace lui-même est un instrument de surveillance. Vincent est souvent placé au centre du cadre, prisonnier des lignes architecturales qui symbolisent le déterminisme génétique dont il tente de s'extraire.
- **Axe 2 : Le suspense organique (Le Son et le Montage).** Ici, le son joue un rôle crucial. Le silence du bâtiment est interrompu par le bruit amplifié du flacon de verre et le ruissellement du liquide. Ce "**son-loupe**" transforme un acte banal en une épreuve de haute tension. Le **montage** alterne entre des gros plans sur le visage de Vincent (sueur, regard fuyant) et des plans sur les mains de l'officier. Cette "mise en relation" entre le visage humain (l'émotion) et l'échantillon biologique (la donnée) souligne l'enjeu du film : la lutte entre l'individu et son ADN.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La froideur de la **cinématographie** (lumière clinique, cadre rigide) sert parfaitement le **fond** : un monde où l'imperfection humaine est un crime. La tension ne naît pas de l'action, mais de la peur d'être "décodé".

- **Ouverture : * Lien avec le genre :** Ce traitement visuel rappelle l'architecture brutaliste et le contrôle social déjà présents dans *1984* ou *THX 1138*.
 - **Résonances sociales :** La séquence interroge la "biopolitique" (le pouvoir exercé sur les corps). Elle trouve un écho aujourd'hui dans les débats sur le transhumanisme et le stockage des données biologiques (Big Data).

Exemple 7 : L'errance dans la foule et l'invisibilité sociale

1. L'Introduction

- **Accroche :** Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le Néoréalisme italien descend dans la rue. Il refuse les studios et les éclairages artificiels pour filmer la survie du peuple dans une Italie en ruines.
- **Identité du film :** *Le Voleur de bicyclette* (1948) suit Antonio, un ouvrier dont le vélo - outil de travail indispensable - a été volé. La séquence étudiée montre Antonio et son fils Bruno cherchant désespérément le vélo sur un immense marché romain.
- **Problématique :** Comment la mise en scène traduit-elle l'impuissance de l'individu face à une masse urbaine indifférente ?
- **Annonce des axes :** 1. La saturation de l'espace par la foule. 2. Le regard de l'enfant comme contrepoint émotionnel.

2. Le Développement

- **Axe 1 : La noyade dans le plan large (L'Espace et le Cadre).** De Sica privilégie les **plans larges** et la **profondeur de champ** pour immerger Antonio dans un décor réel (le marché). Contrairement au cinéma classique qui isole le héros par un éclairage spécifique, Antonio est ici "un parmi d'autres". La **composition** du cadre est saturée de vélos et de passants, créant un paradoxe : le vélo est partout (dans l'image), mais celui d'Antonio est introuvable. Cette mise en relation entre l'homme et la multitude souligne l'enjeu du film : l'invisibilité sociale d'un ouvrier qui a tout perdu.
- **Axe 2 : Le rythme de l'échec (Le Montage et le Jeu).** Le **montage** est lent, calqué sur le temps réel de la marche. Il n'y a pas d'accélération dramatique "artificielle". Le **jeu des acteurs** (non-professionnels) est essentiel : la fatigue se lit sur les corps. Le petit Bruno doit courir pour suivre son père ; ce décalage de rythme entre l'adulte obsédé et l'enfant épuisé crée une tension sourde. Le son de la rue (cris, bruits de métal) forme une nappe sonore qui étouffe les dialogues, renforçant le sentiment d'égarement.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La **cinématographie** refuse le spectaculaire (lumière naturelle, décors réels) pour servir un **fond** politique : montrer la dignité brisée par la nécessité économique. Le réalisme n'est pas qu'une esthétique, c'est une éthique de l'observation.

- **Ouverture : * Lien avec le mouvement :** Cette approche influencera directement la **Nouvelle Vague** française et le cinéma social contemporain (les frères Dardenne ou Ken Loach).
 - **Résonances vastes :** La séquence pose la question de la solidarité : dans une société en crise, l'autre est-il un frère ou un concurrent ? Cette question reste d'une brûlante actualité.

Exemple 8 : Le montage fragmenté et l'agression du regard

Film : *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960)

Séquence : Le meurtre de Marion Crane sous la douche.

1. L'Introduction

- **Accroche :** En 1960, le code de censure hollywoodien interdit encore de montrer une nudité frontale ou une violence sanglante explicite. Hitchcock va contourner cette limite par une révolution du montage.
- **Identité du film :** *Psychose* est un thriller psychologique qui rompt avec les codes classiques en tuant sa protagoniste principale dès le premier tiers du récit.
- **Problématique :** Comment le découpage technique parvient-il à simuler une violence extrême sans jamais montrer l'impact du couteau sur la chair ?
- **Annonce des axes :** 1. La rupture rythmique par le montage "cut". 2. Le son comme instrument de torture sensorielle.

