

Introduction à l'analyse filmique : un rapport rationnel au film?

Introduction to film analysis: a rational relationship to film?

Faisal SAHBI

Université Oran1 Ahmed Ben Bella (Algérie), sahbi.faisal@univ-oran1.dz

Reçu le: 10/03/2022 Accepté le: 01/05/2022 Publié le: 05/05/2022

Résumé :

Comme c'est le cas pour tous les arts, dans cinéma il existe plusieurs niveaux du rapport à l'œuvre, le premier superficiel, qui se résume dans la relation film/spectateur dans le cadre général de l'institution du divertissement, où le spectateur se contente de « voir » ce qu'est apparent dans un film. Un deuxième niveau de rapport s'instaure entre un « lecteur averti » et le film, dès que ce dernier entreprend des opérations intellectuelles pour comprendre et analyser les structures profondes du film, dans le cadre de l'institution « scientifique ». Ce niveau de rapport est vraisemblablement justifié par un souci de « rationalisation » de la relation entre l'objet, qu'est le film, et le sujet (spectateur averti), et de mettre en marche un discours « scientifique » sur le film. Enfin, l'article met la lumière sur l'approche sémio-pragmatique et la façon dont elle aborde la question du sens dans l'analyse filmique.

Mots clés: Analyse filmique, cinéma, théorie du cinéma, réception, Sémio-pragmatique

Abstract:

As is the case for all the arts, in cinema there are several levels of the relationship to the work, the first superficial, which is summed up in the film/spectator relationship within the general framework of the institution of entertainment, where the spectator is content to "see" what is apparent in a film. A second level of relationship is established between an "informed reader" and the film, as soon as the latter undertakes intellectual operations to understand and analyze the deep structures of the film, within the framework of the "scientific" institution. This level of relationship is probably justified by a desire to "rationalize" the relationship between the object, which is the film, and the subject (informed spectator), and to initiate a "scientific" discourse on the film.

Keywords: Film analysis, cinema, film theory, reception.

Introduction :

En cinéma, comme pratiquement dans le cas de tous les Arts, on distingue deux niveaux de rapports avec l'œuvre : le premier -à priori- superficiel, qui se résume dans la relation film/spectateur dans le cadre général de l'institution du divertissement, où le spectateur se contente de « voir » ce qu'est apparent dans un film. Un deuxième niveau de rapport s'instaure entre un « lecteur averti » et le film, dès que ce dernier entreprend des opérations intellectuelles pour comprendre et analyser les *structures profondes* du film, dans le cadre de l'institution « scientifique ». Ce niveau de rapport est vraisemblablement justifié par un souci de « rationalisation » de la relation entre l'objet, qu'est le film, et le sujet (spectateur averti), et de mettre en marche un discours « scientifique » sur le film.

1. L'analyse du film et les autres discours sur le film :

L'analyse du film s'inscrit dans cette lignée de « discours scientifique » sur le film. Distinguons d'abord l'analyse du film des autres discours sur le film cinématographique.¹ Nous nous limiterons à trois types de discours, dont les frontières avec l'analyse filmique sont souvent mouvantes : *critique*, *théorie* et enfin *interprétation*.

La critique cinématographique se situe dans une zone intermédiaire entre ce que nous avons appelé le niveau superficiel du rapport, qui lie spectateur à l'œuvre filmique dans le cadre de l'institution de divertissement, et le niveau de l'analyse du film. La critique relève du discours « cinéphilique » fondée sur un lien passionnel, quasi-amoureux vis-à-vis du film. L'activité critique a trois fonctions principales : informer, évaluer, promouvoir. Ces trois fonctions la font différencier très nettement de l'analyse filmique. L'information et la promotion sont les raisons d'existence de la critique elle-même, elle en dépend. Par contre, le critère d'actualité n'est pas aussi important dans l'analyse. L'analyste ne se soucie pas de donner une information, mais plutôt de produire une connaissance. Tous les films, de toutes les périodes de l'histoire du cinéma, seraient des terrains propices pour cette tâche.

