
COMMENT PARLER D'UN FILM ?





INTRODUCTION

La vision d'un film ne s'achève sans doute pas avec la fin de la projection : très souvent en effet, les spectateurs éprouvent le besoin ou l'envie d'en parler avec d'autres, que ce soit d'ailleurs de façon positive ou négative. À première vue passive, la réception filmique suscite de nombreuses réactions qui sont généralement ignorées dans les analyses classiques du cinéma mais qui apparaissent comme le contrecoup « dynamique » de cette phase de passivité. Loin de se contenter de sa propre appréciation subjective, le spectateur souhaite manifestement échanger avec d'autres spectateurs ses avis et impressions, confronter son opinion avec celle d'autrui, partager son enthousiasme ou au contraire son dégoût avec d'autres personnes, qu'elles aient vu ou non le film en cause. Ce processus d'échange peut se faire oralement, mais il passe également par des voies écrites, quand on lit ou relit après la vision des critiques dans la presse, ou bien aujourd'hui par la participation à des forums de discussion sur Internet consacrés au cinéma.

De façon péjorative, François Truffaut a pu déclarer que « tout le monde a deux métiers : le sien et celui de critique de cinéma ». Il s'agissait sans doute pour lui de dévaloriser ces appréciations spontanées et de défendre une approche critique mieux informée qui serait le fait de « spécialistes », aspirant par ailleurs à devenir à leur tour des professionnels du cinéma. Mais cet apophtegme méconnaît sans doute l'importance psychologique et sociale de cette phase de partage avec autrui qui semble indispensable au processus de réception filmique (et sans doute plus largement artistique). Psychologiquement, nous éprouvons vraisemblablement le besoin de maîtriser, par l'échange ou la communication, les émotions ressenties pendant la projection, et, socialement, le cinéma est perçu — au moins pour une part — comme une injonction ou une prescription d'opinion qui implique une réaction implicite ou explicite de notre part : c'est évident pour des films dont le propos est clairement politique ou idéologique (par exemples les films de Ken Loach ou de Michael Moore), mais l'expérience montre que la plupart des films suscitent chez les spectateurs des prises de position, souvent polémiques, qu'elles soient de nature politique, morale, esthétique ou simplement humaine (comme quand on condamne le comportement de tel ou tel personnage mis en scène)¹.

Dans ce contexte, l'on comprend facilement que la séance de cinéma donne souvent lieu à des débats, des rencontres ou des animations de nature très diverse mais qui vont s'appuyer naturellement sur ce besoin ou ce désir de réaction présent chez beaucoup de spectateurs. L'objet des réflexions proposées ici est précisément de fournir aux animateurs quelques pistes pour mener un

1. Les phénomènes abordés ici dépassent sans doute le cadre de la pragmatique qui est une branche de la sémantique s'intéressant notamment aux énoncés « performatifs » où l'énonciation se combine avec une action (comme quand un maire marie un homme et une femme en les *déclarant* « mari et femme »). Cette approche de type linguistique, même si elle prend en compte le contexte du discours (dans ce cas le film), nous semble peu capable de rendre compte de la diversité *réelle* des réactions des spectateurs. On remarquera à ce propos que, si le cinéma de fiction s'apparente à première vue à un texte déclaratif (il *raconte* quelque chose), les réactions qu'il peut susciter semblent indiquer qu'il est souvent perçu comme un texte à valeur performative, c'est-à-dire cherchant à *agir* sur le spectateur (susitant ainsi une réaction qui peut être positive ou au contraire négative). De façon imagée, on pourrait dire que le film, loin de se clore sur son propre message, est une adresse aux spectateurs appelés à se manifester à leur tour.

tel débat à propos d'un film vu de façon collective. On précisera cependant immédiatement que ces réflexions porteront sur les différentes dimensions du film et non sur l'exploitation éventuelle des thèmes dont traite tel ou tel film. Le cinéma est en effet **un art de la représentation**, et, dans une discussion, l'on passe très facilement du film à la **réalité** qu'il évoque plus ou moins directement ; mais il ne saurait être question d'aborder ces réalités nécessairement diverses, exigeant sans doute de multiples compétences qui ne peuvent être le fait d'un seul animateur.

On insistera précisément ici sur les différents aspects d'un film qui, dans les débats, est facilement réduit à n'être qu'un prétexte à la discussion. Rarement en effet, le film est considéré comme un véritable **interlocuteur**, et son propos est souvent considéré comme évident et immédiatement compréhensible par tous. Or, comme on essaiera de le montrer, les choses ne sont sans doute pas aussi simples, et l'intérêt du cinéma (ou plus exactement un des intérêts du meilleur cinéma) est de nous proposer **une représentation souvent problématique, complexe, nuancée et parfois ambivalente** de la réalité. En outre, un film se réduit rarement à **un propos**, à des idées ou à des thèmes explicites et encore moins à un discours plus ou moins démonstratif : d'autres aspects — esthétiques, émotionnels, affectifs, imaginaires... — méritent d'être pris en compte et discutés avec les différents spectateurs. Ce sont ces aspects proprement filmiques qui retiendront ici notre attention.

Enfin, on se limitera ici au domaine du **cinéma de fiction** qui n'obéit pas aux mêmes conventions que le documentaire soumis à une exigence de vérité, de sincérité et d'authenticité, inconnue de la fiction : même s'il ne faut pas négliger la part de mise en scène et de subjectivité que comprend tout documentaire (qui ne se résume jamais à un simple enregistrement de la réalité)¹, le spectateur qui regarde un film de fiction sait qu'il s'agit là du résultat d'un important travail de mise en scène (même si ce travail est en tant que tel invisible), que les acteurs apparaissant à l'image interprètent en fait un rôle et que les événements racontés sont pour une part essentielle le fruit de l'imagination créatrice de leur auteur. Si l'on peut ainsi accuser un documentariste de mentir ou de falsifier la réalité, personne ne reprochera à Orson Welles d'avoir interprété et mis en scène le personnage de *Citizen Kane* qui n'a jamais existé en tant que tel. La fiction (cinématographique ou autre) entretient **un rapport**