2. Le Développement

- **Axe 1 : Le triomphe du montage sur la vision.** La séquence passe brusquement d'un plan fixe et paisible (Marion sous l'eau) à une succession de **78 plans courts** en moins de 45 secondes. Hitchcock utilise des **gros plans** serrés sur le visage, le rideau de douche et le couteau. En multipliant les angles, il désoriente le spectateur. L'enjeu n'est plus de raconter une action, mais de faire subir au spectateur le chaos de l'agression. Le raccord devient une arme : chaque coupure du montage mime le coup de lame.
- **Axe 2 : La nappe sonore et l'analogie du cri.** Le réalisateur utilise ce qu'on appelle un **son-objet**. Les célèbres violons de Bernard Herrmann, joués *sforzando* (avec une attaque brutale), imitent mécaniquement le cri de la victime et le sifflement du couteau. Cette mise en relation entre l'image (le couteau qui descend) et le son (le strident des cordes) crée une synesthésie : l'oreille "voit" ce que l'œil ne perçoit pas. Le silence qui suit, où l'on n'entend plus que le bruit de l'eau qui coule dans le siphon, souligne le passage de la vie à la mort par une épure sonore radicale.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La force de la **cinématographie** (le montage ultra-rapide) permet de transcender la narration pour atteindre une pure sensation de terreur. La forme fragmentée sert l'enjeu du film : l'imruption brutale de l'irrationnel (la folie de Norman Bates) dans un quotidien banal.
- **Ouverture :**

- **Lien avec l'histoire du cinéma :** Cette scène marque la fin du classicisme et l'invention du "slasher". Elle prouve que le cinéma est avant tout un art de la suggestion, où le cerveau du spectateur comble les vides laissés par le montage.
- **Résonance culturelle :** On peut comparer cette maîtrise du suspense à l'expressionnisme allemand (l'usage des ombres sur le rideau) ou voir son influence directe dans le cinéma d'horreur moderne (de Carpenter à De Palma).

Voici l'analyse détaillée de cette séquence révolutionnaire de *Citizen Kane*, structurée selon votre modèle méthodologique pour mettre en évidence la puissance de la **profondeur de champ**.

Exemple 9 : La profondeur de champ et le déterminisme spatial

Film : *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)

Séquence : L'enfance de Kane (la signature du contrat à la pension).

1. L'Introduction

- **Accroche :** Dans le cinéma classique des années 30, le flou artistique servait à isoler les visages. Orson Welles, influencé par le théâtre et la peinture, va imposer une vision où tout le monde est net en même temps, forçant le spectateur à choisir son propre regard.
- **Identité du film :** *Citizen Kane* retrace l'ascension et la chute d'un magnat de la presse. La séquence montre le moment charnière où sa mère signe l'acte qui le confie à un tuteur financier.
- **Problématique :** Comment l'organisation de l'espace en "couches" visuelles raconte-t-elle le sacrifice de l'enfance sans recourir au montage ?
- **Annonce des axes :** 1. La profondeur de champ comme outil de narration simultanée. 2. Le cadre dans le cadre : l'enfermement du destin.

2. Le Développement

- **Axe 1 : La narration par la netteté intégrale.** Welles utilise ici une technique de **profondeur de champ** extrême (le *deep focus*). Le plan est fixe, mais il contient trois actions simultanées : au premier plan, la mère et le tuteur signent les papiers ; au second plan, le père proteste ; à l'arrière-plan, par la fenêtre, le petit Kane joue dans la neige. Cette **composition** permet de montrer en un seul regard la cause (le contrat) et la conséquence (la perte de l'innocence). Contrairement à Hitchcock qui découpe le temps par le montage, Welles utilise l'espace pour créer du sens.
- **Axe 2 : La symbolique du cadre et de l'échelle.** L'enjeu se joue dans le contraste des échelles. Le petit Kane est minuscule au fond de l'image, encadré par la fenêtre, tandis que les adultes occupent tout l'espace intérieur, massif et sombre. Cette mise en relation entre l'intérieur (le monde de l'argent et des lois) et l'extérieur (le monde du jeu et de la liberté) crée une sensation

d'impuissance. Le cri de l'enfant qui joue, entendu en **son hors-champ** puis intégré à l'image, renforce le tragique : il s'amuse alors que son destin se scelle à quelques mètres de lui.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La **cinématographie** (la netteté totale) sert l'enjeu dramatique : le spectateur voit tout, comprend tout, mais ne peut rien changer. La forme ne "guide" pas l'émotion par une coupe de montage, elle l'impose par une implacable géométrie.
- **Ouverture :**
 - **Lien avec l'histoire du cinéma :** Ce plan marque la naissance de la modernité cinématographique. Le critique André Bazin y verra un gain de liberté pour le spectateur, désormais libre de circuler du regard dans l'image.
 - **Résonance biographique :** On peut lier cette obsession du temps perdu et de l'enfance volée à la propre vie de Welles, prodige précoce dont le film reste l'œuvre d'un "enfant terrible" du système hollywoodien.

Exemple 10 : Le montage alterné comme miroir tragique

Film : *Bienvenue à Gattaca* (Andrew Niccol, 1997)

Séquence : Épilogue (Décollage de Vincent / Incinération de Jérôme).

1. L'Introduction

- **Accroche :** Le montage est souvent défini comme l'art d'assembler des images pour créer un troisième sens. Dans cette conclusion, il devient un outil philosophique pour lier la vie et la mort.
- **Identité du film :** Ce chef-d'œuvre de la science-fiction des années 90 traite de la prédestination génétique. Vincent, le "non-valide", parvient enfin à son but : s'envoler vers Titan.
- **Problématique :** Comment le montage alterné et les rimes visuelles parviennent-ils à unir deux destins opposés (le triomphe et le suicide) dans un même mouvement vers les étoiles ?
- **Annonce des axes :** 1. La symétrie des dispositifs (rêve exaucé vs rêve brisé). 2. Le feu comme élément de transition métaphorique.

