1 ANALYSE DE FILMS ET HISTOIRE DES FORMES CINÉMATOGRAPHIQUES

Analyser un film, c'est aussi le situer, dans un contexte, dans une histoire. Et si l'on envisage le cinéma en tant qu'art, c'est situer le film dans une histoire des *formes* filmiques. Les films, tout comme les romans, les œuvres picturales ou musicales, s'inscrivent dans des courants, des tendances, voire des « écoles » esthétiques, ou s'en inspirent *a posteriori*. Le cinéma de la modernité européenne, de Jean-Luc Godard à Wim Wenders et à Léos Carax, est un cinéma de cinéphiles intégrant dans leurs œuvres des pans entiers de l'histoire du cinéma, via la pratique de la citation, du pastiche ou de la parodie (voir aussi Woody Allen et ses références à Bergman, Fellini, etc.). Mais les cinéastes « classiques » hollywoodiens connaissaient aussi leurs prédécesseurs et ne se faisaient pas faute de leur rendre hommage ou de s'en inspirer, qu'il s'agisse de l'expressionnisme allemand ou du cinéma soviétique des années 1920. C'est pourquoi il peut être intéressant, même si l'entreprise présente sans aucun doute quelque chose de réducteur et d'un peu utopique, de définir les caractéristiques formelles de quelques-unes des tendances marquantes de l'histoire des formes cinématographiques. Un film n'est jamais isolé ; il participe à un mouvement ou se rattache, peu ou prou, à une tradition. Encore faut-il être capable de repérer les figures de contenu ou d'expres-

sion permettant de définir le rôle et la place de l'œuvre dans ce mouvement ou cette tradition.

1. Le cinéma des premiers temps et la non-continuité

Passé le temps des films en un seul plan (une « vue », disait-on), les films des premiers temps (entre 1900 et 1908, environ) semblent se caractériser, pour un spectateur moderne, par la non-continuité. Noël Burch voyait trois éléments de non-continuité dans le cinéma « primitif »[1] :

- la non-homogénéité : les films sont construits par tableaux, séparés par de grandes ellipses narratives que les intertitres viennent à peine combler ; les intertitres n'ont pas nécessairement un lien narratif logique très étroit avec les images ; les décors naturels et les toiles peintes peuvent se succéder abruptement ; le jeu des acteurs varie parfois d'une scène à l'autre, du plus « documentaire » au plus « théâtral » (adresse au public-spectateur) ; les « faux raccords » (au sens que l'on accorde aujourd'hui à ce terme : erreur de liaison entre deux images ou deux éléments de l'image) abondent, etc. ;
- la non-clôture : les copies étaient vendues, et non louées ; les exploitants pouvaient donc changer des séquences ou des plans de place, couper des morceaux de film, etc. Certains films primitifs présentent ainsi des versions assez différentes et l'on peut croire, au moins pour certains d'entre eux, que leur structure « ouverte » autorisait ce genre de pratique ;
- la non-linéarité : on observe, par exemple, de nombreux exemples de chevauchements temporels d'une scène à une autre, ou d'un plan à un autre, dans les bandes des premiers temps (ce qui serait considéré comme un faux raccord temporel dans le cinéma classique).

1. Noël Burch, « Porter ou l'ambivalence », *in Le Cinéma américain, analyses de films*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1980.

Les commentateurs attribuent ces traits de discontinuité narrative au fait que les modèles des cinéastes n'étaient pas le roman du XIX^e siècle ou le théâtre classique, mais plutôt le music-hall, le vaudeville, la bande dessinée, les spectacles de lanterne magique, de cirque, de théâtre populaire.