Pour la critique cinématographique, la fonction de l'évaluation est fondamentale. Le critique doit se faire une opinion sur l'œuvre, et doit donner un

¹ Il existe d'autres types de discours *autour* du film qui l'envisagent d'un point de vue extérieur à l'œuvre : discours juridique, sociologique. Nous aborderons l'analyse du film en tant que discours intrinsèque, qui s'en tient à l'œuvre prise pour elle-même de façon indépendante.

jugement d'appréciation. Ce que n'est pas le cas pour l'analyste où les critères « subjectifs » ne doivent s'y inviter qu'accessoirement.

Si l'analyse filmique n'a pas à porter des jugements de valeur, elle n'a pas également à établir des normes. Ce qui est en contraste avec ce qu'on a pris l'habitude de « rassembler sous l'appellation de *théorie du cinéma* ». L'analyste n'a pas à théoriser, même s'il peut y contribuer comme nous allons voir plus tard, il doit construire son propre modèle d'analyse, qui n'est valable que pour le film ou le fragment de film qu'il analyse. L'analyse rejoint la théorie dans son souci de rationalisation des phénomènes observés dans les films. Elles partent, aussi, l'une et l'autre, du *filmique* pour aboutir souvent à une réflexion plus large sur le phénomène *cinématographique* dans son ensemble. Nous reviendrons, en détail, sur ce rapport analyse/théorie dans le paragraphe sur les visées de l'analyse filmique.

Une troisième distinction doit se faire, cette fois, entre analyse et *interprétation*. Cette distinction est autant plus délicate que les deux premières que le terme interprétation n'est que difficilement défini avec clarté et précision. Dans le sens commun, ce terme est marqué péjorativement et souvent synonyme de surinterprétation ou d'interprétation arbitraire. Dans ce cas, il serait, par son excès de subjectivité et d'arbitraire, contradictoire avec les principes méthodologiques et rationnels de l'analyse filmique². En même temps, si on prend ce même mot (interprétation) dans un sens plus « académique » il renverrait à un phénomène central de l'analyse filmique. Où cette dernière doit faire appel à l'interprétation, « *qui serait le moteur imaginatif et inventif de l'analyse* » (AUMONT, 2008, p. 12). Un idéal d'analyse serait qu'elle utilise cette faculté interprétative dans un cadre vérifiable*, qui rejette les interprétations abusives ou arbitraires, fondées sur des éléments « trop » subjectifs ou incertains.

A défaut d'énoncer une définition, proprement dite, de l'analyse filmique, on peut en donner quelques principes caractéristiques de l'exercice analytique, résumés ci-dessous par Jacques Aumont et Michel Marie :

« 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.*

² Nous allons voir ci-dessous les critères de validation de l'analyse filmique.

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 sur le type de lecture que l'on désire.*» (AUMONT, 2008, p. 29)

Pour revenir au premier principe, nous pouvons dire que l'analyse dans sa quête de s'établir comme discours rigoureux sur le film, à l'inverse de l'arbitraire critique, tente de s'octroyer de principes « scientifiques » comparables à ceux des sciences de la nature. Mais il s'est vite avéré qu'il est impossible d'aboutir à une méthode universelle. La différence sensible entre les objets de l'analyse (les films), ainsi que le relativisme des approches qui constituent les méthodes d'analyse, la sémiotique par exemple pour ne citer que ce qui nous intéresse, rendent difficile de se mettre d'accord sur une grille d'analyse unique et unifiée. Une grille d'analyse, comme nous allons le constater dans l'étude pratique, ne peut être qu'opératoire, valable uniquement pour le film choisi.

Il est aussi à préciser qu'aucune analyse ne peut être exhaustive. Allant même jusqu'à même parler de « l'utopie de l'analyse exhaustive », Michel Aumont suggère que l'on ne pourra jamais terminer une analyse, si longue soit elle. Ce caractère interminable de l'analyse a des conséquences notamment sur le choix de l'objet analysé. D'où l'intérêt pour l'analyse des fragments des films, par désir de précision et de complétude. Aussi contradictoire soit-il, Roger ODIN estime, pour sa part, que l'exhaustivité doit caractériser toute analyse filmique. Ce terme ne signifie pas que l'analyse doit chercher à dire « tout » d'un film ; « *le critère d'exhaustivité signifie simplement que l'on s'attachera à être aussi complet et précis que possible dans le repérage des éléments qui interviennent sur l'axe de lecture choisi* » (ODIN).