2. Le Développement

- **Axe 1 : La rime visuelle et la symétrie des habitacles.** La monteuse Lisa Zeno Churgin utilise un **montage alterné** rigoureux pour lier deux lieux différents dans une même temporalité. Le film installe un parallèle astucieux dans les décors : Jérôme entre dans son incinérateur métallique comme Vincent entre dans sa capsule spatiale. Le **cadrage** souligne cette gémellité : un mince rayon de lumière éclaire le visage de Jérôme alors qu'il ferme la porte, répondant au rayon qui illumine Vincent dans son siège. Cette mise en relation suggère que l'un ne peut partir que parce que l'autre accepte de disparaître : Jérôme, le "valide" déchu, laisse place à Vincent, le "non-valide" triomphant.

- **Axe 2 : L'alchimie du feu et le flou narratif.** L'enjeu atteint son paroxysme lors du déclenchement de l'action. Le montage entretient malicieusement le flou entre les réacteurs de la fusée et les brûleurs de l'incinérateur. Aux flammes du décollage (le "comment") répondent les flammes de l'immolation (le "pourquoi"). Le **gros plan** sur la médaille de natation de Jérôme, qui change de couleur sous la chaleur, symbolise le rêve qui part littéralement en fumée. Le **son** mécanique de la mise à feu unit les deux scènes : le décollage vers le ciel physique de Vincent et le départ vers le "ciel" métaphorique de Jérôme.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La **cinématographie** (le montage parallèle) transforme un suicide en un acte de libération. Vincent rejoint les étoiles (origine de la vie) au moment même où Jérôme y retourne par les cendres. La forme du montage prouve que les deux personnages ne formaient qu'une seule et même identité : Vincent a emprunté le corps de Jérôme pour vivre, et Jérôme trouve sa paix dans le succès de Vincent.
- **Ouverture :**
 - **Intérêt cinématographique :** Cette séquence prouve que la SF peut atteindre une dimension poétique et métaphysique par la simple force du montage, sans surenchère d'effets spéciaux.
 - **Résonance vaste :** On peut y voir une réflexion sur le sacrifice : pour qu'une utopie individuelle (le rêve de Vincent) se réalise dans une société dystopique, une part de l'ordre établi (Jérôme) doit s'effacer. C'est une question politique sur le prix de la liberté.

Voici les deux dernières analyses structurées selon votre modèle, illustrant des ruptures esthétiques majeures : le passage à l'expressionnisme subjectif et l'invention d'un burlesque sonore moderne.

Exemple 11 : L'expressionnisme ou l'image comme cauchemar

Film : *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920)

Séquence : L'enlèvement de Jane par le somnambule Cesare.

1. L'Introduction

- **Accroche :** Dans l'Allemagne traumatisée de l'après-guerre, le cinéma délaisse le réalisme pour explorer les zones d'ombre de la psyché humaine. C'est la naissance de l'Expressionnisme.
- **Identité du film :** *Le Cabinet du docteur Caligari* est le manifeste de ce courant. L'histoire est racontée par un fou, ce qui justifie l'aspect déformé du monde à l'écran.
- **Problématique :** Comment la distorsion plastique du décor et le travail sur le clair-obscur traduisent-ils un sentiment d'angoisse et de folie ?
- **Annonce des axes :** 1. La géométrie brisée du décor. 2. Le clair-obscur comme projection mentale.

2. Le Développement

- **Axe 1 : Une scénographie de l'oppression (Le Décor).** Ici, le décor n'est pas un lieu, mais un état d'âme. Les toiles sont peintes avec des **lignes obliques**, des fenêtres en losange et des rues qui se rétrécissent de manière illogique. Ces lignes brisées empêchent l'œil de trouver un point d'équilibre. L'enjeu est de créer une sensation d'instabilité : le spectateur ne regarde pas une scène d'enlèvement, il est enfermé dans le cauchemar du personnage. L'espace devient une extension de la folie.
- **Axe 2 : Le clair-obscur et la menace (La Lumière).** La lumière ne sert pas à éclairer, mais à sculpter la peur. Les ombres sont peintes directement sur le sol et les murs, créant un **clair-obscur** artificiel et violent. Le contraste entre le blanc crayeux du visage de Cesare et le noir profond des décors souligne son caractère spectral. Cette mise en relation entre la silhouette longiligne de l'agresseur et les angles aigus du décor renforce l'aspect tranchant et agressif de la séquence.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La **cinématographie** refuse totalement le réel pour privilégier l'expression d'un sentiment intérieur. La forme (la distorsion) est le fond (la folie).
- **Ouverture :**
 - **Lien avec l'histoire :** Cette esthétique influencera le film noir hollywoodien et plus tard le cinéma de Tim Burton.
 - **Résonance :** Caligari est souvent analysé comme une métaphore de l'autorité tyrannique manipulant un peuple somnambule, préfigurant les crises politiques à venir en Allemagne.

Exemple 12 : Le burlesque sonore et le "bloc opératoire" moderne

Film : *Playtime* (Jacques Tati, 1967)

Séquence : L'arrivée dans les bureaux vitrés.

1. L'Introduction

- **Accroche :** Dans les années 60, l'architecture moderne promet la transparence et l'efficacité. Jacques Tati utilise le cinéma pour montrer que ces espaces de verre sont en réalité des pièges absurdes pour l'humain.
- **Identité du film :** *Playtime* est une œuvre monumentale tournée dans "Tativille", un décor géant en plein air. Monsieur Hulot s'y égare dans un dédale de bureaux ultra-modernes.
- **Problématique :** Comment le traitement artificiel du son et la transparence du verre tournent-ils la modernité en ridicule ?
- **Annonce des axes :** 1. Le "son-objet" contre la parole. 2. La vitre comme frontière invisible.