1. C'est un lieu commun de la pensée critique d'affirmer qu'il n'y aurait pas de différence essentielle entre documentaire et fiction ou qu'à tout le moins, les frontières entre les deux seraient poreuses, sous prétexte que les deux résulteraient d'un travail de mise en scène et comporteraient une part de subjectivité. Mais le critère de différenciation est mal choisi, car la différence entre ces deux genres est constituée par **la convention** qui lie implicitement le spectateur et l'auteur du film de fiction : quand je vois un *Alien* dans le film de Ridley Scott, je ne me pose pas la question de savoir si de tels êtres existent ou non, car il s'agit clairement d'un univers de fiction ; en revanche, face à un documentaire, je peux poser la question de la sincérité du cinéaste (n'a-t-il pas payé les personnes qu'il a filmées ?), de la vérité des faits montrés (les images n'ont-elles pas été trafiquées ?) et de leur éventuelle manipulation notamment au montage. On sait aujourd'hui que plusieurs plans de *Citizen Kane* ont en fait été obtenus par trucage (alors que le célèbre critique André Bazin les avait salués comme des exemples de réalisme), mais ces découvertes ne signifient absolument pas que Welles était un « menteur » ou un « falsificateur ». En revanche, découvrir de tels trucages dans un documentaire décrédibiliserait totalement leur auteur. Enfin, le fait que la frontière entre fiction et documentaire soit poreuse avec l'apparition de réalisations comme les « docu-fictions » (où des faits censément historiques sont mis en scène et interprétés par des acteurs) ne signifie pas que la distinction n'a pas de sens : dans le champ des sciences humaines, il n'y a pas (ou très peu ?) de distinctions absolues, essentielles, formelles, et les réalités doivent plutôt être décrites comme formant un continuum ; mais cela ne signifie pas qu'une distinction ne soit pas pertinente. Personne ne peut tracer précisément la frontière entre la plaine et la montagne, mais cela n'implique pas qu'il n'y a pas de différence entre la plaine et la montagne !

indirect à la réalité — contrairement au documentaire qui prétend **représenter** la réalité ou au moins une part de la réalité —, et tout rapprochement entre une fiction et la réalité est le fait du spectateur et comporte dès lors une part irréductible d'hypothèse : si tout le monde sait que le personnage de Kane est inspiré du magnat de la presse William Randolph Hearst, les deux ne sont évidemment pas réductibles l'un à l'autre, et le film d'Orson Welles peut être vu, compris et apprécié aujourd'hui encore, sans même connaître le nom et la personnalité de Hearst.

L'INTERPRÉTATION FILMIQUE

Parler d'un film, c'est nécessairement l'interpréter, c'est expliciter un propos qui n'est jamais dit en tant que tel dans le film, c'est mettre des mots sur des images et des sons qui, pour une large part, ne sont pas en soi porteurs de significations. Cela vaut pour le sens supposé du film — ce que l'auteur a « voulu dire » mais qui n'est jamais explicitement dit — mais également pour sa « forme » ou son « esthétique » : quand on met en évidence telle ou telle caractéristique **formelle** (par exemple la profondeur de champ chez Orson Welles, les plans-séquences dans *Elephant* de Gus Van Sant, la caméra portée dans *Rosetta* des frères Dardenne...), on suppose en fait que ce trait est important, significatif, et qu'il traduit un **choix** plus ou moins conscient de son auteur (il n'est pas le fruit du hasard ni d'un simple enregistrement mécanique comme le ferait une caméra de surveillance). Même si une telle appréciation esthétique est sommaire (par exemple lorsqu'on affirme qu'un acteur joue bien ou mal), elle dépasse la simple observation et comporte **une part implicite d'analyse**, ce qui explique d'ailleurs qu'un tel jugement puisse être rejeté par d'autres spectateurs.

Existe-t-il alors des règles qui permettent de déterminer de façon précise le sens d'un film (ou au moins de certains de ses éléments), de suggérer certaines interprétations ou d'en rejeter d'autres ? En pratique, l'expérience montre en effet facilement que, même dans un public relativement homogène (par exemple celui d'un cinéma d'art et essai), les avis sont généralement contrastés mais que les manières de voir un film sont également très diverses : on est souvent étonné par certaines interprétations de spectateurs, qui peuvent paraître fausses ou unilatérales mais qui sont pourtant énoncées comme évidentes ou indubitables. La lecture des critiques dans la presse spécialisée peut également susciter des interrogations dans la mesure où elles parviennent souvent à dégager des significations complexes, peu évidentes et élaborées, sans que ne soient réellement expliquées les voies par lesquelles elles ont été construites.

LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION ?

Dès lors, pour l'animateur comme d'ailleurs pour les spectateurs, se pose la question des modes mais aussi des limites de l'interprétation filmique. Comment peut-on interpréter ou analyser un film ? Toutes les interprétations sont-elles valides ? Y a-t-il des règles ou des procédures d'interprétation mais également des limites à l'interprétation ?

Si les spécialistes du cinéma insistent sur la spécificité de ce média, il faut cependant bien voir que **les procédures d'interprétation** d'un film n'ont rien de spécifiquement cinématographique. Ainsi, lorsque nous regardons les images d'un film (à l'exception des images non-figuratives), nous les interprétons immédiatement comme représentant un monde en trois dimensions, mais les mécanismes perceptuels que nous mettons alors en œuvre (d'une façon qui est largement automatique et inconsciente) sont ceux-là mêmes qui nous permettent de « voir » le monde qui nous entoure. Nous n'avons pas besoin de schèmes sensoriels spécifiques pour interpréter une image plane en volume et en profondeur, même si nous devons légèrement adapter ces schèmes par exemple

pour tenir compte de l'absence d'information binoculaire (face à l'image, nos deux yeux « voient » la même chose, alors que, face à un objet réel relativement proche, la différence d'information reçue par les deux yeux nous permet de percevoir le relief de cet objet)¹.

Contrairement à ce que prétendent de nombreux théoriciens, il n'y a sans doute pas de **codes** spécifiquement cinématographiques, ni même de « langage » cinématographique, comme il existe en revanche un code de la route (qui précise notamment le sens des panneaux de signalisation) ou des langues dont nous devons maîtriser (par un apprentissage explicite ou implicite) la grammaire et le vocabulaire pour les comprendre ou les parler. Historiquement en effet, les techniques de représentation cinématographique ont été élaborées en tenant compte des procédures ou des capacités interprétatives dont disposaient déjà les spectateurs, sans exiger qu'ils en acquièrent de nouvelles. C'est ce qui explique d'ailleurs le succès universel du cinéma qui a conquis facilement les publics du monde entier à qui il n'était demandé aucun effort (ou en tout cas aucun effort important) d'apprentissage ou d'adaptation pour entrer dans une salle de cinéma et voir un film².