2. Mise en place de la continuité narrative

On attribue souvent à D. W. Griffith le mérite d'avoir élaboré la forme de récit cinématographique qui servira de modèle à tout le classicisme hollywoodien et européen à partir des années 1915. Le rôle de Griffith a été évidemment important, mais on ne peut le séparer de tout un contexte, et notamment de la mise en place d'un mode de production rationalisé des films dans les grands studios hollywoodiens. La division du travail, la distribution des tâches confiées à des départements spécialisés (recherche d'idées, écriture de scénarios et d'adaptations, élaboration des découpages, tournage, etc.), tout cela nécessite l'existence de règles ou du moins de principes structurant l'élaboration du produit-film, et ce d'autant plus que le budget investi dans la production était important. La continuité narrative s'élaborera peu à peu sur la base des principes suivants :

- homogénéisation du signifiant visuel (décors, éclairages) et du signifié narratif (relations intertitres/images, jeu des acteurs, unité du scénario : histoire, profil dramatique, tonalité d'ensemble), puis du signifiant audiovisuel (synchronisme de l'image et des sons – paroles, bruits, musique) ;

- linéarisation, par la façon dont on *raccorde* un plan au plan suivant : raccord dans le mouvement (sur le geste d'un personnage ou le mouvement d'un véhicule), raccord sur le regard (un personnage regarde/on voit ce qu'il voit), raccord sur le son (existe même dans les films dits muets : un personnage écoute/on voit ce qu'il entend ; ou bien, dans un film sonore, on entend un bruit dans un plan/on en identifie la source dans le plan suivant). Bien entendu, par la suite, les voix off, les dialo-

gues, la musique fournissent des moyens pratiques et puissants de linéarisation. Tous ces moyens ont ceci de commun qu'ils font « oublier » au spectateur le caractère fondamentalement discontinu du signifiant filmique constitué d'images « collées » les unes aux autres. Certaines figures de montage ont également contribué à structurer le récit hollywoodien classique : le montage *alterné* (orchestré par Griffith), qui permet de montrer en alternance deux (ou plus de deux) événements se déroulant simultanément, en est le plus bel exemple. C'est sans doute aussi à Griffith que l'on doit la technique de *l'insert*, ce gros plan de détail qui, dans la dynamique d'une scène, donne une information importante au spectateur tout en soulignant son impact dramatique (plan d'une arme, par exemple).

3. La narration filmique « classique »

Elle porte sans conteste la marque des grandes formes romanesques du XIX^e^ siècle. Griffith s'est d'ailleurs explicitement réclamé de Dickens pour justifier certaines de ses hardiesses narratives. C'est ainsi que le cinéma, d'abord placé sous l'influence dominante de la scène théâtrale (spectacles populaires, puis théâtre classique : voir *L'Assassinat du duc de Guise* en 1908), de son découpage en tableaux et du point de vue qu'elle offre sur l'histoire racontée (des scènes filmées frontalement dominent la production jusque dans les années 1920), voit ses formes narratives gagnées par le roman. On peut en voir un indice flagrant dans la mobilité et la souplesse de plus en plus grandes du point de vue : la caméra ne se contente plus d'enregistrer la scène de l'extérieur, à la place du spectateur d'orchestre, elle peut occuper la place de l'un ou l'autre protagoniste et faire alterner les points de vue des personnages et celui du « Grand Imagier ». Cependant, le spectateur de cinéma n'est pas un lecteur de roman : ses repères visuels doivent être tels que l'espace et le temps du récit filmique demeurent clairs, homogènes, et s'enchaînent logiquement.

Les techniques cinématographiques mises en œuvre dans le récit classique seront donc, dans l'ensemble, subordonnées à la clarté, à l'homogénéité, à la linéarité, à la cohérence du récit, ainsi qu'à son impact dramatique, bien entendu. Domineront la *scène* (durée de projection = durée diégétique) et la *séquence* (ensemble de plans présentant une forte unité narrative), séparées – ou plutôt liées – par des figures de démarcation nettes (le fondu au noir, le fondu enchaîné, souvent eux-mêmes intégrés dans l'histoire, comme l'a montré Christian Metz, pour « signifier » le passage du temps, le changement de lieu, le changement d'état physique ou psychologique). L'enchaînement des scènes et des séquences se déroule selon une dynamique des causes et des effets claire et progressive. Le récit est généralement centré sur un personnage principal, ou un couple (le *star system* a contribué à renforcer cette règle scénaristique), au « caractère » assez clairement dessiné, confronté à des situations conflictuelles. Le déroulement apporte au spectateur les réponses aux questions (et, éventuellement, énigmes) que le film amène à se poser.