2. Le Développement

- **Axe 1 : La suprématie du son-objet.** Tati opère une rupture radicale : les voix humaines sont des brouhahas inaudibles, alors que les bruits d'objets sont amplifiés de manière irréaliste. Un stylo qui

tombe ou le grincement d'un fauteuil en cuir devient un événement sonore majeur. Ce "**son-loupe**" déshumanise l'espace : les objets semblent plus vivants que les gens. L'enjeu est de montrer que dans ce "bloc opératoire" moderne, l'homme n'est plus qu'un parasite bruyant dans une machine trop propre.

- **Axe 2 : Le gag de la transparence (L'Espace et le Cadre).** La mise en scène joue sur la confusion entre le champ et le hors-champ à travers les vitres. On voit un personnage que l'on croit proche, mais il est séparé par une paroi invisible. Le **plan large** et fixe force le spectateur à chercher le gag dans l'image, comme dans une fourmilière. Cette mise en relation entre la vision parfaite (le verre) et l'impossibilité de communiquer souligne l'absurdité du progrès.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La **cinématographie** (son artificiel, profondeur de champ) sert une critique sociale féroce. La forme répétitive et clinique de l'image exprime l'ennui et l'aliénation de la vie de bureau.
- **Ouverture :**
 - **Intérêt cinématographique :** Tati réinvente le burlesque en passant du gag visuel (Charlot) au gag sonore et architectural.
 - **Résonance :** Le film interroge notre rapport à l'espace urbain. Aujourd'hui, à l'heure des *open spaces* et de la surveillance numérique, la vision de Tati sur l'homme perdu dans le réseau reste d'une précision chirurgicale.

Exemple 13 : La caméra-conscience et l'horreur de l'identité

Film : *Lost Highway* (David Lynch, 1997)

Séquence : La rencontre avec le "Mystery Man" à la soirée.

1. L'Introduction

- **Accroche :** Chez David Lynch, le cinéma ne cherche pas à reproduire la réalité, mais à filmer la logique des rêves et les replis de l'inconscient. C'est un cinéma de la sensation pure.
- **Identité du film :** *Lost Highway* est un récit circulaire où un homme, Fred Madison, semble se transformer en un autre pour échapper à un crime qu'il a commis. La scène de la fête marque l'irruption du surnaturel dans le réel.
- **Problématique :** Comment la mise en scène sonore et le traitement de l'espace traduisent-ils la schizophrénie du protagoniste et l'effondrement de sa réalité ?
- **Annonce des axes :** 1. La disjonction sonore (le vide autour du dialogue). 2. Le visage comme masque d'effroi (gros plan et fixité).

2. Le Développement

- **Axe 1 : L'isolement sensoriel par le son.** Bien que la scène se passe dans une soirée mondaine bruyante, Lynch opère une rupture : dès que le Mystery Man aborde Fred, les bruits de la fête (musique, rires) s'estompent pour laisser place à un **bourdonnement sourd** (un "drone" sonore). Ce procédé de **son-ambiance** crée une bulle d'isolement. L'enjeu est de montrer que Fred n'est plus dans le monde social, mais face à une projection de sa propre culpabilité. Le son devient une matière visqueuse qui fige le temps.
- **Axe 2 : L'inquiétante étrangeté du cadre (Le Champ/Hors-champ).** Le Mystery Man est filmé en **gros plan** avec un éclairage de face qui efface ses sourcils et accentue son aspect spectral. Le montage alterne entre Fred (terrifié) et cet homme qui prétend être chez Fred *au même moment*. L'utilisation du téléphone dans la scène crée un **pont entre deux espaces** (la fête et la maison). Cette mise en relation entre le "ici" et le "là-bas" brise les lois de la physique. Le champ/contrechamp ne sert plus à lier deux personnages, mais à confronter Fred à son propre vide intérieur.

3. Bilan et Ouverture

- **Bilan (Lien Forme/Fond) :** La **cinématographie** (ralentis légers, nappes sonores, visages surexposés) sert l'enjeu du film : la perte de repères identitaires. La forme onirique est le seul moyen de traduire le "fond" : une psychose meurtrière.
- **Ouverture :**
 - **Lien avec l'auteur :** On retrouve ici l'obsession de Lynch pour le "double" et la face cachée de l'Amérique, thèmes déjà présents dans *Twin Peaks* ou *Blue Velvet*.
 - **Résonance intertextuelle :** Cette séquence rappelle les théories de l'« inquiétante étrangeté » de Freud : quelque chose de familier (sa propre maison) devient soudainement terrifiant par la simple présence d'un intrus symbolique.

Exemple 14 : Le hors-champ comme moteur de tension – *La Féline* (Jacques Tourneur, 1942)

Introduction

Dans le cinéma classique hollywoodien, l'angoisse ne repose pas uniquement sur ce qui est montré, mais souvent sur ce qui est suggéré.

Dans *La Féline* (1942) de Jacques Tourneur, une célèbre scène nocturne met en jeu un personnage traqué dans la rue, sans que la menace ne soit jamais pleinement visible.

Problématique : Comment le hors-champ permet-il ici de produire une peur plus intense que la monstration directe ?

Nous analyserons d'abord la construction d'un espace menaçant, puis le rôle du son et de l'invisible dans la création de l'angoisse.

Développement

Axe 1 : Un espace vidé et ouvert à l'invisible

La mise en scène repose sur un espace urbain nocturne presque désert. Le cadre semble offrir peu d'informations, mais c'est précisément ce vide qui devient inquiétant.

