

Introduction à l'analyse filmique

TD01

Ipek Karan

Evaluation

- **Contrôle continu:** un devoir à rendre dans deux semaines (formes diverses: analyse de séquence, affiche, résumé, récit, dissertation, filmer une séquence...)

- **Partiel:** une analyse de séquence (18 décembre) (DST)

PROGRAMME DU SEMESTRE

TD01: Introduction à l’analyse: Ce que c’est l’analyse filmique ?
TD02: “la continuité”: le raccord et le montage + les angles de prise de vue
TD03: “Cauchemar éveillé”: Ce que c’est la mise en scène ? **+ 5 devoirs**
TD04: “Voyage”: les mouvements de caméra, les objectifs et les focales **+5 devoirs**
TD05: “Tu n’as rien entendu, maman”: Le son au cinéma **+5 devoirs**
TD06: “Le héros aux mille et un visages”: la narration et le récit filmique **+ 5 devoirs**
Toussaints:

TD07: La représentation du quotidien au cinéma **+ 5 devoirs**
TD08: Dialogue au cinéma **+ 5 devoirs**
TD09: Cinéma d’auteur et d’amateur **+ 5 devoirs**
TD10: Qu’est-ce que c’est “le motif” au cinéma ? **+ 5 devoirs**
TD11: Le montage-2: les rapports entre l’image et le son (?)

TD12: Partiel

Programme

- Qu’est-ce que c’est l’analyse filmique ?
- Méthodologie de l’analyse: la problématique, les axes, les approches
- Décrire/ analyser/ interpréter
- Etude de cas: *Gaslight* (Cukor, 1944)
- Format de support/ format de projection
- Cadre/ diégèse/ champ/ hors-champ
- Échelle des plans

Pourquoi faire une analyse filmique ?

- **Raisons théorique:** pour devenir chercheur.se, critique, examen et concours des écoles

- **Raisons pratiques:** pour faire des films (pour mieux s’exprimer en tant que réalisateur.ice, directeur.ice de photo etc. ou les comprendre), le découpage technique, le dossier de presse

- ou tout simplement pour **le plaisir** en tant que spectateur.ice

Qu’est-ce qu’une analyse de film ?

- **Distinction:** décrire/ analyser/ interpréter

Jacques Aumont: Interpréter un film



Sonate d’automne, Ingmar Bergman(1978)

Entrer dans l’analyse

- Trouver **un point de départ** : un détail, une intuition, une émotion, un plan, une couleur, un son, un mouvement de caméra, etc.

- Commencer par poser la question « Pourquoi ? »-> Je ne trouve pas la réponse (ou je ne suis pas satisfait)-> commencer à interroger « Comment cette scène me produit tel effet ? Comment ai-je cette impression ? **Comment** ai-je l’empathie pour tel personnage ? » — En partant des solutions, on peut trouver la question.

- Il faut retarder le plus possible l’interprétation. Elle peut nous mener à la « **surinterprétation** ».

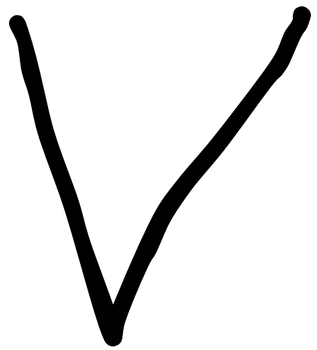
La problématique

« Le problème -> ce dont nous avons besoin pour lancer notre analyse et le rendre nécessaire. »

Jacques Aumont: “La solution que l’image me donne, me permet de constituer le problème.”

« À partir de ces images, quel problème puis-je me poser ? »

La problématique (à déplier).



Évolution de mes réflexions

Grille d’analyse

Séquence/ plan (durée ?)	Description de la scene	Bande-image	Bande-son	Notes

P	Sur-S	S	Lieux	Sous-S	Personnages	Plans	Syntagme	Musiques	Actions
	0	0	Générique sur des gravures multiples		multiples	x plans		Champagne Gigi	
A	I	1	Le bois	a	Honoré	1-15	séquence	thème bois	Honoré présente le bois de Boulogne et se présente: rentier célibataire et amateur de femmes.
				b	Honoré Gigi	16-21		Little Girls thème puis par Honoré	Il fait l'éloge des petites filles et présente Gigi, qui joue avec ses camarades. Elle passe devant lui et s'en va à travers bois.
	II	2	Chez Gigi (ext. int.)		Gigi Mamita	22-24	séquence	vocalises /mère off/	Gigi arrive chez sa grand-mère Mamita qui lui rappelle que c'est jour de visite chez sa tante Alicia.
	III	3	Dans Paris Chez Gaston (ext.)		/Honoré/	25	plan autonome	Little Girls variation	Un cabriolet traverse une place et s'arrête devant un luxueux immeuble.
		4	Chez Gaston (int.)		Gaston fournisseur valet	26	Plan autonome		On annonce à Gaston Lachaille la visite de son oncle. Il finit de régler quelques affaires et sort.
		5	Chez Gaston (ext.)		Honoré Gaston	27-28	séquence		La rencontre de l'oncle et du neveu qui partent en cabriolet à travers Paris.
		6	Dans Paris		Honoré Gaston	29-40	scène	It's a bore thème puis par Honoré/Gaston	Honoré vante les charmes de la vie (Paris, le vin, les femmes, le grand monde). Gaston lui réplique que tout l'ennuie, et fait arrêter le cabriolet.
	IV	7	Chez Gigi (ext. int.)		Gaston Mamita	41-48	scène		Gaston arrive chez Mamita. Ils parlent de Gigi. Gaston s'étonne des "leçons" que lui donne Alicia.
	V	8	Chez Alicia (ext. int.)		Alicia Gigi	49-64	séquence		Gigi arrive en courant chez Alicia. Leçon d'éducation (comment manger les ortolans). Conversation sur le mariage.

Les critères d'organisation, cette fois, sont d'ordre **thématique.** Un tel schéma est déjà, on le voit, informé par une lecture approfondie du film, et représente une véritable interprétation de ce film.