L'instauration à la fois rapide et progressive des grands genres a contribué à l'homogénéisation des récits cinématographiques. Chaque genre comporte en effet des caractéristiques spécifiques sur le plan des contenus (type de personnages, d'intrigues, de décors, de situations) et des formes d'expression (éclairages, types de plans privilégiés, couleurs, musique, jeu des acteurs, etc.). Marc Vernet a bien souligné que, à un moment donné de son évolution, un genre se définit autant par ce qui en est exclu que par ce qui en fait partie intégrante – le spectateur jouit ainsi du plaisir de la reconnaissance sans risquer d'être perturbé par des éléments de désordre esthétique[1].

On a proposé le terme de « transparence » pour désigner la qualité spécifique de ce type de films, où tout semble se dérouler sans heurt, où les plans et les séquences s'enchaînent apparemment en toute logique, où l'histoire semble se raconter toute seule.

1. Marc Vernet, « Genre », *in Lectures du film*, Paris, Albatros, 1975.

Toutefois, le cinéma classique a également produit des films plus complexes, plus sophistiqués sur le plan des dispositifs narratifs, moins confortables peut-être pour le spectateur (on dira alors que ces films étaient déjà « modernes »). Pensons par exemple aux films à flash-back (retours en arrière), tels *Citizen Kane* (1940) ou *Le jour se lève* (1939), deux films qui firent figure de modèles pour nombre de productions postérieures, ou bien aux films à points de vue multiples (*Citizen Kane* encore, *Les Girls*, *La Comtesse aux pieds nus*, *Rashomon*) ou à narrateur (narration) ambigu(ë) ou insolite (*Laura*, *Sunset Boulevard*, *Chaînes conjugales*, etc.). Dans ces cas de figure, la structure en scènes et séquences, le respect des règles de montage (très relatif, il est vrai, dans le cas de *Citizen Kane*), la scrupuleuse clarté des informations spatio-temporelles compensent la complexité de la narration.

4. De quelques tendances rebelles au classicisme

C'est à partir de 1914 que le cinéma américain, puissamment organisé, envahit les écrans du monde entier. Un modèle esthétique semble s'imposer. Cependant, des résistances se développent, notamment en Europe, même si ce modèle (que Noël Burch nomme le MRI : Mode de représentation institutionnelle) est appelé à dominer la production mondiale[1].

4.1 Le cinéma soviétique des années 1920

Après la révolution de 1917, l'État soviétique s'intéresse au cinéma comme moyen d'enseignement et de propagande. Lénine le charge d'une véritable mission didactique. Le décret de nationalisation du cinéma russe est signé en 1919. Les cinéastes engagés dans le mouvement révolutionnaire refusent évidemment le modèle hollywoodien, avec ses partis pris individualistes (le personnage principal, la star), ses objectifs purement spectaculaires et

1. Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan-Université, 1992, réed. l'Harmattan, 2007.

commerciaux, son mode de récit aliénant (le spectateur, emporté par les aspects pseudo-logiques et affectifs du récit n'a pas la possibilité de réfléchir ou de prendre une distance critique par rapport à la vision du monde qu'on lui présente). Les uns se tournent vers l'actualité, le document, le reportage, pour rendre compte de la réalité de la Russie. Mais cette réalité ne saurait être restituée à l'état brut, simplement enregistrée. Il faut que le *montage* des images contribue à l'expliquer, la construire, l'interpréter, l'exalter. Un cinéaste comme Dziga Vertov va donc rassembler des images tournées un peu partout, pour les organiser en un discours exprimant une vision communiste du monde soviétique tel qu'il va (*L'Homme à la caméra*, 1929).