Comme le souligne le document, le champ n'est jamais autonome : il est toujours prolongé par un hors-champ imaginaire .

Ici, l'absence d'éléments visibles transforme l'espace en zone d'attente : le spectateur anticipe une apparition qui ne vient pas. Le cadre fonctionne donc comme une surface incomplète, ouverte sur une menace invisible.

Axe 2 : Le hors-champ sonore comme déclencheur de peur

Le film mobilise le son pour matérialiser ce hors-champ : bruits de pas, souffle, silence prolongé. Ces éléments sonores ne montrent rien mais orientent fortement le regard du spectateur.

Comme l'indique le document, le hors-champ peut être « construit depuis l'intérieur du champ » par la réaction des personnages . Ici, la peur du personnage principal sert de relais : elle donne corps à ce qui reste invisible.

Axe 3 : Une peur fondée sur l'imagination du spectateur

Le refus de montrer la créature intensifie la peur. Le spectateur doit combler le vide par son imagination. Ce procédé rejoint l'idée que ce qui est laissé hors champ peut être plus effrayant que ce qui est montré .

La scène ne montre donc pas la menace : elle la **fabrique mentalement**.

Bilan et ouverture

Le hors-champ devient ici un véritable outil de mise en scène : il ne masque pas, il produit du sens. La peur naît de l'écart entre ce qui est perçu et ce qui est supposé.

Ouverture : Ce principe se retrouve dans de nombreux films d'horreur modernes, mais aussi chez Hitchcock, où le suspense repose souvent sur ce que le spectateur anticipe plus que sur ce qu'il voit.

Exemple 15 : Le temps et l'espace fragmentés – *In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000)

Introduction

Certains films ne racontent pas seulement une histoire : ils construisent une expérience sensible du temps. Dans *In the Mood for Love* (2000), Wong Kar-wai filme la relation entre deux voisins dans une temporalité suspendue.

Problématique : Comment la mise en scène transforme-t-elle les gestes quotidiens en expérience mélancolique du temps ?

Développement

Axe 1 : La répétition comme structure temporelle

La scène des passages dans le couloir (ralentis, musique récurrente) repose sur une répétition de situations similaires.

Le montage ne vise pas à faire avancer l'action, mais à créer une variation autour d'un même motif.

Comme le document le souligne, le montage peut produire des effets de dilatation temporelle .

Axe 2 : Le cadre contraint et la fragmentation de l'espace

Les personnages sont souvent filmés à travers des portes, des cadres partiels, des obstacles.

L'espace apparaît morcelé, jamais pleinement accessible.

Cette fragmentation rejoint l'idée que le cadre sélectionne et limite ce qui est visible, laissant une partie hors champ .

Axe 3 : Le ralenti et la musicalité du geste

Le recours au ralenti transforme les gestes ordinaires en chorégraphie.

Le temps semble étiré, suspendu, presque irréel.

Le spectateur n'est plus dans une logique narrative, mais dans une expérience sensorielle du temps.

Bilan et ouverture

La mise en scène transforme une histoire simple en expérience poétique du manque et du désir.

Le temps étiré, les répétitions et le cadrage fragmenté traduisent l'impossibilité de la relation.

Ouverture : On peut rapprocher cette esthétique de celle d'Antonioni ou de certains films de Hou Hsiao-hsien, où le temps et l'espace deviennent les véritables sujets du film.

Repères pour l'analyse filmique

Dans une analyse filmique, il ne suffit pas d'identifier une technique. Il faut montrer ce qu'elle produit sur le spectateur, comment elle organise la perception et quel sens elle donne à la scène. Certaines grandes références de l'histoire du cinéma permettent de mieux comprendre ces usages de la mise en scène.

A. Le son : accompagner, déplacer, contredire

Le son n'est pas un simple complément de l'image. Il peut créer une atmosphère, déplacer notre perception, saturer l'espace ou même imposer une réalité différente de celle que l'image montre.

1. Le son comme paysage mental : *Apocalypse Now*

Dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, le travail de Walter Murch sur le son montre que celui-ci peut traduire un état intérieur. Dès l'ouverture, le bruit des pales d'hélicoptère se confond avec celui d'un ventilateur de plafond. L'image montre une chambre d'hôtel, mais le son fait déjà revenir la guerre. Le spectateur n'est donc pas seulement situé dans un lieu : il est projeté dans la mémoire traumatique du personnage.

À retenir pour l'analyse : le son peut exprimer une subjectivité, une mémoire, un trouble intérieur, et non simplement accompagner l'action visible.

Référence à citer : *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), design sonore de Walter Murch.

Exemple de formulation dans une analyse :

Le son ne se contente pas ici d'accompagner l'image : il fait basculer la scène dans l'espace mental du personnage. Comme dans l'ouverture d'Apocalypse Now, l'environnement sonore impose une mémoire ou un traumatisme qui déborde le visible.

2. Le son comme rupture : Jean-Luc Godard

Chez Godard, le son ne sert pas toujours à rendre l'image plus fluide ou plus réaliste. Il peut être coupé brutalement, décalé, ou recouvrir les dialogues. Cette disjonction entre image et son empêche l'immersion passive et attire l'attention sur la fabrication du film.

À retenir pour l'analyse : lorsque le son ne "colle" pas à l'image, il peut produire une distance critique, un malaise ou une prise de conscience du dispositif cinématographique.

Référence à citer : *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) ou *À bout de souffle* (1960).