Ce dernier exemple nous amène à mentionner tous les schémas (très fréquemment utilisés, aussi bien d'ailleurs au stade de la production qu'au stade de l'analyse) qui représentent les relations **narratives** à l'intérieur d'un film donné. En voici deux exemples extraits de l'étude de *La soif du mal* par Stephen Heath (« Film and System, Terms of Analysis »), parue dans *Screen.*

FIGURE IV

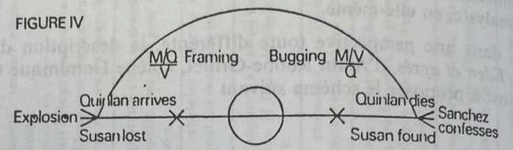
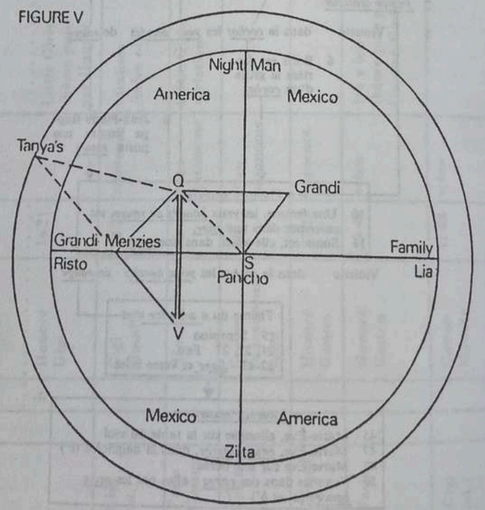


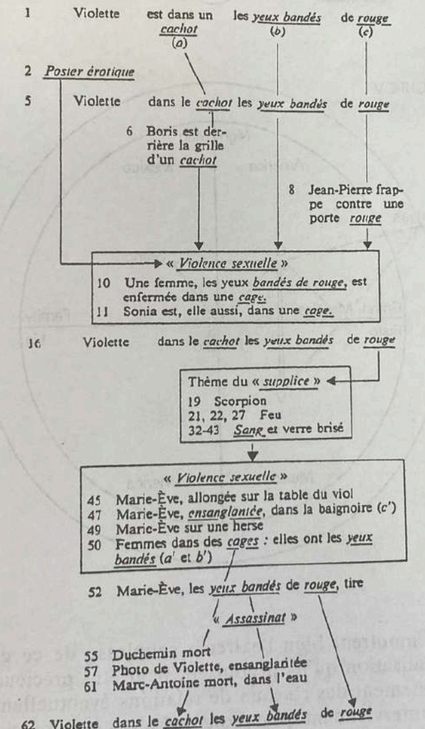
FIGURE V

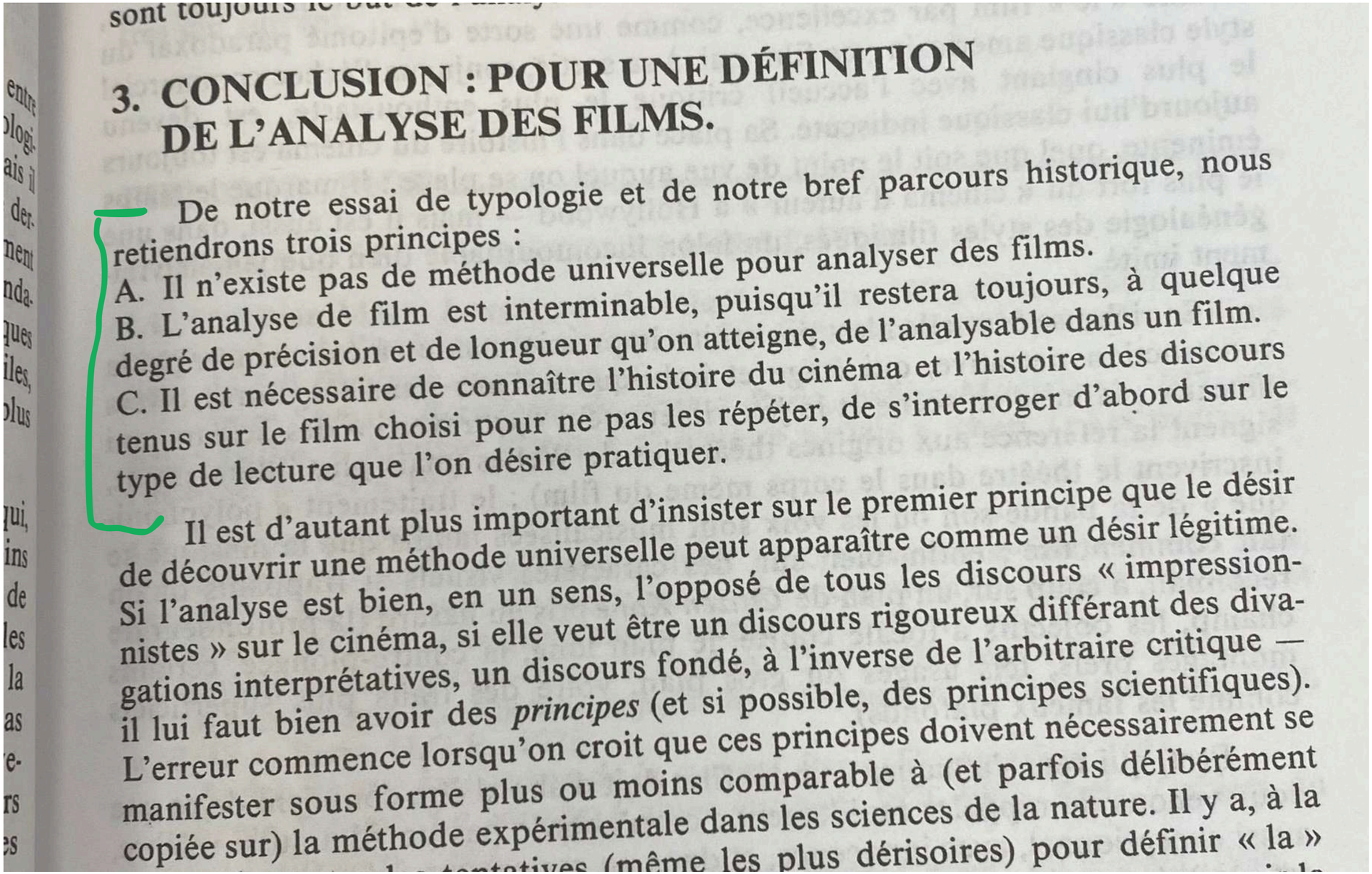


Ces schémas montrent bien l'extrême souplesse de ce genre d'« instrument » ; si la visualisation qu'ils produisent peut être précieuse en ce qu'elle fait saisir immédiatement des réseaux de relations éventuellement complexes, ces instruments n'interviennent qu'*a posteriori*, alors que, précisément, la situation qu'on veut schématiser a déjà été analysée et caractérisée.

mond Bellour en annexe de son article « Segmenter, analyser ». Le titre même des colonnes de ce tableau est indicatif quant au but poursuivi : cinq colonnes (P= Parties, S = Segments, Sur-S = Sur-segments, Sous-S = Sous-segments, Syntagme = type de « grand syntagme » selon la typologie de Christian Metz) sont consacrées à la question du découpage en segments de diverses tailles (les « sous-segments » sont pour Bellour les unités d'action minimales, séparées par des changements mineurs dans l'intrigue ; à l'autre extrême, les « parties », au nombre de cinq pour tout le film, sont les grands épisodes narratifs, ceux qui permettraient de raconter le film, précisément, en quelques phrases). C'est donc essentiellement la question de la segmentation qui a ici, visiblement, préoccupé l'analyste, en elle-même.