Les cinéastes qui se tournent vers la fiction (Poudovkine, Eisenstein) ne se contenteront pas non plus de raconter des histoires : ils voudront souligner les significations historiques des événements, pathétiser les luttes de classes, les combats, exalter les forces révolutionnaires en mouvement. Sur le plan des contenus, il en résulte des histoires sans héros individuel ou personnage principal (à moins qu'il ne soit emblématique d'une force ou d'un problème, comme la Mère du film de Poudovkine, d'après Gorki, qui s'éveille peu à peu à la conscience révolutionnaire), des histoires où s'affrontent des forces (l'équipage du cuirassé *Potemkine* contre les officiers, le peuple d'Odessa contre les soldats tsaristes : *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein ; les ouvriers en grève et les prisonniers contre la police et l'armée : *La Mère* de Poudovkine), des histoires qui prennent le plus souvent la forme de l'épopée.

Dans l'ensemble, les histoires sont toujours claires, mais dans le détail les cinéastes soviétiques se soucient moins de préserver la cohérence et la continuité des enchaînements spatio-temporels que d'éveiller l'esprit et la passion du spectateur. Le montage des images, dans ces conditions, s'il a bien une fonction narrative pour ce qui concerne la structure d'ensemble du film (voir par exemple *Le Cuirassé Potemkine*, avec ses parties, ses intertitres expositifs), a surtout deux autres fonctions :

- une fonction de « pathétisation », tendant à amplifier les événements et les conflits, selon des procédés tels que le surdécoupage, le montage accéléré, le ralenti, l'utilisation du gros plan et du très gros plan, des angles de prise de vues accentués (contre-plongée, par exemple), des éclairages fortement contrastés ou stylisés ;
- une fonction d'« argumentation », tendant à exprimer des idées, des valeurs, selon des procédés tels que le montage parallèle (qui permet de comparer des grévistes fusillés à des animaux abattus, le flot des ouvriers en révolte à celui du fleuve à la fonte des glaces : voir *La Grève*, d'Eisenstein, *La Mère*, de Poudovkine, ou de mettre en place des *antithèses :* les bourgeois et les ouvriers dans *La Nouvelle Babylone*, de Kozintsev et Trauberg), la comparaison visuelle (en enchaînant un plan de Kerenski à un plan de paon dans *Octobre*), les intertitres (qui ironisent, jugent, formulent des slogans ou des maximes), la lumière, les angles de prise de vues ou les gros plans (par lesquels on peut aussi ironiser sur un personnage ou l'exalter : voir le fameux gros plan du lorgnon dans *Le Cuirassé Potemkine*, tout ce qui reste du médecin de bord une fois que l'équipage s'en est débarrassé).

Par rapport au film classique, le film soviétique des années 1920 n'offre pas de repères spatio-temporels stables permettant de construire un univers diégétique « plein ». Les données sont claires, mais lacunaires, abstraites. Ainsi, dans le célèbre épisode de l'escalier d'Odessa (*Le Cuirassé Potemkine*), est-il impossible de dire en combien de temps tout cela se passe (le temps semble piétiner, les micro-événements se chevauchent ou se dilatent), tout aussi impossible de situer tous les protagonistes dans l'espace global et les uns par rapport aux autres. La logique des raccords ne se fait pas rigoureusement sur gestes, mouvements ou regards, mais selon un rythme tendant à orchestrer des motifs visuels et

idéels. Toutefois rien ne demeure ambigu, le sens advient toujours au spectateur, selon des lignes émotionnelles et conceptuelles[1].