Exemple de formulation dans une analyse :

Le décalage entre ce que l'on voit et ce que l'on entend rompt l'évidence réaliste de la scène. Ce procédé, fréquent chez Godard, empêche le spectateur de s'abandonner complètement à la fiction et l'invite à percevoir le film comme une construction.

3. Le son comme art de la suggestion : Robert Bresson

Robert Bresson insiste sur l'autonomie du son. Pour lui, le son ne doit pas redoubler l'image, mais parfois la remplacer. Il n'est pas nécessaire de tout montrer : certains bruits, certains gestes sonores suffisent à faire exister une action ou une présence.

À retenir pour l'analyse : l'absence d'image peut être un choix fort. Le son peut suggérer, condenser ou épurer la mise en scène.

Référence à citer : *Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956).

Exemple de formulation dans une analyse :

Le film choisit ici de faire entendre plutôt que de montrer. À la manière de Bresson, le son devient un outil de suggestion : il allège l'image et sollicite davantage l'imagination du spectateur.

B. Le montage : relier, heurter, fragmenter

Le montage ne sert pas seulement à assembler des plans. Il peut organiser un rythme, créer un choc, manipuler la perception ou rompre la continuité.

1. Le montage comme collision : *Le Cuirassé Potemkine*

Chez Eisenstein, notamment dans la séquence des escaliers d'Odessa, le montage repose sur la confrontation. L'opposition entre les soldats qui avancent mécaniquement et la foule qui se disperse dans le chaos produit une violence visuelle et idéologique. Le montage ne relie pas seulement : il oppose et fait naître une idée.

À retenir pour l'analyse : le montage peut produire du sens par contraste, conflit ou affrontement entre les plans.

Référence à citer : *Le Cuirassé Potemkine* (Sergueï Eisenstein, 1925).

Exemple de formulation dans une analyse :

Le sens naît ici du choc entre les plans davantage que de leur simple enchaînement. On retrouve une logique proche du montage eisensteinien, où l'opposition des images produit une tension visuelle et une idée.

2. Le montage comme fragmentation de la violence : *Psychose*

Dans la scène de la douche de *Psychose*, Hitchcock ne montre pas directement le couteau pénétrer la chair. Pourtant, le rythme des coupes, la fragmentation des corps et les violons stridents donnent au spectateur une impression de violence extrême.

À retenir pour l'analyse : le montage peut produire un choc émotionnel plus fort que la monstration directe.

Référence à citer : *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960).

Exemple de formulation dans une analyse :

*La violence de la scène naît moins de ce qui est montré que du morcellement du corps par le montage. Comme chez Hitchcock dans *Psychose*, la coupe devient ici le véritable lieu du choc.*

3. Le montage moderne : jump cut et faux raccord chez Godard

Dans *À bout de souffle*, Godard utilise des sauts dans la continuité. Le jump cut et le faux raccord ne cherchent plus à masquer la coupe, mais à la rendre perceptible. Le récit devient plus heurté, plus nerveux, moins transparent.

À retenir pour l'analyse : une rupture de continuité peut être un choix esthétique qui donne au film une énergie particulière ou affirme sa modernité.

Référence à citer : *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960).

Exemple de formulation dans une analyse :

La coupe n'est pas effacée mais assumée. Ce type de rupture, qui rappelle le jump cut godardien, donne à la scène une nervosité particulière et rompt avec la fluidité du récit classique.

4. Le regard caméra : une rupture de l'illusion

Lorsque le personnage regarde directement l'objectif, il rompt l'illusion d'un monde fermé sur lui-même. Le spectateur est pris à témoin, et le film rappelle qu'il est une construction.

À retenir pour l'analyse : le regard caméra peut rompre la fiction, créer une adresse directe ou faire apparaître l'acte de mise en scène.

Référence à citer : *À bout de souffle* (Godard, 1960) ou *Le Mépris* (1963).

Exemple de formulation dans une analyse :

En regardant la caméra, le personnage interrompt momentanément l'illusion fictionnelle. Le spectateur n'est plus seulement observateur : il est directement interpellé par le film.

C. Continuité et rupture : deux logiques de mise en scène

L'histoire du cinéma oscille entre deux grandes tendances : créer de la continuité pour immerger le spectateur, ou au contraire introduire des ruptures pour le déstabiliser ou l'éveiller.

1. La continuité immersive : le plan-séquence

Dans l'ouverture de *La Soif du mal* d'Orson Welles, le long plan-séquence enferme le spectateur dans la durée de l'action. L'absence de coupe visible renforce la tension et donne le sentiment que tout se déroule sous nos yeux, sans interruption.

À retenir pour l'analyse : le plan-séquence peut produire un effet d'immersion, de continuité temporelle et de tension.

Référence à citer : *La Soif du mal* (Orson Welles, 1958).

Exemple de formulation dans une analyse :

Le plan-séquence plonge le spectateur dans la continuité de l'événement. Comme dans l'ouverture de La Soif du mal, l'absence de coupe visible intensifie la tension et donne à l'action une présence presque immédiate.

2. Le suspense selon Hitchcock

Hitchcock distingue la surprise du suspense. Le suspense naît lorsque le spectateur sait quelque chose que les personnages ignorent. Le montage et la durée permettent alors d'entretenir une attente angoissante.

À retenir pour l'analyse : il faut observer comment une scène distribue l'information, retarde l'événement et construit l'attente.

Référence à citer : la scène de la bombe sous la table, souvent évoquée par Hitchcock dans ses entretiens.

Exemple de formulation dans une analyse :

La scène repose ici sur un mécanisme de suspense : le spectateur dispose d'une information que les personnages n'ont pas encore. Cette dissymétrie fait naître une attente angoissée, nourrie par la durée et par le retardement de l'événement.