Mais, dans une perspective toute différente, la description du segment XIII de *L'Eden et après,* d'Alain Robbe-Grillet, amène Dominique Chateau et François Jost à proposer le schéma suivant :





sont toujours le but de l'analyse.

3. CONCLUSION : POUR UNE DÉFINITION DE L'ANALYSE DES FILMS.

De notre essai de typologie et de notre bref parcours historique, nous retiendrons trois principes :

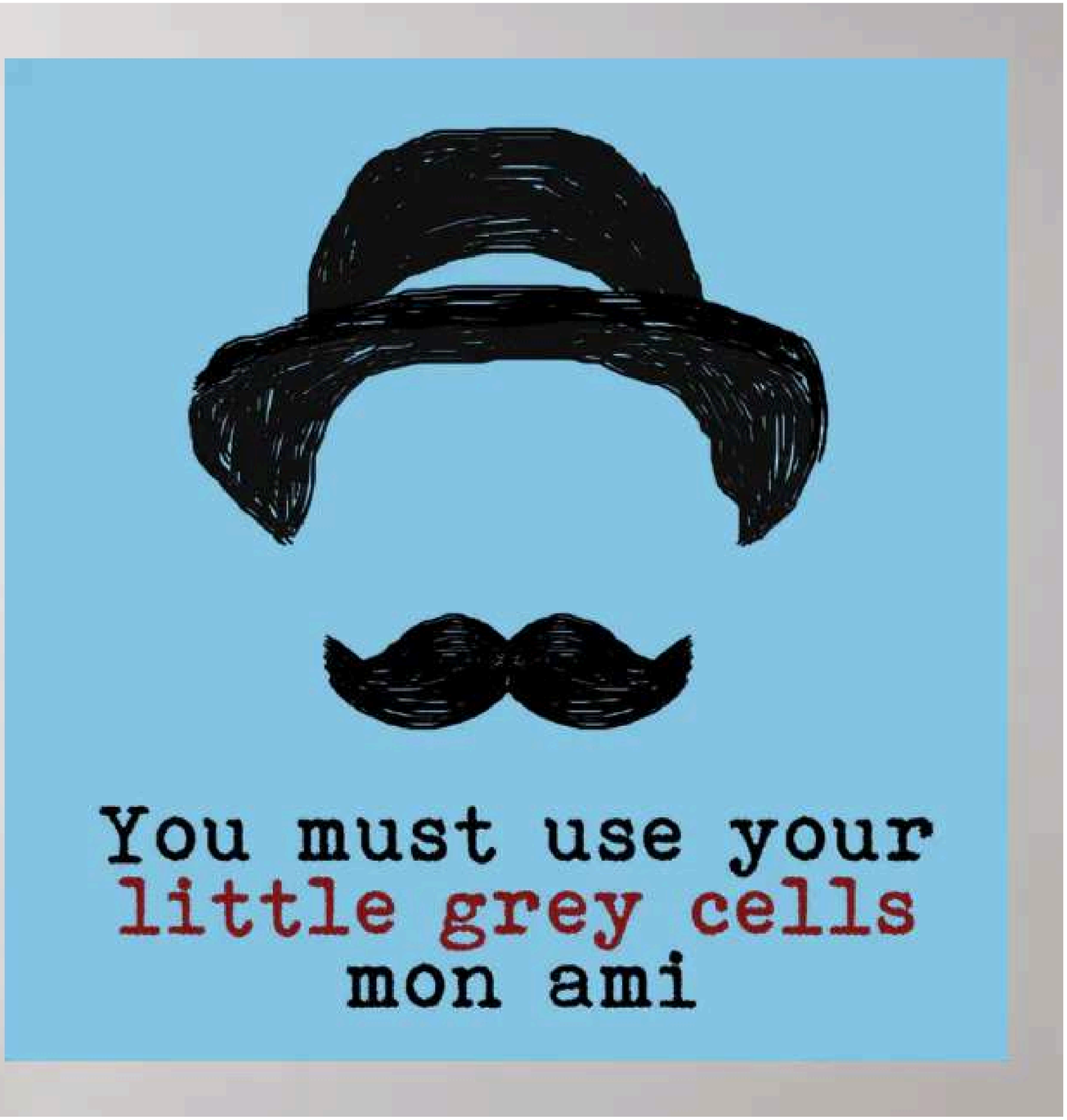
A. Il n'existe pas de méthode universelle pour analyser des films.

B. L'analyse de film est interminable, puisqu'il restera toujours, à quelque degré de précision et de longueur qu'on atteigne, de l'analysable dans un film.

C. Il est nécessaire de connaître l'histoire du cinéma et l'histoire des discours tenus sur le film choisi pour ne pas les répéter, de s'interroger d'abord sur le type de lecture que l'on désire pratiquer.

Il est d'autant plus important d'insister sur le premier principe que le désir de découvrir une méthode universelle peut apparaître comme un désir légitime. Si l'analyse est bien, en un sens, l'opposé de tous les discours « impressionnistes » sur le cinéma, si elle veut être un discours rigoureux différant des divagations interprétatives, un discours fondé, à l'inverse de l'arbitraire critique — il lui faut bien avoir des *principes* (et si possible, des principes scientifiques). L'erreur commence lorsqu'on croit que ces principes doivent nécessairement se manifester sous forme plus ou moins comparable à (et parfois délibérément copiée sur) la méthode expérimentale dans les sciences de la nature. Il y a, à la

L'Analyse des films, Jacques Aumont et Michel Marie


You must use your
little grey cells
mon ami

Étude de cas



Gaslight, George Cukor (1944)

La problématique

La description : Qu’est-ce qui se passe dans l’image ? Quelle relation existe-t-il entre l’image et le son ? (les composantes de l’analyse filmique)

Résumé : Paola est cloisonnée, une pièce entamée. Les objets appartiennent à la tante décédée de Paola. Gregory manipule ces objets et tous les personnages écoutent ce qu’il dit.

Mon intuition : Paola est coincée, c’est Gregory qui domine la scène.