1. Erwin Panofsky, dans un texte aujourd'hui célèbre (*La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minkuit, 1976, éd. or. allemande: 1927) a mis en cause le caractère soi-disant « naturel » de la perspective renaissance dont le principe de projection (celui de la *camera obscura*) est toujours à l'œuvre dans les appareils photographiques ou les caméras. Pour lui, cette perspective est une forme symbolique, conventionnelle, aussi arbitraire que d'autres modes de représentation. Sans vouloir discuter cette thèse, on remarquera que Panofsky considère essentiellement la procédure d'élaboration de cette perspective (notamment avec Alberti) et beaucoup moins le point de vue des spectateurs. Or, face à une peinture en perspective ou à une photo ou encore à un film, le spectateur n'a pas besoin, pour interpréter cette image en trois dimensions, de recourir à d'autres schèmes sensori-moteurs (pour employer l'expression du psychologue Jean Piaget) que ceux qu'il met en œuvre spontanément dans sa vision quotidienne des choses: cela vaut pour l'image « réaliste » (en prises de vue « réelle » avec des acteurs par exemple) comme pour le dessin animé qui respecte globalement les règles de la perspective. En revanche, face à une peinture égyptienne où un personnage est beaucoup plus grand qu'un autre, seules des informations extérieures nous permettent de comprendre qu'il s'agit par exemple du pharaon devant ses sujets. Cela ne signifie pas que la perspective renaissance soit plus « naturelle » qu'une autre, mais que nous pouvons utiliser, pour « comprendre » ce type de représentations, nos schèmes sensori-moteurs habituels avec des adaptations mineures: c'est ainsi que nous pouvons facilement « voir » une photographie en noir et blanc alors que le monde est en couleurs (sauf pour les daltoniens), mais qu'il nous est beaucoup plus difficile de « lire » la même image en négatif. Celle-ci exige en effet une accommodation (selon la terminologie de Piaget) beaucoup plus importante, même si elle respecte les « règles » de la perspective. En fait, devant n'importe quelle image figurative, qu'elle respecte ou non les conventions de la perspective renaissance, nous mettons en œuvre nos schèmes habituels de perception des objets « réels »: cela nous permet de reconnaître par exemple une figure humaine (ou animale) dans une peinture égyptienne ou chinoise... Mais, l'absence ou le non-respect des conventions de la perspective renaissance nous oblige à recourir à d'autres procédures pour interpréter correctement la disposition ou la taille des figures représentées (bien entendu, dans certains cas, une telle interprétation n'a même pas de sens: les icônes byzantines à plusieurs personnages — comme la présentation de Jésus au Temple ou des scènes de la Passion du Christ — ne visent évidemment pas à nous renseigner sur la taille supposée des personnages même si nous reconnaissons immédiatement qu'il s'agit là de figures « humaines »).
2. On signalera que les règles du montage, parfois présentées comme l'équivalent des règles de grammaire, ont été élaborées précisément pour tenir compte des procédures spontanées d'interprétation des spectateurs. Ainsi, la règle des 180° exige que, dans un face-à-face entre deux personnages par exemple, la caméra reste toujours du même côté de la ligne imaginaire (celle dite des 180°...) qui unit les deux personnages, afin qu'à la projection, les spectateurs n'aient pas l'impression d'une incohérence due au fait que le personnage qui regardait d'abord vers la gauche (ou l'inverse) ne regarde quelques plans plus loin vers la droite (ou l'inverse) comme s'il avait changé brutalement de position. Mais cette règle de montage vise précisément à respecter l'interprétation spontanée des spectateurs qui déterminent la position des personnages mis en scène non pas de façon absolue (en tenant compte par exemple du décor où ils se trouvent) mais en fonction des bords du cadre, ce qui est sans doute une « faute logique » mais s'explique par une « paresse » naturelle (l'effort mental est évidemment moindre). Il s'agit donc bien là de règles de *réalisation* qui ne doivent absolument pas être maîtrisées par les spectateurs et dont l'objectif est précisément de faciliter leur compréhension spontanée.

LA FORME ET LE SENS

Le cinéma utilise sans aucun doute des moyens d'expression ou de représentation spécifiques — l'image animée, la bande-son — mais ne s'appuie pas pour communiquer avec les spectateurs sur des structures, des codes ou des procédures qui lui seraient propres. Ainsi, le montage cinématographique permet de créer des effets de sens tout à fait originaux : par exemple, si la caméra nous montre d'abord un personnage regardant par la fenêtre puis, au plan suivant, un paysage à l'horizon duquel s'amoncellent de lourds nuages, nous comprenons immédiatement que le paysage est vu par le personnage au premier plan, bien qu'il n'y ait pas de lien explicite entre les images si ce n'est leur immédiate succession ; certains spectateurs pourront en outre percevoir dans les nuages le signe annonciateur d'un avenir sombre ou menaçant... Mais, pour interpréter ce montage d'images, le spectateur recourt à des procédures d'inférence qui n'ont **rien de spécifiquement cinématographique** et qui peuvent être mises en œuvre par exemple dans la lecture d'un texte écrit comme : « Il regarda par la fenêtre. De lourds nuages s'amoncelaient à l'horizon ». Ici aussi, nous établissons un lien immédiat entre ces deux phrases de la même manière que nous relierions les deux plans cinématographiques qui se succèdent comme les deux membres d'une même phrase qui n'est pourtant nullement explicitée (« il regarde le paysage par la fenêtre »). Il s'agit là d'**inférences** qu'on peut qualifier de semi-logiques, largement spontanées, qui sont mises en œuvre pour la compréhension de toutes sortes de « textes », qu'ils soient écrits, oraux ou en images.

Cela signifie également qu'un « spécialiste » du cinéma ne dispose d'aucune autorité particulière, ni d'un savoir spécifique, pour interpréter un film ou même ses traits spécifiquement cinématographiques : face à des caractéristiques esthétiques remarquables — par exemple l'utilisation du plan-séquence dans *Elephant* de Gus Van Sant ou la caméra portée dans *Rosetta* des frères Dardenne —, l'analyste du cinéma ne dispose pas d'outils **propres** qui lui permettraient de déterminer le sens, la valeur ou l'effet de ces différents traits, et il recourra en réalité à des hypothèses de sens commun ou bien encore à différents savoirs (psychanalyse, philosophie, esthétique...) extérieurs au cinéma pour en donner une interprétation. Ainsi, quand André Bazin a analysé dans des textes devenus des classiques l'utilisation du plan-séquence et de la profondeur de champ chez Orson Welles comme les signes d'un réalisme foncier chez ce cinéaste, il a largement recouru à la philosophie dominante à l'époque (l'ontologie d'inspiration phénoménologique) pour expliquer le sens de ces caractéristiques esthétiques.