Moins polémiques que cette caractéristique d'exhaustivité, Odin en avance deux autres : *la cohérence* et *la productivité*. Odin pense que l'analyse ne commencer véritablement en tant qu'analyse qu'avec la mise en œuvre d'une méthodologie. Il doit y avoir une unité de propos et de vision. Et quelque soit l'approche adoptée, l'essentiel est d'aboutir à une construction manifestant une cohérence interne aussi qu'indiscutable que possible. Pour ce qu'est de la productivité de l'analyse, Odin explique qu'elle est la raison d'être de l'analyse filmique. Parce qu'elle permet, par rapport au simple visionnement d'un film en tant que spectateur, une certaine production de connaissance. Une connaissance qui se manifeste soit en tant que significations nouvelles du film, soit « *l'analyse nous fait mieux comprendre certains aspects du fonctionnement signifiant du film : l'analyse est alors une méta-*

lecture qui tente de démontrer les processus de production de sens et d'affects mis en œuvre lors du visionnement du film » (ODIN)

2. Objet de l'analyse filmique :

Il serait évident de dire que l'objet de l'analyse filmique est bien naturellement le film cinématographique. Mais en vérité, l'analyse de film n'a que des rapports assez lointains avec l'objet-film perçu dans son immédiateté dans le rapport spectateur-film. L'objet d'analyse, comme tout objet de recherche demande à être monté. Thierry KUNTZEL va jusqu'à distinguer entre le « film-pellicule », « le film-projection » et un troisième état du film, qui serait l'objet de l'analyse. « Le filmique dont il sera question dans l'analyse filmique ne sera dont ni du côté de la mouvance, ni du côté de la fixité, mais entre les deux, dans l'engendrement du film projection par le film pellicule, dans la négation de ce film pellicule par le film projection » (KUNTZEL, 1972, p. 25) Cette idée du troisième état va dans le même sens que notre distinction, dans le deuxième chapitre, entre le film en tant qu'énoncé filmique, et film proprement dit, après sa lecture. Ceci dit, c'est bien le film lui-même qui doit être objet à l'analyse, non pas sa transcription ni ses lectures par les spectateurs. Le film doit être le point de départ et doit être le point d'arrivée de l'analyse.

Une autre question, relative à l'objet de l'analyse, a été toujours sujet de débat entre les théoriciens du cinéma. Elle concerne le corpus de l'analyse. Doit-il être constitué de « grands films », particulièrement des films narratifs, ou au contraire de courts métrages, documentaires, et toutes manifestations de langage cinématographique ? Christian METZ répond que cela dépend de ce que l'on veut étudier, mais « c'est bien certain, pourtant il y a une hiérarchie des importances (ou, mieux, des urgences méthodologiques) qui conduit à privilégier [...] l'étude du film narratif » (METZ, 1967, p. 96) . De son côté, Roger Odin remarque qu'il convient de travailler sur des films « de valeur artistique indiscutable : les grands classiques », parce qu'il trouve que l'intérêt de ce choix est évident : « on est ainsi assuré d'avoir affaire à des œuvres d'une grande richesse formelle et expressive, offrant réellement matière à analyse ». Nous pouvons reprocher à cette vision son pragmatisme aveugle, où le choix des films est fondé en grande partie sur des a priori et des préjugés, puisqu'on ne peut pas, à notre sens, juger un film de classique sans faire appel à des critères subjectifs. Ce qui est contradictoire avec le principe d'objectivité de l'analyse filmique.