Regrouper : (les axes)
Cloisonnement
Mise en scène
La mise en doute (scepticisme)

Les axes

1. **Un espace hostile:**

a. Cloisonnement physique:
la composition du cadre: le cloisonnement de Paola par le décor, la saturation du plan (la pièce entamée des objets)
Impossibilité de déplacement: mouvement de caméra (Stabilité x mouvement), le surcadrage

b. Cloisonnement psychique:
le resurgissement du passé: la morte de sa tante (le traumatisme réfoulé), les objets qui appartiennent à sa tante décédée, le traumatisme du passé (la maison de crime) le portrait
la hantise: le fantôme de la tante (la maison hantée: la lumière, les poussières) etc.
Les échelles de plan: le gros plan + la lumière > effet interrogatoire

2. U**ne double mise en scène:**

a. Gregory comme metteur en scène:
les accessoires → des objets potentiels du jeu de Gregory: La lumière (gaslight) (comme accessoire), les tableaux
les actrices-> la femme de ménage sourde (Elizabeth) et la jeune fille (Nancy)

b. Décor comme une scène de théâtre:
La maison: Une scène préparée en amont pour le jeu de “la folie” de Paola.

3. **La perception de réalité manipulée:**

a. La mise en doute: le gros plan,le flou (la mise au point), le champ-contre-champ-> vers le gros plan (//hypnose)
b. La reconstitution de la réalité: les mouvements de caméra qui suit les mouvements de Gregory. Exclusion de Paola du cadre

→ **résultat:** L’objectif de la mise en scène de Gregory: Ce que le monde tel que Paola le perçoit-> est faut

Problématique: “En quoi la mise en scène peut devenir un moyen de manipulation de perception de réalité ? “

La méthodologie

Introduction: Présentation du film (la date, le.a réalisateur.ice, le pays, le synopsis, le contexte), présentation de l'extrait en question (ou se situe ? Sa durée, les enjeux de la séquence, pourquoi cet extrait ?)

Probléamtique: "En quoi la mise en scène peut devenir un moyen de manipulation de perception de réalité ? "

Réplier: → par quels moyens propres de la mise en scène, la réalité telle que le personnage perçoit peut être manipulé/ manipulable ?

Développement:

1. **Un espace hostile:**

a. Cloisennement physique:

- la composition du cadre: l'encoisennement de Paola par le décor, la saturation du plan (la pièce entamée des objets
- Impossibilité de déplacement: mouvement de caméra (stabilité x mouvement)

b. Cloisennement psychique:

- le resurgissement du passé: la morte de sa tante (trauma réfoulé), les objets qui appartiennent a sa tante décédée, le traumatisme du passé (la maison de crime) le portrait
- la hantise: la fantôme de la tante (la maison hantée: la lumière, les poussières) etc.
- Les échelles de plan: le gros plan

2. **Un double mise en scène:**

a. Gregory comme metteur en scène:

- les accesoires ⟶ des objets potentiels du jeu de Gregory: La lumiere, les tableaux
- les actrices: la femme de ménage sourde et la jeune fille

b. Décor comme une scene de théâtre:

La maison: Une scene préparé en amont pour le jeu de "la folie" de Paola.

3. **La perception de réalité**

a. La mise en doute: le gros plan etc.
b. la reconstitution de la réalité: les mouvement de caméra qui suit ses mouvements etc.

La conclusion

Synthese, Hypothese, ouverture

Les approches

Approches esthétique

Approche narrative

Approche figurale

Approche génétique

Approche sociohistorique

Approche philosophique:

Cultural studies, gender studies, queer studies...

DT (Découpage technique)

- exprimer les choix de la mise en scène de réalisateur.ice
- l’organisation du plan de travail
- les devis et le budget prévisionnel
- l’organisation et la communication entre les différents départements

Les phases d’un film

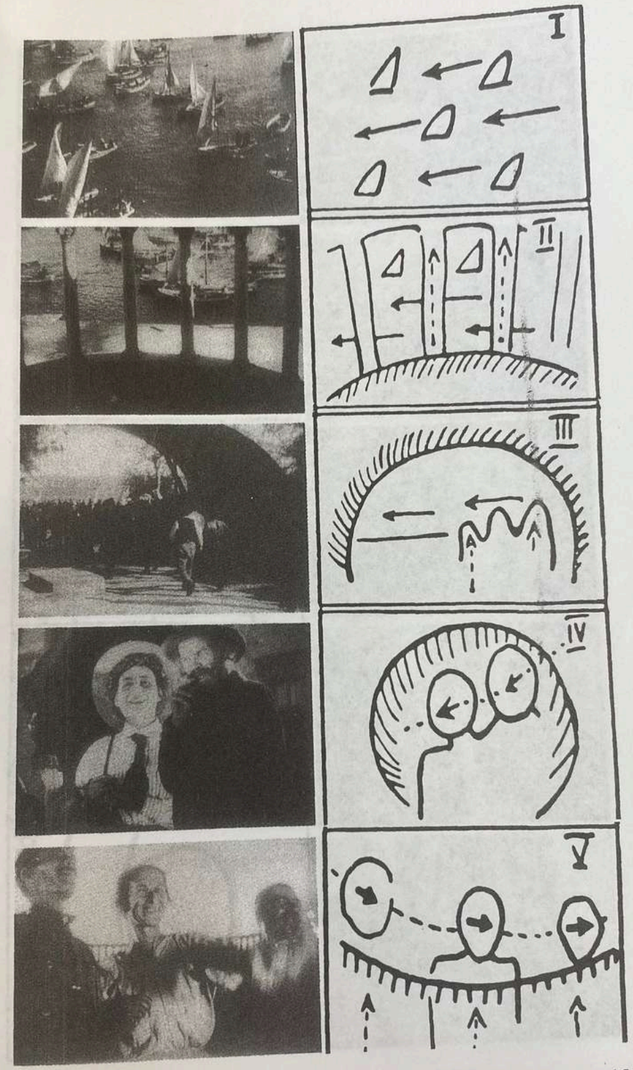
DECOUPAGE TECHNIQUE

Pré-production	Tournage	Post-production
Trouver le financement, le budget prévisionnel, le découpage technique		Montage (image et son)
Les lieux de tournage, le casting, l’équipe technique		Mixage son, la musique
Le calendrier provisoire		Etalonnage, les effets spéciaux...