Dans une scène célèbre de *La Ligne générale* d'Eisenstein (1929), un technicien vient faire dans un kolkhoze la démonstration d'une écrémeuse devant les paysans méfiants. Le montage fait alterner des images de la machine (différents détails), les visages fermés des paysans, des intertitres (*Supercherie ?*). Puis on met la machine en route, la manivelle tourne, le montage s'accélère : alternance des visages des paysans, de la machine (le lait brassé, le bec de l'écrémeuse, etc.). Des plans de roulette viennent s'insérer dans le montage, avec les intertitres (*Supercherie ? Argent ?*), sortes de métaphores visuelles. Le montage s'accélère encore. Un très gros plan du bec de l'écrémeuse voit perler une goutte de lait, le montage s'accélère toujours, visages hilares des paysans, pluie de lait (très abstraite, sur fond noir), intertitres (*Il s'est épaissi !*). On ne peut dire où cela se passe exactement, ni comment les paysans sont situés les uns par rapport aux autres. On voit bien que des plans montrent des éléments non diégétiques (la roulette, la pluie de lait). Mais la signification d'ensemble reste claire, le rythme et les associations d'images ont porté l'idée.

4.2 La première avant-garde française : l'impressionnisme

En réaction contre l'impérialisme américain, un certain nombre de cinéastes français veulent, dans les années 1920, promouvoir un cinéma national qui saurait se démarquer des contraintes du cinéma dominant, à savoir, selon eux, l'assujettissement au théâtre et au roman. En d'autres termes, il faudrait libérer le cinéma de l'obligation de raconter des histoires, en faire un art qui se soutiendrait de ses seules richesses formelles. C'est le « cinéma pur », ou encore la « musique des yeux », comme l'écrivait Germaine Dulac.

En fait, les lois du commerce et de l'industrie ne permettent pas qu'on soustraie longtemps le cinéma à la narration. Ces cinéastes

1. Voir l'étude critique de Barthélémy Amengual, Nathan-Université, coll. « Synopsis », 1992.

(Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance) le comprennent vite. Mais ils ne renoncent pas pour autant à leurs recherches formelles et insèrent, en contrebande, des thèmes et variations visuels dans des fictions en bonne et due forme : voir *L'Argent* (L'Herbier, 1929), *La Roue* (Gance 1921-1924), *La Chute de la Maison Usher* (Epstein, 1927), et bien d'autres. Toutes les ressources filmiques sont convoquées et exploitées pour composer des « symphonies visuelles et rythmiques » : montage accéléré, ralentis, surimpressions simples ou multiples, passage au négatif, images floues, jeux sur des motifs visuels, travail du noir et blanc. L'intrigue piétine parfois pour laisser place à ces morceaux de bravoure : le déraillement du train dans *La Roue*, donnant lieu à de superbes variations sur le motif du cercle en mouvement, la nuit d'attente angoissée dans *La Chute de la Maison Usher*, au cours de laquelle le montage compose un univers fantastique où s'interpénètrent les mouvements intérieurs des personnages et les forces naturelles et surnaturelles aboutissant à la « résurrection » de l'épouse morte.

Ces recherches ne sont pas, en fait, de l'art pour l'art. Elles s'inscrivent dans une ambition plus vaste : exprimer, par le cinéma, art du temps et du mouvement, l'« impondérable », révéler ce qui n'est pas visible à l'œil nu, créer un univers de « féerie réelle » (Epstein).

4.3 La seconde avant-garde : dadaïsme et surréalisme

Celle-ci procède de recherches plastiques effectuées par des peintres dès le début des années 1920, en Allemagne notamment : compositions visuelles centrées sur des formes abstraites en mouvement (*Symphonie diagonale*, Eggeling, 1923) et des rythmes purs (série des *Rythmes*, Richter, 1921-1926). Mais les Français demeurent, quant à eux, figuratifs, et s'ils s'intéressent aussi au mouvement (ressources du montage, de la surimpression et des divers trucages visuels), c'est pour traiter des sujets concrets : objets usuels, machines, corps humain (*Le Ballet mécanique*, Léger, 1924). Les dadaïstes ajoutent à tout cela une touche de dérision,

d'anarchisme et de provocation : *Entr'acte* (Clair et Picabia, 1924) joue d'images chocs (une danseuse barbue, un corbillard traîné par des dromadaires) et du montage accéléré confinant à l'abstraction visuelle. Les surréalistes explorent plus avant, à l'aide d'associations d'images, les fantasmes érotiques et les pulsions révolutionnaires, mais ils ne sont vraiment représentés, à l'époque, que par Buñuel et Dali (*Un chien andalou*, 1928 ; *L'Âge d'or*, 1930). Ces deux films jettent néanmoins les bases d'une narration qui n'obéit pas à la logique du récit classique, cultive les ruptures, l'onirisme, les images mentales, la confusion entre subjectivité et objectivité, les visions provocantes (l'œil de la femme coupé au rasoir, dans *Un chien andalou*).