3. L'instabilité volontaire : le Dogme 95

Le Dogme 95 privilégie la caméra portée, la lumière naturelle et l'absence d'artifices. Cette esthétique produit un effet de présence plus directe, presque documentaire.

À retenir pour l'analyse : une image instable ou brute peut relever d'un choix esthétique visant la proximité, la fragilité ou une impression de vérité.

Référence à citer : *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998).

Exemple de formulation dans une analyse :

L'image tremblée et la lumière peu travaillée ne relèvent pas d'un manque de maîtrise, mais d'un choix de mise en scène. À la manière du Dogme 95, cette esthétique produit un effet de proximité et de vérité brute.

D. L'espace filmique : montrer, organiser, faire sentir

L'analyse doit aussi s'intéresser à la manière dont le film construit l'espace et inscrit les personnages dans un cadre, un milieu ou un monde.

1. La profondeur de champ : *Citizen Kane*

Dans *Citizen Kane*, Orson Welles et Gregg Toland utilisent la profondeur de champ pour maintenir plusieurs niveaux de l'image dans la netteté. Dans la scène de l'enfance, différents plans coexistent sans découpage immédiat, ce qui permet au spectateur de choisir où regarder.

À retenir pour l'analyse : la profondeur de champ peut densifier l'image, faire coexister plusieurs actions et donner au spectateur une plus grande liberté de regard.

Référence à citer : *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941).

Exemple de formulation dans une analyse :

*La profondeur de champ permet ici de faire exister simultanément plusieurs niveaux d'action dans un même cadre. Comme dans *Citizen Kane*, le regard du spectateur n'est pas entièrement guidé par le découpage, mais invité à circuler dans l'image.*

2. Le “montage interdit” selon Bazin

Pour André Bazin, certaines situations doivent être montrées dans leur unité spatiale plutôt que découpées, car leur vérité dépend de la coprésence des éléments dans le cadre.

À retenir pour l'analyse : le maintien de l'unité spatiale peut renforcer le réalisme et la croyance dans l'événement filmé.

Référence à citer : André Bazin, à propos du réalisme et de la profondeur de champ.

Exemple de formulation dans une analyse :

Le choix de maintenir ensemble les éléments essentiels de la scène dans un même plan renforce ici l'impression de réalité. On retrouve ce que Bazin valorise : une unité spatiale qui laisse au spectateur le temps de croire à l'événement.

3. L'espace comme personnage : *Roma*

Dans *Roma*, Alfonso Cuarón utilise de longs panoramiques et travellings latéraux pour faire sentir le poids de l'espace domestique, social et historique. Les personnages ne sont jamais isolés de leur environnement.

À retenir pour l'analyse : les mouvements de caméra peuvent relier l'intime et le collectif, et faire de l'espace un acteur à part entière de la scène.

Référence à citer : *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018).

Exemple de formulation dans une analyse :

Le mouvement de caméra ne sert pas seulement à suivre le personnage : il révèle l'épaisseur de l'espace

qui l'entoure. Comme dans *Roma*, le décor devient ici une force active qui inscrit l'intime dans un cadre social plus large.

4. Le mouvement fluide comme sensation : *Les Affranchis*

Le plan-séquence du Copacabana dans *Les Affranchis* ne montre pas seulement un déplacement. Grâce à la fluidité du steadycam, il fait ressentir l'aisance, le pouvoir et la séduction du monde mafieux.

À retenir pour l'analyse : un mouvement de caméra ne montre pas seulement une action ; il transmet aussi une sensation ou une position de pouvoir.

Référence à citer : *Les Affranchis* (Martin Scorsese, 1990).

Exemple de formulation dans une analyse :

*La fluidité du mouvement ne se contente pas d'accompagner la progression du personnage : elle traduit un rapport au monde fait d'aisance et de domination. Comme dans le plan du Copacabana dans *Les Affranchis*, la caméra fait ici ressentir un pouvoir.*

E. Le corps, le jeu, la présence

L'analyse filmique peut enfin s'intéresser à la manière dont le corps et le jeu de l'acteur sont filmés.

1. Le “modèle” chez Bresson

Bresson refuse le jeu théâtral expressif. Il travaille avec des “modèles”, souvent non professionnels, dont la présence est volontairement retenue, dépouillée, presque mécanique.

À retenir pour l'analyse : un jeu neutre ou minimal n'est pas vide ; il peut au contraire déplacer l'émotion vers les gestes, les voix, les rythmes ou les détails matériels.

Référence à citer : *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) ou *Mouchette* (1967).

Exemple de formulation dans une analyse :

Le jeu très retenu des interprètes déplace l'émotion hors de l'expression psychologique traditionnelle. À la manière des “modèles” de Bresson, les corps paraissent ici plus traversés par des gestes et des rythmes que par une expressivité démonstrative.

2. Une émotion produite par le retrait

Chez Bresson, ce qui compte n'est pas l'effet spectaculaire, mais la retenue, l'ellipse, la précision. La mise en scène suggère plus qu'elle ne montre.

À retenir pour l'analyse : une scène peut tirer sa force de ce qu'elle ne montre pas entièrement, de ce qu'elle laisse hors champ ou en suspens.

Référence à citer : *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Au hasard Balthazar*.

Exemple de formulation dans une analyse :

L'émotion naît ici de la retenue plus que de l'exhibition. Le film préfère suggérer plutôt que montrer pleinement, ce qui donne au hors-champ, au silence ou à l'ellipse une véritable puissance expressive.