DT (Découpage technique)

MURIEL, Alain Resnais, 1963

PLAN		BANDE-IMAGE		BANDE-SON	
N°	DURÉE	DESCRIPTIF (couleur, contenu, mouvement)	CAMÉRA (échelle, angles, mouvement)	PAROLE (in/*off*)	BRUITS + MUSIQUE
6 (510)	1,8 sec.	- Orange-marron. - Deux tiroirs en forme d'alvéole, superposés, contenant des couverts argentés. - Fixe.	- G.P. - Face, légèrement gauche. Plongée de biais moins accentuée. - Fixe.	*Il y avait ensuite la bonneterie « A la grâce de Dieu ».*	Oiseaux.
7	1,83 sec.	- Banc. - Verres brillants renversés sur une vitre devant une glace → reflets décalés. - Fixe.	- G.P. - 30° droite. Plongée. - Fixe.	— *Mais je ne vois pas ce magasin, c'était un*	
8 (510)	1,83 sec.	- Blanc et marron. - Quatre piles d'assiettes blanches (deux niveaux) posées devant une glace sur une table marron. Serviettes blanches. Salières. - Fixe.	- P.P. - Légèrement gauche. Légère plongée. - Fixe.	*tabac.* — *Oh ! mais qu'est-ce que vous me racontez là ?*	
9 (509)	1,41 sec.	- Blanc, rouge et rose. - Salières, moutardiers, bouquet rose. - Fixe.	- P.P. plus éloigné. - Plongée gauche. - Fixe.	*Vous mélangez tout.*	
10 (515)	5,62 sec.	- Sombre et rouge. - Trois personnages : un de dos en premier plan, deux de face au deuxième plan. L'un est derrière un bar, les deux autres devant. Lampe allumée (bouteille de whisky et abat-jour écossais rouge). Décor peint derrière le barman. - Le barman parle en agitant la tête. Le deuxième personnage au fond hoche la tête.	- P.A. - 30° gauche. - Fixe.	(Barman) : J'ai habité ce coin pendant trente ans. Ce n'est pas parce que les bombes sont tombées dessus que je ne me souviens plus de ma rue.	



Environs de Neuville-sur-Oise - extérieur jour

212. Plan d'ensemble : les environs immédiats des lacs (le « Domaine des jeunes »). Un paysage vallonné, avec de l'herbe déjà jaunie, de maigres arbustes. Fabien et Blanche s'éloignent.

213. Plan général : le sommet d'une petite colline ; quelques rochers affleurent dans l'herbe. Blanche et Fabien entrent par l'avant à gauche, s'arrêtent sur les rochers, contemplent le paysage : une ligne d'arbres, au fond du plan.

Blanche. Ah, mais c'est l'Oise...

214. Plan d'ensemble panoramique, de gauche à droite (au téléobjectif), sur le paysage vu par Blanche et Fabien. Une rivière bordée d'arbres (l'Oise), des cultures maraîchères, un village au fond (Jouy-le-Moutier).

Blanche. *(off).* ... là-bas ! Hein ?

Fabien *(off).* Oui ! Là, qui se confond avec les arbres !

215. (= 213), sur le couple.

Fabien. Et elle forme une boucle. Là, on s'en rend bien compte. Elle forme une boucle comme ça *(il montre du bras, en tournant sur lui-même vers la droite)*, tu vois, elle tourne là dans la petite cuvette, face au pied de...

216. Plan d'ensemble. Cergy-St-Christophe, vu (dans le lointain) depuis la petite colline ; au premier plan, de nombreux arbres.

Fabien *(off).* ... là où tu habites, là, Saint-Christophe !

Blanche *(off).* Ah oui ! On voit la tour du Belvédère !

Fabien *(off).* Oui...

217. (= 215), sur le couple.

Fabien *(il continue de tourner, fait maintenant face à la caméra).* Et puis elle continue comme ça...

218. Plan d'ensemble : le paysage décrit par Fabien ; au premier plan, des arbres, au loin, Cergy-Pontoise (panoramique de gauche à droite suivant la description de Fabien).

Fabien *(off).* ... elle fait tout le tour en boucle comme ça, elle passe devant Cergy-Préfecture, jusqu'au pied de la tour E.D.F.

219. (= 217), sur le couple.

Fabien *(il se retourne complètement, dans l'autre sens, jusqu'à nous tourner le dos de nouveau, et désigne une direction vers la gauche).* Et puis là, je connais un petit chemin de halage qui est très agréable, là, juste, près du bord de l'Oise...

220. Plan général : Blanche et Fabien marchent sur un chemin de terre bordé d'arbustes ; la caméra les accompagne en panoramique de droite à gauche, on découvre alors qu'ils longent l'Oise. Une péniche passe derrière eux, très lentement.

221. Plan général : le chemin est devenu plus étroit, une sente envahie par les herbes, enserrée entre les arbustes. Blanche et Fabien avancent vers la caméra, en silence, elle devant

222. Plan général (selon l'axe inverse) : le même chemin. Ils s'éloignent, toujours en silence, lui derrière.

223. Plan général : le chemin n'est même plus marqué dans les herbes. Blanche et Fabien avancent vers la caméra, en silence, elle devant. Ils sortent par l'avant à droite, laissant le champ vide un instant.

*224. Plan général : un mur en pierre au bord d'un chemin ; Blanche et Fabien arrivent par la droite, s'approchent du mur. Fabien fait la courte échelle à Blanche pour qu'elle passe le mur, qu'il escalade à son tour. Ils sont passés dans une sorte de jardin, ou de bois, surélevé par rapport au chemin, (le parc de Neuilly).**

225. Plan général : Blanche et Fabien, marchant dans un sous-bois, de gauche à droite, accompagnés en panoramique. Ils avancent toujours dans le plus grand silence, sans se regarder. Ils s'arrêtent ; Fabien s'assied par terre, tandis que Blanche reste debout, regardant vers le haut.

226. (Contre-champ) : les arbres, le soleil à travers la ramure (petit panoramique de gauche à droite).

227. Plan moyen : sur Blanche, mains à la taille, regardant toujours vers le haut, tête complètement renversée, l'air ému.

228. (Contre-champ) : nouveau panoramique sur les arbres et le ciel ; les feuilles sont un peu agitées par le vent ; toujours le plus profond silence.

229. Plan moyen : sur Blanche, toujours mains aux hanches ; elle tourne la tête et le buste, revient à sa première position.

230. Plan rapproché : Fabien, assis, le buste de trois-quarts gauche, la tête tournée vers la caméra, regarde vers le haut et à droite (vers Blanche).

231. (= 229), sur Blanche. Elle se détourne encore davantage, puis revient face à la caméra, les larmes aux yeux, tandis que Fabien, qui s'est levé, entre par la gauche.

Fabien *(surpris, un peu gêné, ému lui aussi).* Tu pleures ? *(Il passe derrière Blanche, se retrouve à droite.)*

Blanche. Non ! *(Elle se détourne de lui.)*

Fabien. C'est le soleil ?

Blanche. Non, je ne sais pas ce que c'est.... *(Elle part brusquement à gauche, accompagnée par la caméra en panoramique, qui quitte Fabien.)* Peut-être ce silence ou... ou c'est l'heure, parce que... tu sais, quand le soleil commence à descendre, on a toujours un petit coup d'angoisse... *(Soupir.)*... Et je me sens bien... *(Elle sourit.)*... Même trop bien ! *(Elle essuie une larme.)*

Fabien *(off).* Comment ça, trop ?