Cela ne signifie évidemment pas que les spécialistes du cinéma (notamment universitaires) n'aient aucune compétence particulière, et ils possèdent certainement une connaissance plus ou moins approfondie de l'histoire du cinéma et de l'art en général qui leur permet d'être sensibles à certaines caractéristiques filmiques moins évidentes (en particulier celles qui relèvent de ce qu'on appelle habituellement le « langage cinématographique »), de mieux apprécier l'originalité de chaque œuvre ou encore d'opérer des rapprochements plus ou moins inattendus avec d'autres films ou d'autres productions artistiques, surtout si elles sont moins connues. Mais ils n'ont pas **une méthode d'analyse** ni de guide d'interprétation qui leur permettrait de déterminer **le sens et la valeur** des éléments filmiques mis en évidence.

Doit-on alors conclure à un relativisme général et répéter, comme un lieu commun, que, tous, nous voyons les films différemment et que nous avons chacun notre point de vue sur les films ? La réponse est sans doute moins simple, plus complexe mais aussi plus incertaine.

Les différentes interprétations d'un même film peuvent être décrites comme formant un « spectre » ou un « éventail » depuis les interprétations les plus certaines ou les plus facilement admises jusqu'aux interprétations les plus hypothétiques et au-delà carrément fausses. Considérons d'abord ces dernières.

De manière générale, une interprétation consiste à relier (par des relations de sens) un nombre limité d'éléments filmiques ou textuels : dans le cas d'un film en particulier, il y a nécessairement un **choix** dans la mesure où l'image (visuelle ou sonore) est continue et que le nombre d'éléments observables est de ce fait potentiellement infini¹. Mais, quand on analyse un texte (linguistique) d'une certaine ampleur comme un roman, on procède également à des choix en privilégiant certains éléments qui sont destinés à « soutenir » l'interprétation. Ainsi, il est toujours possible sinon facile de trouver des éléments qui confirment l'une ou l'autre interprétation, mais cette confirmation ne vaut pas validation puisque d'autres éléments peuvent être évoqués pour soutenir une interprétation concurrente : en revanche, certains éléments peuvent **infirmer** une analyse, c'est-à-dire démontrer qu'elle est fausse².

PAR EXEMPLE

Un exemple permettra de concrétiser ces réflexions un peu abstraites. Dans *la Vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmarck (*Das Leben der Anderen*, 2006), un agent de la STASI (la police politique de l'ex-RDA), particulièrement mutique, trahit la mission qui lui a été confiée par ses supérieurs mais masque les preuves éventuelles de sa trahison : quelques années plus tard (après la chute du mur de Berlin), la victime de cet espionnage découvre dans les archives de la STASI une empreinte rouge sur le dernier rapport rendu par cet officier avant sa rétrogradation. Pour les spectateurs comme pour le personnage qui consulte ces archives, il s'agit d'un indice visible (il est filmé en très gros plan) du véritable rôle joué par cet officier, mais une discussion avec les spectateurs révèle très souvent une différence d'interprétation à ce propos : pour les uns, cette trace rouge est laissée par le doigt de l'officier qui aurait baigné dans le sang de la femme du personnage espionné, victime à la fin de ce long espionnage d'un dramatique accident ; pour d'autres en revanche, il faut remonter plus loin dans le film et se souvenir que la machine à écrire de l'espionné était dotée d'un ruban rouge et qu'elle a été subtilisée par l'officier qui a ainsi laissé cette marque rouge sur le document en cause. La première de ces interprétations est fautive en réalité, car, lorsqu'on revoit le film, on constate que l'officier s'approche de la femme accidentée mais ne la touche pas ; en outre, l'expérience nous apprend que le sang brunit au cours du temps et perd donc sa couleur rouge. Un élément objectif du film, facilement observable par

1. Ce point a été développé ailleurs : voir « DVD et analyse de séquences » sur <http://www.grignoux.be/ecran-large-philosophie#DVD>

2. Cette analyse épistémologique est notamment celle d'Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation* (Paris, Grasset, 1992) qui s'inspirait sur ce point de la théorie développée par Karl Popper dans *La Logique de la découverte scientifique* (Paris, Payot, 1973, éd. or. allemande : 1932).

tous à une seconde vision, infirme donc de façon décisive cette interprétation. Lorsqu'on fait ces différentes remarques aux spectateurs en cause, ils admettent d'ailleurs facilement s'être trompés et se rallient alors à la seconde interprétation.

Celle-ci doit-elle être alors considérée comme vraie et exacte ? De manière absolue, non, car on pourrait encore faire l'hypothèse hautement improbable que cette marque rouge pourrait avoir été laissée ultérieurement par un protagoniste n'apparaissant même pas dans le film... Bien entendu, une telle hypothèse est extrêmement fragile et implique de faire des suppositions dont on ne trouve aucune confirmation dans le film lui-même. De nombreux arguments raisonnables — l'espion a bien manipulé la machine à écrire en question, cette trace rouge est montrée par le cinéaste pour nous rappeler celles visibles sur les doigts du personnage espionné, le film est une fiction construite sur ce genre d'indices destinés aux spectateurs pour orienter leur compréhension¹, etc. — jouent ainsi en faveur de l'autre interprétation que tous les spectateurs reconnaissent comme vraie même si, d'un point de vue strictement logique, on doit admettre qu'elle est seulement **hautement vraisemblable**.