Une fois le corpus choisi, on va être confronté à l'impossibilité d'exhaustivité de l'analyse. Ce qui impose une limitation assez stricte de l'objet de l'analyse ; soit par sa réduction à un segment du film, soit par l'adoption d'un axe d'analyse bien défini. Dans le premier cas de figure, on pourra travailler sur une séquence, sur une scène, ou une des différentes syntagmatiques que nous allons voir plus tard. A condition que le segment soit assez homogène pour permettre une analyse cohérente. Dans le deuxième cas (par rapport à l'axe), il est des approches analytiques (c'est le cas de l'analyse du film comme un récit par exemple) qui nécessite de prendre le film dans son intégralité. On peut étudier, par exemple, le fonctionnement d'un seul code : les mouvements de caméras, la narration, etc. Mais il serait plus judicieux et fécond, à notre sens, d'agencer ces deux visions : analyser le film dans son intégralité, par l'approche (ou les approches) appropriée, puis analyser des segments (fragments) choisis du film. Mais sur quels critères choisit-on nos objet/segment d'études ? Si on revient un peu à l'histoire de la tradition analytique, on remarquerait d'emblée qu'un type particulier de segment de film est souvent retenu dans l'analyse : le début de film. S'interrogeant sur ce choix, on peut dire que cela est dû (outre les raisons d'ordre purement pratique, comme le fait qu'il soit facilement détachable) à une raison narratologique, « nombre d'analystes du récit ayant insisté sur la richesse sémantique particulière des débuts de récits. C'est évidemment la raison essentielle [...] » (AUMONT, 2008, p. 84) . C'est le début du film, entre autres, qui détermine, en grande partie, le genre du film. Et, à en croire Roger Odin, c'est le début du film qui opère un transfert radical d'une instance de réalité à une instance imaginaire, celle de la fiction. Partant d'un point de vue sémiopragmatique, Roger Odin estime que le début du film se présente comme une sorte de « contrat de lecture », qui manifeste la demande du film, et exprime la manière dont le film entend être lu. C'est dans le début du film, « que s'affiche le plus clairement la structure contractuelle qui vise à régler, de l'intérieur du film, les processus de production de sens et d'affects qui seront mis en œuvre par le lecteur » (ODIN)

3. A quoi sert une analyse filmique ou la visée de l'analyse

Après avoir tenté de définir l'analyse filmique et cerner son objet, Il serait maintenant tout à fait légitime de se demander sur son utilité. Il va de soi qu'on ne fait pas d'analyse sans avoir de visées ou d'objectifs. Sans parler de son utilité immédiate (qui est moins capitale que celle de la critique), l'analyse filmique intervient dans des stratégies d'ensemble plus large : 1) Le processus de création ;

2) l'appareil idéologique ; 3) l'institution théorie. Commençons d'abord par les deux premiers points :

J. Aumont et M. Marie nous font remarquer que l'analyse filmique a été liée quasi spontanément, dans ses premiers temps, à des préoccupations de créateurs. En revenant aux origines de l'analyse filmique (ou à sa préhistoire pour utiliser les termes de Raymond BELLOUR) nous saurons que les premières tentatives d'analyse étaient l'œuvre de cinéastes sur leur films. Ils savaient par leur pratique, avant même les prémisses d'une discipline d'analyse filmique, que le sens d'un film se joue à des niveaux différents. Ils essayaient donc d'explorer le processus de création. Après la séparation entre les tâches de la création d'un côté, et celle de l'analyse de l'autre, il était plus difficile de restituer le processus de création avec exactitude, à moins de tomber des supposées d'intention. Pourtant, à défaut d'expliquer la création d'un film, l'analyse s'est mise à poser des questions relatives au processus de création : Pourquoi tel cadrage ? Pourquoi telle méthode de montage ? Quels sont les effets de ces choix artistiques sur les systèmes signifiants du film ?

Ce genre de questionnement, et surtout les réponses qu'on en donne, permet à l'analyste ou au lecteur averti de l'analyse, de mettre en marche une machine intellectuelle pour trier les cinéastes et les classer, à partir des caractéristiques formelles de l'œuvre, pour, enfin, définir leurs styles. L'analyse filmique, en conséquent, est un moyen important pour définir plus objectivement la notion du style. En s'appuyant sur des critères aussi fermes que strictes, l'analyse permet d'avancer une définition plus précise du style.

L'analyse peut aussi s'intéresser à un film en fonction de son contenu, et plus précisément à son appréciation idéologique. Certes, l'idée d'analyser le contenu du film est fort discutable, comme nous allons le voir, quand on parlera d'analyse thématique, mais nous pensons, que le contenu du film n'est que péniblement détachable de sa forme, donc on ne peut analyser un film sans se tenir compte de son contenu. L'idéologie se manifeste généralement en un discours, qu'on peut analyser textuellement dans le film. Ce courant d'analyse textuel, à la mode pendant les années soixante-dix, a été caractérisé par d'innombrables discussions sur les problèmes du cinéma et de l'idéologie, principalement parmi les théoriciens (et critiques) d'orientation marxiste, « entre tenants d'une neutralité des formes filmiques, et tenants d'un rôle

idéologiquement décisif du travail d'écriture » où on accordait à l'analyse filmique un rôle de révélateur idéologique.