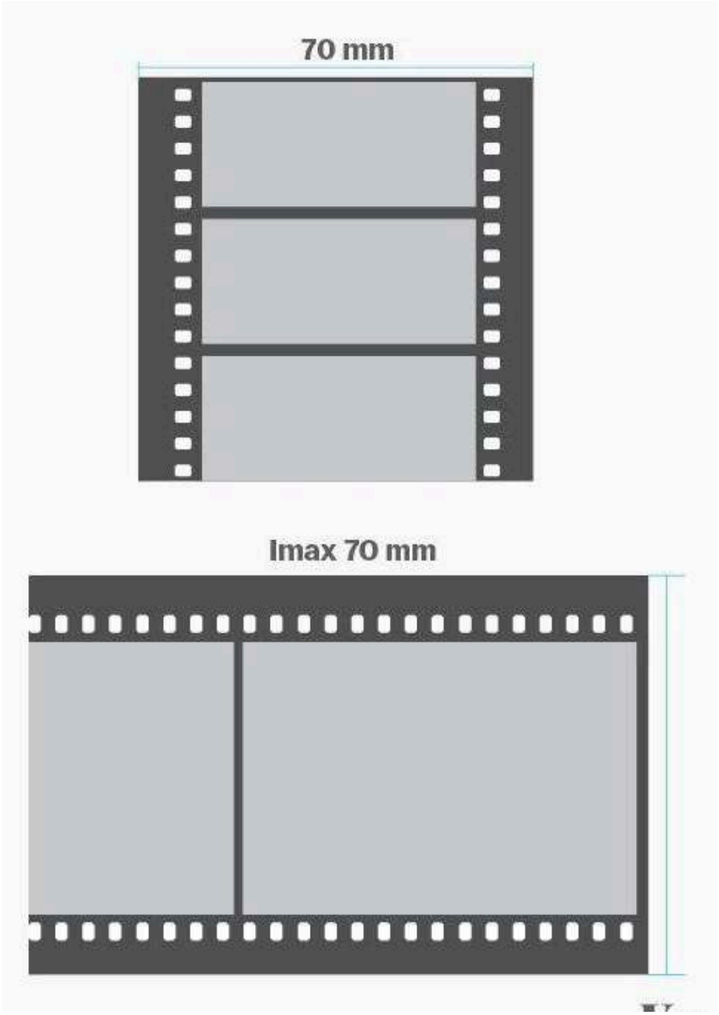
* Fin de la troisième bobine de dix-neuf minutes et trente secondes

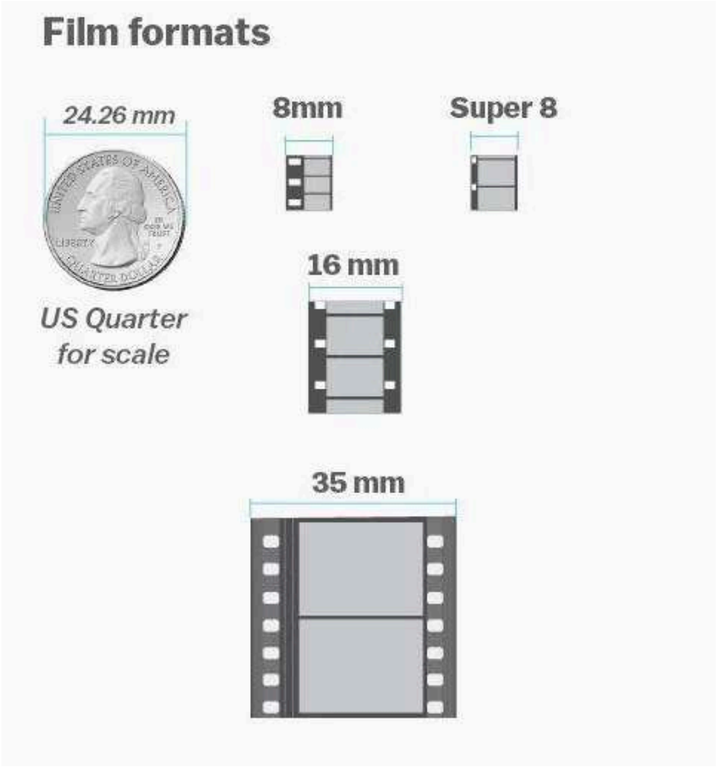
Les outils d’analyse de film

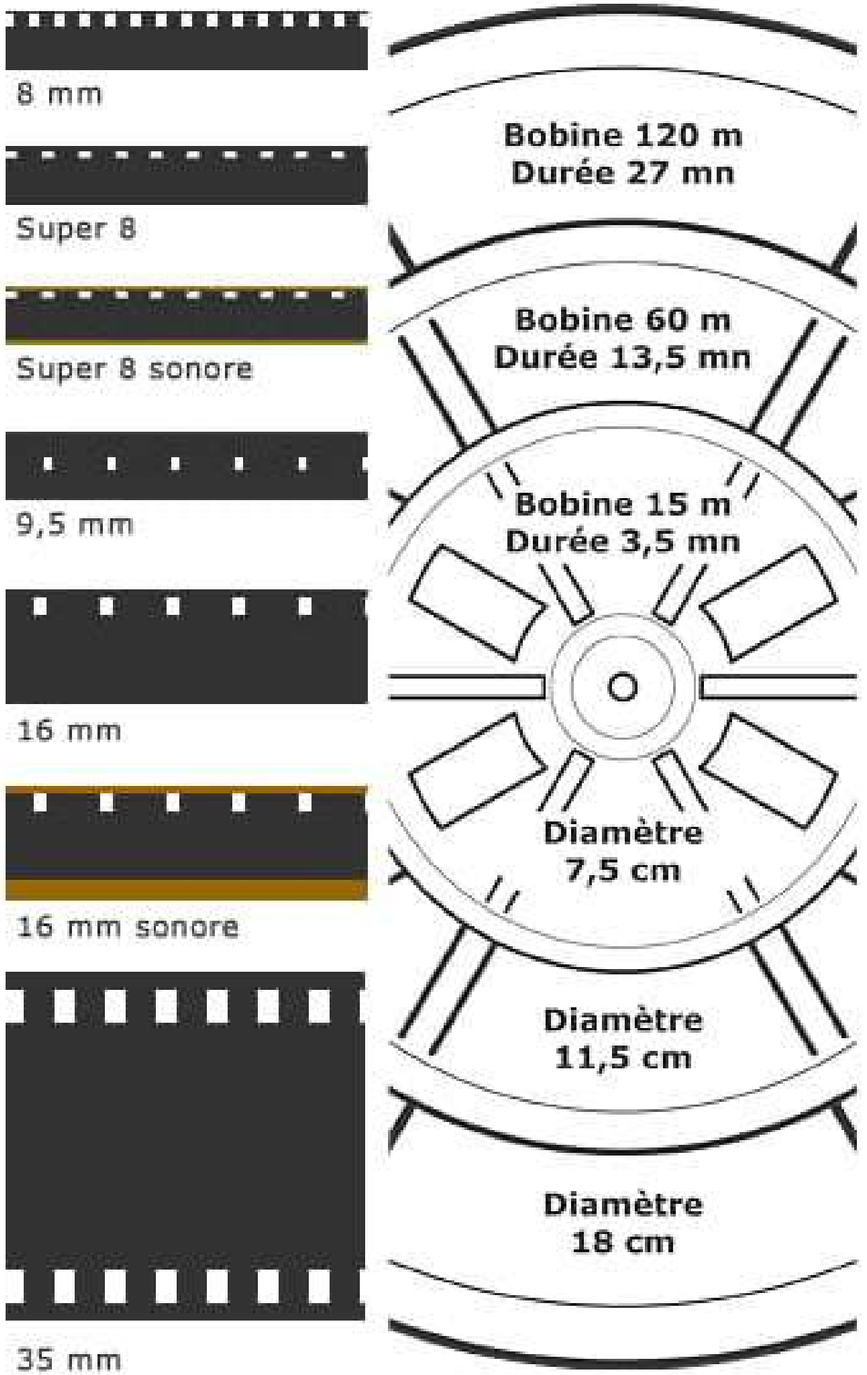
Mise en plan	cadrage, profondeur de champ
Profilmique: La mise en scene	Décor, lumière, couleur, jeu d’acteur
Filmique: la mise en plan	échelle de plan, angle de prise de vue, mouvements de caméra, composition de cadre, les mouvements de caméra
Le montage	alterné/ parallele, raccord, cut ou transition, ponctuation, fonctions (idéologique, productive, classique, plastique)
Le son	son-in, son-off, hors-champ, musique/ bruit/ dialogue Effet de montage: disjonction, effet rhétorique