DÉBATTRE

Mais qu'est-ce que tout cela implique en situation de débat ou d'animation ? Dans une telle situation, on se trouve face à un groupe qui a sans doute des avis différents et qui a conservé également des souvenirs différents de la projection. Et c'est la confrontation des souvenirs qui va servir de « moteur » à la discussion. A priori, comme on vient de le montrer, aucun avis ne peut être déclaré plus pertinent qu'un autre, ni aucun point de vue meilleur ou plus juste ou plus éclairé qu'un autre. Mais la confrontation révélera sans doute aux participants une diversité d'opinions et d'interprétations : spontanément en effet, nous croyons facilement que notre point de vue est partagé par tous, alors que l'expérience révèle des **divergences** d'interprétation ou d'analyse plus ou moins importantes. Le rôle de l'animateur devrait être alors de favoriser l'expression des différentes opinions, notamment de celles qui seraient minoritaires : celles-ci peuvent en effet mettre en évidence des éléments qui auraient été ignorés par les autres spectateurs, tout en révélant des approches ou des points de vue différents. Il s'agira notamment de questionner les interprétations les plus unilatérales qui peuvent éventuellement être contredites (« falsifiées » comme on l'a vu) par des éléments qui obligent à nuancer de telles interprétations.

Exprimer une opinion ne suffit cependant pas, et toutes devraient être étayées par des argumentations plus ou moins élaborées. Bien entendu, il ne saurait être question dans un débat de construire une analyse critique du niveau de celles qu'on trouve dans les magazines spécialisés, mais la pertinence d'une interprétation se juge notamment à son pouvoir de conviction, même si ce pouvoir ne résulte sans doute pas uniquement d'arguments rationnels (le « charisme », la « séduction » ou le caractère intimidant d'un débateur peuvent également emporter la conviction). L'objectif d'une telle discussion n'est cependant pas d'aboutir à un consensus, ni encore moins à une unanimité, et le

1. Un tel détail n'aurait sans doute pas la même valeur dans un documentaire ou un reportage sur les archives de la STASI : dans ce cas, il pourrait s'agir effectivement d'un détail insignifiant, filmé par hasard.

caractère **nécessairement hypothétique** de toute interprétation implique que des divergences d'opinions puissent subsister à ce propos : une interprétation qui emporte un large « suffrage » ne peut pas être dite plus « vraie » qu'une autre, mais seulement mieux « acceptée », et une interprétation minoritaire (à l'exception de celles dont des éléments objectifs suffisent à montrer la fausseté¹) ne doit pas « disparaître » parce qu'elle n'est pas partagée par tous.

Il n'est évidemment pas possible pour l'animateur (comme d'ailleurs pour n'importe quel analyste ou théoricien) d'**anticiper l'éventail des interprétations possibles** d'un même film, dans la mesure où les points de vue que l'on peut adopter sur un objet complexe comme un film sont en principe infinis², mais également où les procédures et les « systèmes » d'interprétation auxquels on peut faire appel ne peuvent pas être déterminés ni limités a priori (c'est le cas par exemple des analogies que des spectateurs peuvent percevoir entre un film et d'autres œuvres artistiques, qui sont innombrables). L'intérêt d'un échange avec les spectateurs est d'ailleurs de mieux mesurer les différences de points de vue qui peuvent se révéler très éloignés de ce que l'on aurait pu prévoir.

En même temps cependant, la discussion peut parfois sembler stérile dans la mesure où chacun reste enfermé dans ses premières convictions et que les différentes opinions s'expriment sans réellement se modifier. On suggérera à présent l'une ou l'autre voie qui permet, en matière de cinéma, une certaine progression dans la réflexion collective. Comme on le verra, ces approches, sans être totalement originales, rompent néanmoins avec la perception spontanée de la plupart des spectateurs.

1. Comme dans l'exemple évoqué précédemment, les spectateurs reconnaissent en général dans un tel cas s'être trompés. Lorsque la discussion persiste, cela signifie que l'interprétation, dans un sens ou dans un autre, comprend une part essentielle d'hypothèse (ce qui ne signifie pas que certaines personnes ne soient pas de mauvaise foi ou emportées par la passion ou le « fanatisme »...).
2. En pratique, on observe évidemment un recouvrement des points de vue. Néanmoins, les débats révèlent en général des différences d'approches relativement importantes, certaines approches étant centrées soit sur les thèmes du film (politiques, sociaux, humains...), soit sur les personnages (leurs réactions, leur comportement, leurs attitudes...), ou bien sur les intentions supposées de l'auteur du film (ses prises de position sous-jacentes, ses opinions, ses valeurs...), ou encore sur l'esthétique générale du film (réaliste, stéréotypée, originale, spectaculaire...). On remarque également souvent une grande différence d'approches entre ceux qui adoptent un point de vue moral, éthique, politique ou idéologique sur les films (avec alors une grande importance accordée au caractère réaliste ou non du film en cause) et ceux qui préfèrent un regard esthétique (ou artistique) sur les œuvres.

JUGEMENT DE FAIT ET JUGEMENT DE VALEUR

Face à un film, nous portons spontanément des jugements de valeur sur les personnages, l'histoire racontée, la prestation des acteurs, le propos du cinéaste, l'esthétique filmique, le réalisme ou l'absence de réalisme de la fiction... Très généralement, nous prononçons de tels jugements comme s'ils étaient objectifs et devaient donc être reconnus de ce fait par tous : quand je dis par exemple que « ce film est mauvais », il n'y a aucune restriction dans mon propos alors que sa portée serait beaucoup moindre si j'affirmais seulement que « je pense ou j'estime que ce film est mauvais ».

Or, tout jugement de valeur repose sur une **base nécessairement subjective** : le beau, le laid, le bien, le mal, le juste, l'injuste, ne peuvent pas être définis de façon objective et varient grandement, on le sait bien, selon les individus, les cultures, les époques, les sociétés, les civilisations... Cela ne signifie cependant pas que toute discussion ou tout raisonnement soit impossible à propos des jugements de valeur : si les individus partagent les mêmes **critères** ou les mêmes **échelles d'évaluation**, ils peuvent alors analyser à quel « niveau » se situe l'objet en cause — œuvre d'art, comportement — par rapport à l'échelle envisagée. Ainsi, l'originalité est un critère souvent retenu dans l'appréciation cinématographique, et il est donc possible de discuter et d'argumenter pour décider si un film comme *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965) est plus original que *la Grande Vadrouille* de Gérard Oury (1966).