Une troisième visée de l'analyse filmique, peut-être la plus importante, peut se s'exprimer dans son rapport avec l'institution filmique. Il est désormais indiscutable de dire qu'on analyse toujours un film en fonction de présupposés théoriques (Ce postulat l'a fait d'ailleurs distinguer de l'exercice critique). On trouve toujours une conception théorique, d'une façon implicite ou explicite, sur laquelle repose l'analyse de film. Dans ce rapport entre l'analyse et la théorie, on peut en distinguer trois types : Un rapport de vérification, d'invention ou de démonstration.

L'analyse des films peut constituer un moment important pour quelques recherches théoriques qui s'effectuent en général, sans un recours direct à des procédures expérimentales. Il existe des recherches théoriques, d'orientation sémiologique en particulier, qui se basent sur un travail purement théorique ; l'analyse filmique qui applique le modèle inspiré de ces recherches théoriques permettent de vérifier leurs validités. L'exemple le plus évident est celui de « la théorie » de la grande syntagmatique de Christian Metz (que l'on va aborder dans la deuxième section de ce présent chapitre) : L'application pratique du modèle théorique de la grande syntagmatique, lui a permis de le préciser davantage (METZ, 1967). De même, dans d'autres cas, des analyses de films viennent à l'appui d'une hypothèse théorique, où le film devient un objet d'expérimentation et de vérification de la théorie.

Par rapport d'invention, on veut surtout parler de la trajectoire inverse que pourrait prendre le rapport de vérification : dans de nombreux cas, on part d'une analyse de film pour aboutir à un modèle théorique. L'analyse est ainsi une forme de théorie où l'on propose des concepts ou on définit des approches de cinéma. On peut citer de nombreuses analyses qui sont aussi des propositions théoriques. Les analyses des films d'Hitchcock par Raymond BELLOUR (à maintes fois cité dans ce travail) constituent des moments décisifs de l'histoire de la théorie du cinéma. D'ailleurs son œuvre théorique, dans laquelle on trouve l'essentiel de son appareil théorique, est un recueil d'analyses de films (BELLOUR, 1995). Il se peut aussi, que l'analyse joue un rôle démonstratif par rapport à la théorie. Un cas où l'on ne cherche ni à produire une théorie à partir de l'analyse ni d'en vérifier sa validité, mais plutôt l'exposer d'une façon convaincante et la promouvoir. L'analyse devient une sorte de mise en œuvre et une mise à

évidence des principes théoriques préalablement établis. Quel que soit donc le rôle de l'analyse par rapport à la théorie (ou l'inverse) on ne peut que discerner la visée productive de l'analyse filmique. Une visée qui lui permet d'être l'alter égo de la théorie, selon le propos de Jacques Aumont et Michel Marie.

4. L'apport de l'approche sémio-pragmatique à l'analyse filmique :

La sémio-pragmatique du film de cinéma, développée essentiellement dans les travaux de Roger Odin, est d'une certaine manière « *la retombée des remarques de Christian Metz sur la manière dont le film naît par le regard du spectateur* » (Kermabon, 1988, P.52). Elle emprunte à la sémiologie ses concepts et ses méthodes, elle considère la relation du film avec son spectateur, et *l'institution* où il est présenté. Non seulement, la sémio-pragmatique se donne comme mission de « *comprendre comment le film est compris* » (Metz, 1971, P.56) par l'analyse du signe au cinéma, tel qu'il est le cas dans le projet sémiotique de Metz, mais aussi de comprendre la relation affective qu'entretient le spectateur avec le film. Pour se faire, elle fait intervenir la pragmatique. La pragmatique qui se définit dans la linguistique par l'étude des situations relationnelles comme productrices de sens et de signification. Elle envisage le processus de communication au cinéma, comme étant la relation entre un destinataire et un destinataire dans le but de transmettre une signification. La signification, peut être dans ce cas soit intentionnelle, c'est-à-dire émise par l'énonciateur ; soit elle naît au cours du processus, notamment dans le rapport film-spectateur où la lecture du film est résultat d'une contrainte culturelle (Odin, 1983, P.74), ou contextuelle. Nous pouvons dire que l'approche sémio-pragmatique du cinéma ne s'impose pas comme une alternative à la sémiotique, elle ouvre plutôt le champ de l'analyse sémiotique du film (essentiellement textuelle) à des problématiques plus contextuelles.