Les formats

a. Format de pellicule: Format de support







b. Format de projection: Format de la projection de l’image sur l’écran



Ghost story (David Lowery, 2017



4/3 (1.33:1)

Lola Montes (Max Ophüls, 1955)



Cinemascope (2.55:1)

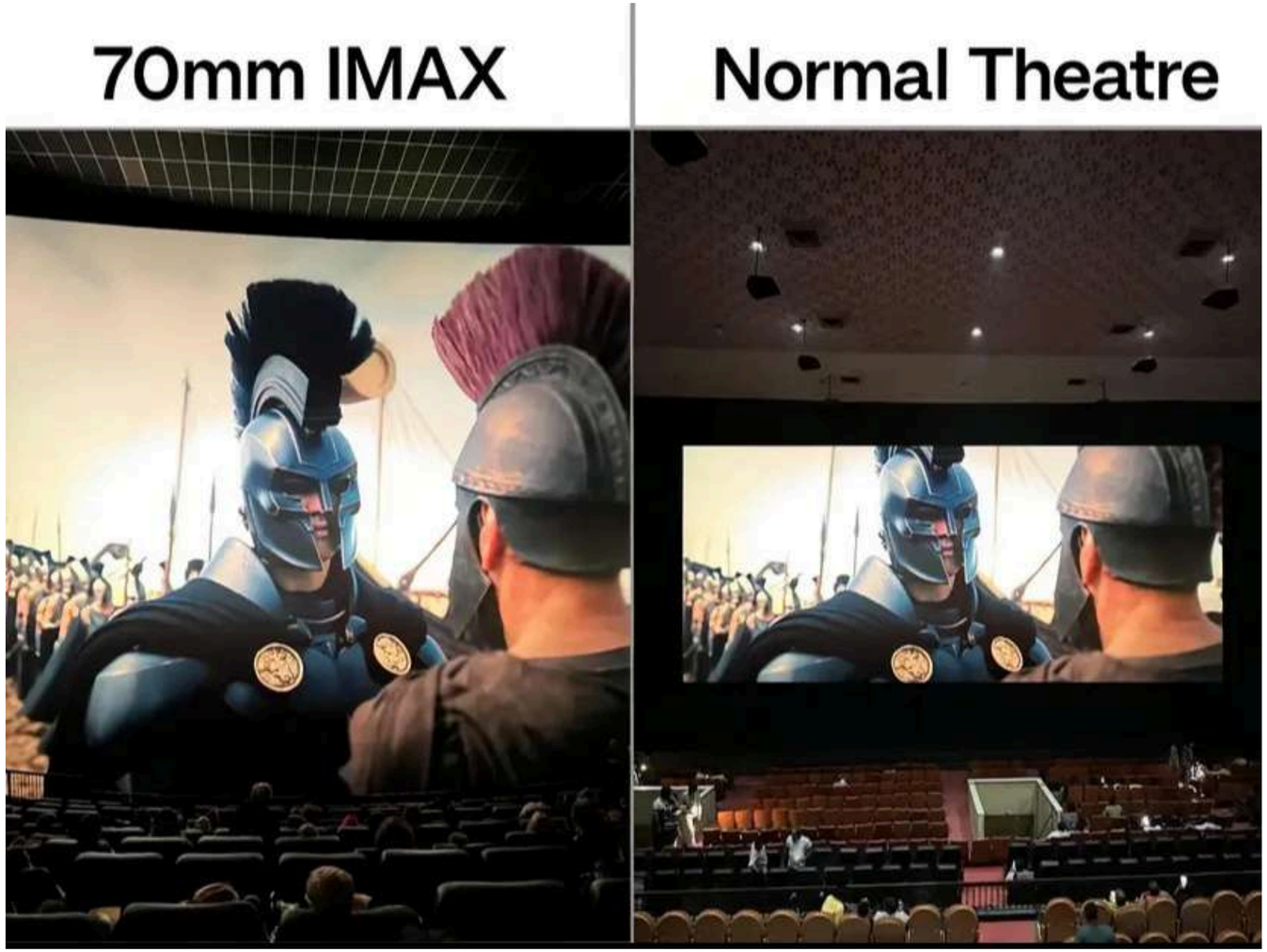


Die My Love (Lynne Ramsay, 2025)