Mais, dans leurs jugements, les spectateurs se réfèrent à bien d'autres critères, même si c'est le plus souvent sur un mode implicite : ainsi, la complexité humaine des personnages permet souvent d'évaluer positivement certaines réalisations, et la plupart des critiques reconnaissent par exemple que les films de la maturité de Clint Eastwood (au moins depuis *Honkytonk Man* réalisé en 1983) se signalent par une ambivalence et une densité des personnages qu'on n'attendait pas de la part de l'acteur ayant interprété *l'Inspecteur Harry* (Don Siegel, 1972) ; morale et/ou politique sont également couramment utilisés pour juger les films, et l'évaluation des réalisations d'un cinéaste comme Ken Loach, dont l'engagement politique à gauche sinon à l'extrême-gauche est bien connu, ne peut pas faire l'impasse sur ses partis pris dénonciateurs de la politique libérale en Grande-Bretagne (les uns applaudissant cette dénonciation, les autres la trouvant simpliste ou démagogique) ; enfin, le « réalisme » (ou l'absence de réalisme) est un critère très fréquemment utilisé pour juger un film, en particulier depuis qu'André Bazin a défini le cinéma comme étant (ou devant être ?) un art essentiellement réaliste, et la plupart des spectateurs qui apprécient les films des frères Dardenne par exemple défendent la dimension profondément réaliste de leurs réalisations (*la Promesse* en 1996, *Rosetta* en 1999, *L'Enfant* en 2005 ou encore *le Silence de Lorna* en 2008).

CRITÈRES ET ÉCHELLES D'ÉVALUATION

L'utilisation de tels critères ou échelles d'évaluation pose néanmoins certains problèmes.

Ainsi, un critère comme le « réalisme » peut être entendu de manière extrêmement diverse, et il est bien difficile de définir quels sont les **traits** précis d'un film qui justifient éventuellement ce caractère « réaliste » ; en outre, comme nous avons généralement des conceptions différentes de la « réalité », ce qui apparaîtra aux uns comme authentique ou véridique pourra sembler aux autres conventionnel et artificiel. Autrement dit, le rapport entre une échelle d'évaluation et son application à un film précis, loin de reposer sur une argumentation purement rationnelle, se fait souvent de manière **floue et distendue**, ce qui aboutit alors à des opinions opposées, même si elles se réfèrent apparemment à des **principes similaires**.

Par ailleurs, certains critères — l'originalité, le « naturel », la « complexité », la « sobriété », « l'authenticité », « l'audace », « l'épure »... ou au contraire la « facilité », le « conformisme », le « moralisme », « l'académisme »... — sont fréquemment utilisés comme de simples qualificatifs de style qui décrivent et évaluent de manière globale le film sans véritable argumentation¹ : rien n'explique pourquoi ces traits doivent être considérés comme remarquables (ou au contraire dépréciatifs), et le jugement critique repose en fait sur une connivence implicite avec le lecteur ou l'interlocuteur dont on suppose qu'il perçoit immédiatement la valeur positive ou négative de ces qualificatifs.

Ceux-ci en outre sont utilisés le plus souvent de façon absolue — « c'est un film réaliste » — alors que de telles caractérisations sont très **relatives** et devraient donc être nuancées. L'originalité d'un film par exemple ne peut guère être définie que par comparaison avec d'autres réalisations et sera appréciée très différemment selon les œuvres auxquelles on fera référence : ainsi, la construction narrative dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) basée sur de nombreux retours en arrière a été considérée à la sortie du film comme très originale dans le champ cinématographique mais a sans doute moins étonné les amateurs de littérature qui connaissaient déjà les œuvres de Proust, Joyce ou Faulkner ; ainsi encore, le cinéma hollywoodien (en dehors de quelques grands noms prestigieux) est en général réputé peu inventif car reprenant toujours les mêmes schémas et les mêmes techniques, mais il suffit de comparer les réalisations récentes (aux alentours des années 2000) avec celles des années

1. Le philosophe Hilary Putnam (*Fait/Valeur : la fin d'un dogme et autres essais*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2004, éd. or. 2002) parle à ce propos de « concepts éthiques épais » (*thick ethical concepts*), c'est-à-dire de concepts qui ont une composante à la fois descriptive et prescriptive : ainsi, traiter quelqu'un de « cruel » induit une description mais également une condamnation morale de son comportement. Putnam remarque cependant qu'il est presque impossible de distinguer ces deux composantes : ainsi, la description « faire souffrir » ne peut pas être considérée indépendamment de l'évaluation, car il y a des circonstances où « faire souffrir » n'est pas de la cruauté (par exemple pour un chirurgien opérant avant le règne de l'anesthésie). Dans le domaine artistique, qualifier un film de « réaliste » est à la fois une caractérisation et une évaluation (généralement) positive, sans qu'on puisse non plus dissocier facilement ces deux dimensions : on ne considérera pas par exemple qu'un enregistrement d'une caméra de surveillance est « réaliste ». Si les analyses de Putnam sont encore discutées aujourd'hui, elles soulignent cependant le passage facile et presque instantané que nous opérons dans les conversations courantes entre la description et l'évaluation : dans une situation d'animation, il convient donc d'être attentif à de tels passages en demandant notamment aux participants de clarifier, dans la mesure du possible, la portée de leurs propos et en particulier ce sur quoi se fondent leurs jugements de valeur (implicites ou explicites).

1950 pour constater une formidable évolution stylistique due en fait à une série de glissements progressifs et souvent peu perceptibles (bien entendu, certains pourront également considérer que cette évolution s'est faite dans le sens d'une certaine médiocrité et non pas d'un quelconque « progrès »). En outre, la grande majorité des films constituent un mélange d'éléments plus convenus (« clichés », ficelles, lieux communs, conventions, traditions artistiques ou autres) avec d'autres plus inventifs ou plus singuliers, et il est dès lors bien difficile, en dehors d'exemples extrêmes, de prendre la mesure exacte de l'originalité nécessairement relative d'une réalisation¹.

Dans certains cas, la référence à des critères d'évaluation est d'ailleurs purement négative, les spectateurs (ou les critiques) définissant le film par ce qu'il n'est pas : on valorisera par exemple un film parce qu'il « refuse le sentimentalisme », qu'il « rejette toute idéalisation » ou tout « moralisme », qu'il évite « le piège du didactisme » ou qu'il se tient éloigné de toute forme d'analyse « sociologique » ou « psychologique ». Mais une telle caractérisation **négative** débouche en fait sur une indéfinition du film dont les « vertus » ou les « qualités » restent floues et peuvent alors faire difficilement l'objet d'un débat.