Pour énoncer les choses autrement, et plus clairement, nous pouvons dire que le projet sémio-pragmatique d'Odin reprend la même problématique que s'est proposée de répondre Christian Metz dans les années soixante, en l'occurrence : « Comment le film produit-il du sens ? », seulement Odin, contrairement à Metz, a déplacé la question sur un autre front : Il délaisse la position saussurienne de Metz, pour qui le sens est dans le texte d'une façon intrinsèque, pour en adopter une autre. La production du sens dans le cinéma, selon la théorie d'Odin, incombe autant au film qu'au spectateur. Ainsi, la problématique metzienne devient avec Odin : Comment le (spectateur du) film

produit-il du sens ? On essaie donc d'apporter des éléments de réponse à cette problématique à l'aide de la sémio-pragmatique. Une approche dont l'objectif

« [...] est de fournir un cadre théorique permettant de s'interroger sur la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction. On part de l'hypothèse qu'il est possible de décrire tout travail de production textuelle par la combinaison d'un nombre limité de modes de production de sens et d'affects qui conduisent chacun à un type d'expérience spécifique et dont l'ensemble forme notre compétence communicative : modes spectaculaires, documentaristiques, fabulistes, artistiques, privés, etc. » (Odin, 2000, P. 10-11)

Pour ce faire, l'approche sémio-pragmatique (d'Odin) se base essentiellement sur deux notions afin de s'interroger « la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction » : **L'institution** et **la fictionnalisation**.

La relation du spectateur au film repose sur une part de subjectivité, notamment dans la production du sens et de la signification où le spectateur y intervient avec sa culture, son idéologie, ses prédispositions psychologiques etc. Cependant, la production de sens est aussi régie par des contraintes externes : la connaissance de la langue, le degré d'assimilation des codes culturels et cinématographiques, mais surtout **des institutions**. Par institution, nous n'entendons pas des lieux physiques, mais « des sortes de dispositions qui conditionnent l'état du spectateur » (Kerambon, 1988, p.57) La notion d'institution dans la sémio-pragmatique d'Odin peut être définie- approximativement certes-parce qu'on appelle communément les *types du film* (fiction, thriller, comédie romantique, etc.) dont chacun entraîne un type de lecture approprié. Nous nous ne regardons pas un film narratif de la même façon que lorsque nous regardons un film expérimental, à chaque fois, l'attention qui est requise diffère. Par exemple, « L'institution du cinéma dominant produit un actant spectateur isolé, immobile, muet, avec un positionnement psychologique intermédiaire entre la veille, la rêverie et le rêve et disposé à produire cette construction totalisante et imaginaire ; la diégèse ». Toutefois, il ne faut croire que cette institution pèse sur le spectateur seulement, elle influence également le dispositif de création du film (l'énonciateur), elle l'oblige à suggérer, dans son œuvre, un mode de lecture plutôt qu'un autre ; le spectateur de son côté, va soit adopter ce mode de lecture et s'y tenir, soit le confronter à la structure du film qu'il perçoit - et cela dès le début du film- et tenter d'en produire le sien.