4.4 L'expressionnisme allemand

Le cinéma expressionniste allemand participe d'un vaste mouvement esthétique englobant arts plastiques, littérature, arts du spectacle, architecture, entre 1907 et 1926. Il s'oppose radicalement au réalisme et à la vraisemblance : c'est un cinéma de « visions », d'« hallucinations », de création d'univers par exacerbation des formes. L'influence des peintres et des architectes traverse les films expressionnistes, décelable dans le recours à des décors irréalistes (*Le Cabinet du docteur Caligari*, Wiene, 1919) ou monumentaux (*Metropolis*, Lang, 1926) et dans le travail de composition des images : oppositions fortes entre ombres et lumières, stylisation, espace picturalisé ou théâtralisé à outrance. Le maquillage, le vêtement et le jeu des acteurs participent à la mise en place d'un univers résolument factice, halluciné, inquiétant, avec ses villes labyrinthiques, ses créatures étranges (somnambule, mannequin, robot, Golem, médecins criminels, doubles, etc.), ses fêtes foraines maléfiques.

Tous ces mouvements – c'est le destin des mouvements esthétiques – se sont éteints en leur temps, pour des raisons diverses (idéologiques et politiques, économiques). Mais, par l'un ou l'autre de leurs aspects, ils ont infiltré le cinéma classique et n'ont pas

cessé d'influencer tout le cinéma ultérieur. Quelques exemples, indicatifs évidemment : l'utilisation des gros plans et éclairages « pathétiques », à la Eisenstein, se retrouve dans *Les Raisins de la colère* (John Ford, 1940). Les ressources du montage, du surdécoupage ont été abondamment exploitées par Hitchcock (que l'on compare, pour s'en convaincre, la scène de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* à l'attaque des oiseaux à la sortie de l'école dans *Les Oiseaux* : surdécoupage, dilatation temporelle, gros plans, détails – lunettes cassées –, etc.). Quant aux aspects plus idéologiques du montage soviétique, on les retrouve chez certains cinéastes des années 1930 (Vigo, *À propos de Nice*, 1929 ; Renoir, *La Vie est à nous*, 1936) et des années 1960 (Godard, *Les Carabiniers*).

Les recherches sur le mouvement des avant-gardes ont évidemment nourri le cinéma *underground*, mais elles ont aussi touché la production courante. Pour ne prendre que ces deux exemples, on en trouvera trace dans l'œuvre d'un Leos Carax (scène du cracheur de feu dans *Les Amants du pont Neuf*, 1991) ou d'un Wim Wenders (symphonie visuelle sur le motif de Berlin, au début des *Ailes du désir*, 1987, variations formelles sur les images vidéo dans *Jusqu'au bout du monde*, 1991). Mais on trouverait nombre de cinéastes aussi pénétrés de motifs visuels que de thèmes idéels : Bresson, Antonioni, Godard, Lynch…

Quant à l'expressionnisme, il a profondément marqué le cinéma allemand (Pabst, Sternberg), le cinéma américain, via l'immigration (Siodmak, Lang), notamment certains genres (le film noir : Welles, Hawks ; le film d'horreur), ainsi que le cinéma européen des années 1940-1950 (films naturalistes « noirs » de Duvivier ou Carné, par exemple).