Les qualificatifs utilisés, que ce soit positivement ou négativement, ne constituent donc pas de véritables échelles d'évaluation et relèvent plus d'un **usage rhétorique** du discours que d'une réflexion argumentée. C'est ainsi que les traits dont ils sont censés rendre compte peuvent facilement être évalués de façon tout à fait inverse en recourant à d'autres qualificatifs de valeur opposée : le « réalisme » des uns deviendra le « misérabilisme » des autres, « l'originalité » défendue par certains sera rejetée comme « snobisme » ou « hermétisme » par d'autres, et la « rigueur » ou la « sobriété » seront raillées par ailleurs comme « ennui » et « pesanteur » sans intérêt...

Dans les débats, on constate ainsi souvent que les mêmes caractéristiques font l'objet de qualifications mais aussi d'argumentations opposées : là où certains dénoncent par exemple les « clichés » répétés d'un film (par exemple *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle, 2009), d'autres y voient au contraire un « jeu », un « second degré », une distance plus ou moins ironique par rapport à ces mêmes clichés. Les uns et les autres peuvent argumenter, citer des exemples, analyser certains éléments précis du film en cause, sans qu'il soit le plus souvent possible de les départager « rationnellement ».

Enfin, la **référence** à tel ou tel critère (ou échelle d'évaluation) reste nécessairement arbitraire (même si un grand nombre de personnes, un groupe social ou même une société entière peuvent le partager) et entraîne de ce fait des divergences d'opinion irréductibles. Ainsi, d'aucuns ont pu dénoncer le film *King Kong* (de Merian G. Cooper, 1933) comme une production imprégnée d'« impérialisme, colonialisme, racisme, puissance militaire, *big business*... et bons sentiments »², mais ceux qui admirent ce film, sans nier nécessairement cette dimension idéologique, sont en général sensibles à l'aspect esthétique de ce film fantastique, profondément original à son époque de ce point de vue. Dans ce cas, il est difficile sinon impossible de décider quel critère doit prendre

1. On signalera à ce propos qu'aux yeux de la loi protégeant le droit des auteurs, toute création doit se caractériser par une forme originale pour jouir de cette protection : autrement dit, dans les faits, toutes les productions cinématographiques présentes sur le marché qui bénéficient de ce droit sont considérées comme « originales », ce qui témoigne encore une fois de la grande flexibilité de ce concept.
2. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*. Paris, Gallimard, 2005, p. 257.

le pas sur l'autre, ni de démontrer qu'une échelle d'évaluation doit être **préférée** à une autre.

Si ces considérations peuvent paraître abstraites, elles sont néanmoins confirmées par l'expérience pratique des débats où l'on constate facilement qu'aucune argumentation ne peut modifier certaines appréciations et que les opinions évoluent en général relativement peu à leur issue. Des raisons d'ordre sociologique et/ou psychologique expliquent sans doute ce fait, car les appréciations des spectateurs résultent certainement de motifs qui sont largement **inconscients** et sur lesquels aucun discours ne peut réellement agir : ainsi, quand quelqu'un dit apprécier ou au contraire détester tel acteur ou actrice, et par conséquent le film dans lequel il ou elle apparaît, il est pratiquement impossible pour un autre individu de changer une telle opinion dont les raisons sont et resteront complètement enfouies. En outre, le plaisir ou le déplaisir qu'on éprouve à la vision d'un film ne résulte sans doute pas d'un seul aspect (par exemple son « réalisme », son « originalité » ou son « humanité ») mais d'un **ensemble d'éléments** qui influencent le spectateur de manière **synchrétique**, et qui sont difficilement analysables de façon discursive (c'est le cas par exemple de la musique qu'on apprécie de façon globale et intuitive mais qui sera très difficilement analysée par des personnes non musiciennes¹).

L'OBJET DU DÉBAT

S'il est pratiquement impossible d'éviter les jugements de valeur, ainsi que les débats qu'ils ne manqueront pas de susciter, on voit qu'ils risquent également de mener rapidement la discussion dans des impasses, chacun se repliant sur ses certitudes subjectives. Quelques pistes, déjà évoquées, devraient permettre néanmoins à l'animateur d'éviter certains blocages et de progresser dans la réflexion collective.

La première consiste à demander aux participants de ne pas se contenter de jugements généraux et d'essayer de **préciser** sur quels éléments précis du film portent leurs appréciations. S'agit-il des personnages, des acteurs, de l'histoire mise en scène, de l'esthétique cinématographique, de l'ambiance ou du climat dégagé (par exemple optimiste ou au contraire sombre ou négatif), de l'idéologie éventuellement véhiculée par l'auteur, du genre du film ou encore de la manière de représenter la réalité (authentique, fausse, biaisée, partielle...) ? En déterminant ainsi quels sont les éléments exacts qui suscitent leur adhésion ou au contraire leur rejet, les participants pourront prendre une première **distance** par rapport à leurs jugements spontanés, notamment si d'autres participants évaluent ou interprètent ces éléments différemment. Alors que la première appréciation est le plus souvent énoncée de façon absolue, la confrontation des opinions en se faisant plus précise amène généralement les interlocuteurs à nuancer leur propos en tenant compte de l'aspect nécessairement subjectif de leur avis. Ce sera le cas en particulier des caractéristiques du film sur lesquelles les jugements sont largement intuitifs comme le jeu des acteurs, l'ambiance, la photographie ou encore la musique qu'il est difficile de décrire de façon fine et

1. Il n'est d'ailleurs pas sûr que musiciens ou musicologues soient eux-mêmes capables d'expliquer le plaisir que provoque une œuvre musicale, et pourquoi par exemple la célèbre *Tocatta et Fugue* en ré mineur (BWV 565) de Jean-Sébastien Bach est bien plus largement appréciée que la *Tocatta, Adagio et Fugue* (BWV 564) du même Bach.

détaillée : dans ce cas, il est difficile d'argumenter, et l'on doit presque nécessairement reconnaître la subjectivité de ses appréciations.