La deuxième notion « odinienne » sur laquelle s'appuie l'analyse sémiopragmatique du film est celle du *processus de fictionnalisation*. Ce processus qu'on peut décrire comme l'espace de communication le plus utilisé au cinéma. Un espace où s'entrecroisent et se succèdent les éléments du processus de communication au cinéma qu'on a pu exposer au deuxième chapitre. La fictionnalisation se fait essentiellement à l'aide de trois processus indépendants dont chacun s'associe à une relation entre deux éléments du processus de communication. Le premier de ces processus est préalable à la fiction : **la diégétisation** (de diégèse). Il concerne la relation entre le film et son spectateur. C'est la façon dont le spectateur se construit un monde diégétique en rupture avec la réalité en dehors du cadre. Il consiste à « effacer » le support, c'est-à-dire l'écran, de « figurativiser » et trouver un référent concret pour enfin être « absorber » par la fiction. La diégétisation est certainement responsable de cet effet de *la magie du cinéma*. Elle régit le rapport entre le film et son spectateur.

Quant au deuxième processus, il intéresse plutôt la relation entre l'énonciateur et l'œuvre filmique. C'est celui de la **narrativisation**. Tout d'abord, Odin distingue entre *narrateur* et *narrativiseur* ou « monstrateur ». Le premier est celui qui est responsable des macro-récits (le récit), le deuxième est responsable des micro-récits que sont les plans. S'il distingue entre les deux, c'est qu'il se peut que le narrateur ne soit pas forcément le narrativiseur. Le narrateur établit un paradigme des forces, met en syntagmes conformément aux phases attendues du récit (Voir : schéma narratif de Greimas), alors que le narrativiseur gère les successions et les transformations à l'intérieur du plan. Odin distingue aussi, à ce propos, entre trois instances énonciatives dans le film : un narrateur, qu'on trouve parfois dans la personne de l'auteur du film (ou scénariste) ; un narrativiseur, dont les tâches sont souvent assurées par le metteur en scène (ou par extension le réalisateur) ; il existe enfin une troisième instance énonciative : le responsable du discours. Il ne faut comprendre, par cette distinction, que ces tâches sont tenues par trois personnes différentes. La notion d'instance est immatérielle, il se peut que les trois instances s'assimilent chez une seule personne. C'est le cas notamment du cinéma d'auteur, où l'auteur/énonciateur du film est responsable à la fois de la narration, de la narrativité, et du discours.

Le troisième processus « odinien » est celui de **la mise en phase**. Ce processus gère la relation affective entre le film et son spectateur dans le cadre de l'institution, il permet une homogénéisation des différents éléments du film avec le spectateur. Odin décrit ce processus comme étant le « *processus qui me conduit à*

vibrer au rythme de ce que le film me donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film.» Par des opérations psychologiques telles que l'identification, ce processus produit une relation film-spectateur homologue aux relations qui se manifestent dans la diégèse. Il se peut aussi, qu'on soit confronté au cas contraire, en l'occurrence le déphasage, il est ressenti généralement dans un certain cas de décalage dans le langage cinématographique ou son emploi dans le film. On a vu au deuxième chapitre quelques exemples, dont on peut en rajouter d'autres exemples qui sont, contrairement aux premiers, volontaires et considérés comme étant des marques du style : Woody Allen dans *La rose pourpre du Caire* (1986) casse les lois de la diégèse et l'effet de l'histoire pour s'adresser directement aux spectateurs, un procédé inspiré du théâtre brechtien et des techniques de *distanciation*.

Bibliographie :

- AUMONT, J. &. (2008). *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin.
- BELLOUR, R. (1995). *L'analyse du film*. Paris: Calmann-Lévy.
- KERMABON Jacques, « Qu'est-ce que la sémio-pragmatiques ? », *Cinémaction*, N°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Cerf, Corlet, 1988.
- KUNTZEL, T. (1972). Le travail du film. *Communications*(n°19).
- METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- METZ, C. (1967, Janvier). Etude syntagmatique du film ADIEU PHILLIPINE de Jacques Rozier. *Image et Son*(201), pp. 81-98.
- ODIN, R. C. (s.d.). L'analyse filmique comme exercice pédagogique. *Cinémaction*(47).
- ODIN Roger Odín, « pour une sémio-pragmatique du cinéma » *Revue Iris*, Vol1, N°1, 1983.
- ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck université, 2000.

How to cite this article according to the seventh edition of the APA documentation system (7):

SAHBI, F. (2022). Introduction à l'analyse filmique : un rapport rationnel au film?. *Afaq fikriy*, Sidi Bel Abbès (Algérie), 10 (1), PP 760-771, lien de la revue <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/396>