Bien entendu ces transpositions formelles s'effectuent toujours dans un contexte différent. Et c'est bien là la tâche de l'analyste : repérer la filiation, la référence, l'inspiration, apprécier sa mise en œuvre, ses limites, ses nouvelles significations. Les traces d'expressionnisme ne manquent pas dans *Rebecca* ou dans *Elephant*

Man (David Lynch, 1980) : ils n'en sont pas pour autant des films expressionnistes.

5. Les cinémas de la modernité

Si l'on se réfère à Gilles Deleuze (*L'Image-temps*[1]), la modernité cinématographique trouve ses origines dans l'Europe de l'après-guerre, avec le néo-réalisme italien. Désastres de la guerre, absence totale de moyens financiers, crises politique et idéologique : il s'agit de témoigner, de montrer le monde contemporain dans sa vérité. L'intrigue importe moins que la description de la société (sous-développement économique, chômage, problème des campagnes, condition des vieillards, des femmes, des enfants). Le néo-réalisme renoue avec le documentaire (genre qui n'a pas cessé d'évoluer, des premières vues des frères Lumière aux documentaires engagés de Lacombe, Carné ou Vigo dans les années 1920, en passant par les Britanniques) : tournage en extérieurs, en décors naturels, refus des effets visuels ou des effets de montage, images peu contrastées, recours à des acteurs non professionnels (ouvriers, pêcheurs, paysans, etc.), sujets sociaux, intrigues lâches, sans actions spectaculaires (les personnages centraux ne sont pas des héros, mais des enfants, des vieux, des chômeurs, des petites gens).

Toutefois, vers la fin des années 1950, la modernité européenne se complexifie sous la pression de facteurs divers : évolution des mentalités (les soucis collectifs, sociaux, laissent place à des problèmes psychologiques plus individualisés), évolution des techniques (progrès du matériel léger d'enregistrement des images et des sons : caméra 16 mm, magnétophone), influence des autres arts (littérature, théâtre), modifications du milieu cinématographique (producteurs et cinéastes plus indépendants, budgets allégés, tournages plus libres et plus souples). La notion d'auteur fait son apparition, et donne lieu à des œuvres de plus en plus

1. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

personnelles (Fellini, Bergman, Truffaut). Bien entendu, la modernité européenne puise son inspiration chez des prédécesseurs, des « patrons » comme les jeunes cinéastes d'alors les ont respectueusement appelés (Renoir, Rossellini), et a été annoncée par des hommes comme Robert Bresson ou Jacques Tati.

Par rapport au modèle classique, le film moderne se caractérise :

- par des récits plus lâches, moins organiquement liés, moins dramatisés, comportant des moments vides, des lacunes, des questions non résolues, des fins parfois ouvertes ou ambiguës ;
- par des personnages moins nettement dessinés, souvent en crise (crise de couples, crise psychologique), peu enclins à l'action ;
- par des procédés visuels ou sonores brouillant les frontières entre subjectivité (du personnage, de l'auteur) et objectivité (de ce qui est montré) : rêves, hallucinations, fantasmes, souvenirs montrés sans transition avec des images du « présent objectif » (voir Fellini, Bergman, Carlos Saura, tous précédés par Buñuel) ; mélange de style documentaire ou de reportage avec un filmage de fiction plus classique (Rohmer, Godard) ; manipulations temporelles produisant chez le spectateur des effets de confusion entre présent, passé et temps imaginaire (Resnais) ;
- par une présence forte de l'auteur, de ses marques stylistiques, de son regard sur les personnages et l'histoire qu'il raconte : commentaire narratif (les voix off chez Truffaut), mouvements d'appareil, ruptures stylistiques brusques (Godard), gros plans insistants, longs plans fixes (Bergman, Eustache) ;
- par une certaine propension à la *réflexivité*, c'est-à-dire à parler de lui-même (du cinéma, des films, de la représentation et des arts, des relations entre l'image, l'imaginaire et le réel, de la création) : voir *8 1/2* (Fellini), *La Nuit américaine* (Truffaut), *L'État des choses* (Wenders), *Le Mépris* (Godard), *Profession, reporter* (Antonioni), *Le Voyage des comédiens* (Angelopoulos), *Fanny et Alexandre* (Bergman), et bien d'autres. D'où un goût prononcé pour les citations directes (film dans le film) ou indirectes (séquences inspirées d'autres séquences) et, chez

certains cinéastes, pour des recherches formelles exaltant le cinéma pour lui-même (Antonioni, Godard).