Formule générale à réutiliser dans une copie

Pour intégrer une référence sans qu'elle paraisse plaquée, on peut employer ce type de phrase :

- *Ce procédé rappelle...*
- *On retrouve ici une logique proche de...*
- *Cette mise en scène peut faire penser à...*
- *Ce choix n'est pas sans évoquer...*

Exemples :

- *Ce travail sur le son comme espace mental rappelle l'ouverture d'Apocalypse Now.*
- *La fragmentation de la scène évoque la violence construite par le montage dans Psychose.*
- *Le maintien de plusieurs niveaux d'action dans le cadre renvoie à l'usage de la profondeur de champ dans Citizen Kane.*

Les Outils de l'Espace et du Cadre

Le cadre n'est pas une photo fixe, c'est une structure dynamique.

1. Champ, Hors-Champ et Énonciation

- **Le Champ** : L'espace visible dans le cadre (l'énoncé).
- **Le Hors-Champ** : L'espace invisible qui prolonge le champ. Il sert à créer de l'attente, de l'angoisse ou à gérer l'indicible (l'obscène).
- **Le Cadre** : L'acte de découper la réalité (l'énonciation). Dans le cinéma classique, il est fixe et net ; dans le cinéma moderne (caméra portée, steadycam), il devient "flottant".

2. La trinité des espaces

Pour analyser une scène, il faut distinguer :

- **Espace profilmique** : Ce qui est devant la caméra (décors, acteurs).
- **Espace filmique** : L'espace reconstruit par le montage dans l'esprit du spectateur.
- **Espace diégétique** : L'univers de fiction où vivent les personnages.

Le Mouvement et le Temps : Dynamique de la mise en scène

Les mouvements de caméra ne sont pas seulement esthétiques, ils ont des **fonctions dramatiques** :

- **Le Panoramique** : Rotation sur axe (regard qui balaie).
- **Le Travelling** : Déplacement de la base de la caméra.
 - *Extensif* : Élargit le point de vue (découverte du décor).
 - *Sélectif* : Focalise sur un détail (tension, émotion).
 - *Connectif* : Relie physiquement deux éléments séparés.

Références majeures sur la durée et le mouvement :

- **Le Plan-séquence (*La Soif du Mal*, Welles) :** Un plan unique sans montage qui étire le temps et l'espace, créant une prouesse technique et une tension continue.
- **Le Montage interdit (André Bazin) :** Théorie selon laquelle le montage doit être évité quand l'essentiel de l'événement dépend d'une présence simultanée de deux facteurs dans le même champ (ex: l'homme et le lion)..

La Narratologie : L'architecture du récit

Au-delà de ce que l'on voit, il faut analyser qui nous raconte l'histoire.

- **La Focalisation (Point de vue) :** * *Interne* : On ne sait que ce que le personnage sait (caméra subjective ou accès à ses pensées).
 - *Externe* : On observe le personnage de l'extérieur sans connaître son intériorité.
 - *Zéro (Omniscient)* : Le narrateur en sait plus que les personnages (typique du suspense hitchcockien).
- **L'Ocularisation :** C'est le lien entre ce que la caméra montre et ce que le personnage regarde. On parle d'**ocularisation interne primaire** quand l'image porte les traces d'une vision humaine (tremblements, flou de myopie).

La Composition Plastique : L'image comme tableau

- **Les Lignes de force :** Comment les décors ou les corps découpent l'image (horizontales pour le calme, verticales pour la puissance, diagonales pour le mouvement ou le déséquilibre).
- **La Chromatique (Symbolique des couleurs) :** Une couleur peut devenir un leitmotiv. Chez Hitchcock (*Sueurs froides*), le vert est associé au fantôme et au passé. L'analyse doit repérer si une couleur "envahit" le champ.
- **Le Clair-obscur et le Contraste :** Inspiré de la peinture (Caravage), le travail sur l'ombre portée peut exprimer la dualité d'un personnage (le film noir).

Le Temps Filmique : Rythme et Durée

Le montage n'est pas qu'une question de "coupe", c'est une gestion du temps.

- **L'Ellipse :** Temps sauté entre deux actions. L'analyse doit questionner ce qui est caché dans le "blanc" de l'ellipse.
- **Le Plan-séquence vs Le Montage Alterné :** * *Le plan-séquence* dilate le temps (réalisme).
 - *Le montage alterné* (montrer deux actions simultanées dans deux lieux différents) crée une tension dramatique (ex: une course-poursuite).

- **Le Temps Psychologique :** Utiliser le ralenti ou l'accélééré pour traduire une émotion interne.

L'Analyse du Jeu : Le Corps comme outil

On oublie souvent d'analyser l'acteur comme un élément de mise en scène.

- **La Proxémie :** C'est l'étude de la distance entre les personnages. Un personnage qui "envahit" l'espace intime d'un autre crée une tension immédiate.
- **Le Jeu de "Modèle" (Bresson) vs La "Méthode" (Actors Studio) :** * L'acteur bressonnien est neutre, il est une pièce du mécanisme.
 - L'acteur de la Méthode (ex: Marlon Brando) est dans l'hyper-expressivité et l'improvisation.

L'Intertextualité et l'Auto-réflexivité

- **La Citation :** Le film fait-il référence à un autre film ? À un tableau ? À une musique connue ?
- **La Mise en abyme :** Un film qui montre un tournage de film ou un personnage qui regarde un écran. Cela sert souvent à souligner le caractère artificiel de l'œuvre (très fréquent chez Godard).