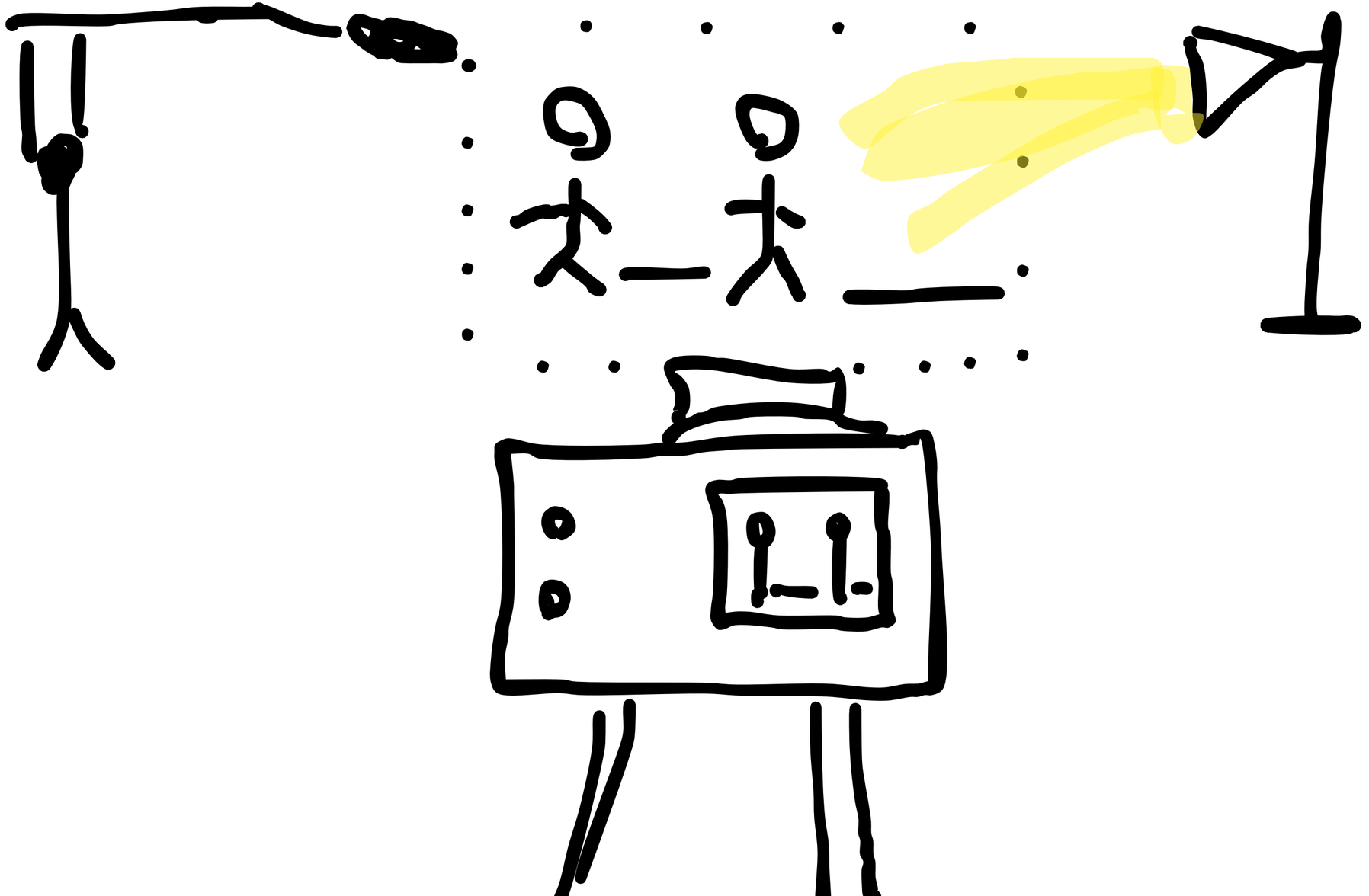
How to marry a Millionaire (Jean Negulesco, 1953)

Odyssée de Christopher Nolan





Cadre/ champ/ diégèse



Intradiégétique et extradiégétique

- son intradiégétique



Phantom of Paradise, Brian de Palma (1975)

- son extradiégétique



Suspiria, Dario Argento (1977)

Intradiégétique et extradiégétique

- lumière intradiégétique



Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)

- lumière extradiégétique



All about Eve (Joseph Mankiewicz, 1950)

Attention! La fidélité à sa source, la lumière naturelle/ artificielle, motivée/ pas->
à voir plus tard

Résumé

son (intra)diégétique: le jukebox appartient à l’univers filmique. Les personnages l’écoutent. (ils savent qu’il existe).

si on voit la source

son-in : Le jukebox est entendu p
les personnages visible dans le ca
Ex: Les dialogues entre les personnage.

Homme sans passé, Aki Kaurismaki (2002)



si on ne voit pas la source.

son qui vient du hors-champ: on entend le son de jukebox mais on le voit pas dans le cadre. Mais il appartient au monde filmique. (= son intradiégétique)

son extradiégétique: la musique n’appartient pas à l’univers filmique. Les personnages ne l’entendent pas mais le spectateur l’entend.

son off : le son n’est pas visible dans le cadre. Il se situe dans un autre espace-temps. Ex: une voix-off, bruit-off

Echelle des plans

Plan général



Plan airéen



Plan d’ensemble



Plan demi-ensemble (plan large)



Plan moyen



Plan américain



Echelle des plans

Plan rapproché (taille)



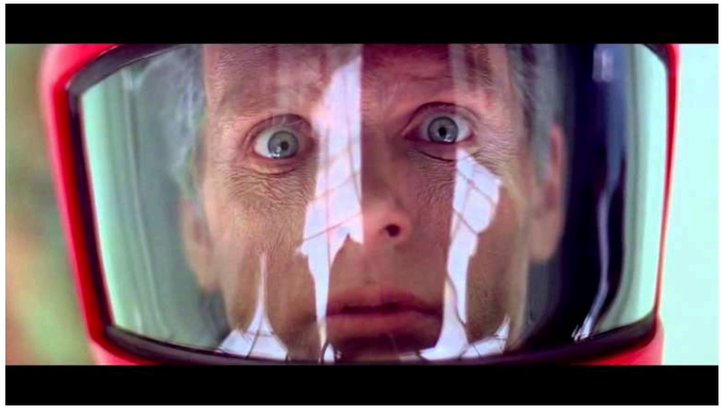
Plan rapproché (poitrine)



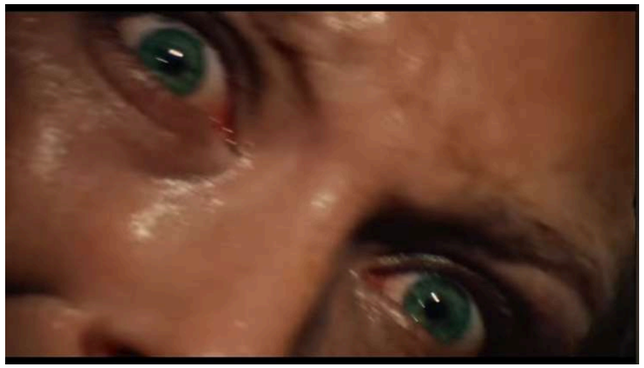
Insert



Gros plan



Tres gros plan





Pour la semaine prochaine

Regardez un film que vous avez déjà vu.
Choisissez une séquence.
Et essayez d’appliquer la grille d’analyse que nous avons vu en cours.
(Vous pouvez inventer votre propre technique)