On voit que, par certains aspects, la modernité des années 1960-1970 puise bien aussi dans l'histoire du cinéma : points communs avec les impressionnistes des années 1920, hommages au cinéma classique hollywoodien, etc. Mais elle influence à son tour la production courante et les cinéastes américains (Altman, Kubrick, Coppola, Scorsese).

6. Cinémas indépendants, postmodernité

À chaque époque, des cinéastes indépendants des systèmes de production dominants ont développé des formes atypiques, souvent inscrites dans des mouvements d'avant-garde artistiques ou contre-culturels. De Man Ray à Andy Warhol, des films parfois dits « expérimentaux », en dépit d'une diffusion restreinte, ont progressivement et durablement exercé une forte influence sur les formes audiovisuelles ultérieures, qu'il s'agisse de films narratifs, de spots publicitaires, de clips ou d'Art-vidéo.

La notion d'œuvre postmoderne se développe dans les années 1970-1980 pour tenter de rendre compte de deux tendances formelles du cinéma, au demeurant assez différentes. L'une se réfère à l'extension d'une forme de cinéma-spectacle tendant à immerger le spectateur dans un bain de sensations visuelles et sonores, processus favorisé par l'évolution des techniques de reproduction et de diffusion des sons et des musiques et par la multiplication des effets spéciaux qu'autorise le recours aux images numériques. *Le Grand Bleu* de Luc Besson, avec la musique d'Éric Serra, constitue en 1987 un jalon notable de ce mouvement qui se prolonge avec des œuvres s'apparentant souvent à des jeux vidéo (la série des *Matrix*).

L'autre tendance renvoie à l'hétérogénéité formelle d'œuvres juxtaposant les genres ainsi que les citations, parodies, pastiches, références à toutes sortes de sources d'inspiration (cinéma classique ou moderne, clip, théâtre, peinture, opéra, etc.).

Les films de Peter Greenaway (*The Pillow Book*, 1996) ou de Wong Kar-wai (*In the Mood for Love*, 2000) en offrent de bons exemples.

Cette mise en perspective très cavalière et très lacunaire (on pourrait écrire une histoire de la profondeur de champ ou des images mentales au cinéma) n'a d'autre but que de sensibiliser l'analyste à la nécessité de situer le film dans l'évolution des formes. Les cinéastes héritent, observent, s'imprègnent, citent, parodient, plagient, détournent, intègrent les œuvres qui précèdent les leurs. Des éléments filmiques qu'on croyait dépassés, révolus, ont été repris (par exemple l'utilisation du cache, de l'iris, fréquents dans le cinéma muet, remis à la mode dans les années 1960 par les cinéastes de la Nouvelle Vague française), mais dans des contextes différents, les formes et les significations en étant automatiquement renouvelées.

En d'autres termes, les formes cinématographiques se constituent en un fonds culturel dans lequel puisent les créateurs, et il appartient bien à l'analyste de rendre compte des mouvements qui en découlent.

ENCADRÉ 1 : SÉQUENCES ET PROFILS SÉQUENTIELS

1. Séquence

Définition : ensemble de plans constituant une unité narrative définie selon l'unité de lieu ou d'action. Le *plan-séquence* correspond à la réalisation d'une séquence en un seul plan.

Quelques grands types de séquences :

– Paramètres filmiques (d'après Christian Metz[1]) :

• la *scène* ou séquence en temps réel : la durée de la projection égale la durée fictionnelle ;

• la séquence « ordinaire » : comporte des ellipses temporelles plus ou moins importantes ; suite chronologique ;

• la séquence alternée : montre en alternance deux (ou plus de deux) actions simultanées ;

1. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1968, 2003.