Une deuxième démarche consiste à mettre en évidence les différents points de vue sur le film et donc à souligner ses **différentes dimensions** ainsi que les multiples éléments qui le constituent : un film ne se réduit pas (en général...) ni à l'histoire racontée, ni à l'un ou l'autre épisode, ni au portrait d'un personnage (ou à la performance d'un acteur), ni même au « style » de la réalisation ou à un propos résumé en quelques mots. Ici aussi, la confrontation des opinions devrait permettre aux participants de prendre en considération des aspects qui pourraient être négligés dans un premier temps. Les souvenirs de la projection se focalisent en général chez chaque spectateur sur quelques éléments marquants, et la discussion permet alors de raviver d'autres séquences ou d'autres détails négligés ou oubliés. L'animateur pourra alors demander à chaque participant d'expliquer pourquoi tel ou tel élément lui paraît significatif pour que les autres prennent mieux conscience de la différence possible des points de vue : si, par exemple, l'ambiance misérabiliste ou désespérée d'un film déplaît aux uns, d'autres seront peut-être sensibles à l'énergie du personnage principal ou à la leçon de vie qui se dégage au terme de son parcours. Il ne s'agira pas d'opposer les points de vue mais de faire prendre conscience à tous des différentes manières de voir un film en mettant l'accent sur telle ou telle dimension.

Une troisième manière de faire consiste à suggérer des **interprétations nouvelles** ou différentes du film : l'animateur peut pour cela soit s'appuyer sur les réactions de certains spectateurs, soit élaborer lui-même de telles interprétations par une vision préalable du film et la lecture des critiques éventuellement publiées. Comme on l'a vu, il ne saurait être question d'imposer (contrairement à ce que font généralement les critiques...) l'une ou l'autre interprétation qui comportera nécessairement une part d'hypothèse, mais il est légitime de **suggérer** une interprétation différente en soulignant son caractère plus ou moins fragile (« Moi, je trouve que..., J'ai lu que..., Un tel pensait que... ») et en demandant aux participants d'y réagir positivement ou négativement. Comme il n'y a pas de méthode d'analyse des films, ni de point de vue légitime dans leur abord, il n'est évidemment pas possible de prévoir les manières dont un film sera éventuellement compris ni de déterminer de façon certaine l'interprétation la plus pertinente (par exemple au sein de la critique). Proposer l'une ou l'autre analyse, même sommaire mais qui ne soit pas « évidente », a cependant comme avantage d'amener les participants à réfléchir de façon plus approfondie sur leur propre vision et à dépasser le niveau des jugements de valeur qui resteront irréductiblement subjectifs. L'analyse, qui pourra être discutée et même rejetée, va quant à elle s'appuyer (pour une part) sur des éléments objectifs et prendre en compte la **complexité** du film : cette complexité ne signifie pas difficulté — la plupart des films sont immédiatement accessibles à la majorité des spectateurs — mais renvoie aux **différentes dimensions** d'un film (qui résulte d'un travail de mise en scène, mais qui est aussi représentation d'une réalité, qui mélange vie des personnages et décors, paysages, objets matériels, qui *montre* des choses et en *énonce* d'autres parfois différentes ou contradictoires...) et à ses différents niveaux (par exemple celui des personnages ou celui de l'auteur du film).

Si les chercheurs en sciences humaines sont tenus à une « neutralité axiologique » (c'est-à-dire qu'ils ne doivent pas porter de jugement normatif et

doivent considérer les jugements de valeur émis en société comme des faits à décrire et à expliquer, sans y adhérer d'une manière ou d'une autre), une telle attitude de réserve n'est pas possible, ni n'a même de sens dans le cadre d'un débat ou plus largement de la vie courante. Néanmoins, une certaine mise en suspens temporaire est sans doute bénéfique pour une réflexion un peu approfondie sur un film : alors que les spectateurs, à l'issue de la projection, ont généralement l'impression immédiate d'avoir « tout compris » (ou plus rarement de « n'avoir rien compris »), il convient sans doute de mettre en cause cette certitude immédiate en mettant notamment l'accent sur la complexité (au sens entendu ci-dessus) du film. La réflexion, en se faisant plus objective, en prenant en compte **différents points de vue**, en analysant les **différents éléments** du film, devrait progresser dans le sens notamment d'un meilleur dialogue entre les différents participants, même si, encore une fois, à l'issue de la discussion, chacun restera libre de ses convictions et de ses préférences.

LE PROBLÈME DE LA REPRÉSENTATION DU MAL

La question de la complexité filmique se pose en particulier quand il s'agit de ce qu'on peut appeler la représentation du mal, c'est-à-dire de la représentation au cinéma d'actions moralement mauvaises. Ce genre de représentations est, comme on le constate facilement, plus susceptible qu'une autre de susciter des débats et des réactions négatives. Citons simplement, pour éclairer le propos, des films comme *Salo* de Pier Paolo Pasolini (Italie, 1975), une adaptation des *120 journées de Sodome* de Sade dans l'Italie fasciste de la fin de la guerre, *Taxi Driver* de Martin Scorsese (USA, 1976), mettant en scène un vétéran du Viêt-nam qui va se transformer en justicier solitaire, massacrant notamment au cours d'une scène particulièrement violente le souteneur d'une prostituée mineure, *Élève libre* de Joachim Lafosse (Belgique, 2008) qui évoque le viol d'un adolescent par son éducateur, *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi (France, 2000) qui met notamment en scène de façon explicite un viol, ou encore *Henry, portrait of a serial killer* de John McNaughton (USA, 1986), évocation sans commentaire, comme son titre l'indique, de l'itinéraire sanglant d'un tueur en série, bien que beaucoup d'autres titres, très différents, puissent ici être évoqués.

Pour un certain nombre de spectateurs, la **représentation d'actions mauvaises** est moralement mauvaise, notamment si elle n'est pas accompagnée d'une condamnation explicite. Mais, même dans ce cas, une telle représentation, notamment lorsqu'elle comporte une part évidente de violence (et/ou de sexualité), peut être jugée négativement parce qu'elle « n'apporte rien » qu'on ne sait déjà, parce qu'en elle-même, elle traduirait une complaisance à l'égard du mal. La condamnation porte en particulier sur **l'effet** supposé d'une telle représentation qui porterait les spectateurs (ou certains spectateurs psychologiquement plus faibles ou plus fragiles) à imiter les comportements mis en scène ou, en tout cas, à ne pas en percevoir le caractère moralement malsain.

L'accusation se porte cependant rapidement à un autre niveau, « supérieur », celui de l'auteur du film à qui l'on reprochera de se complaire dans la représentation du mal et de la violence (plus rarement de la sexualité seule) et dont les intentions seront jugées plus ou moins perverses : les justifications éventuellement avancées, par exemple « montrer la réalité telle qu'elle est », risquent alors souvent d'être rejetées comme le masque hypocrite d'un plaisir secret à forte composante sadique ou voyeuriste. Et là où les uns applaudiront

au « questionnement » de la « réalité », les autres souligneront en revanche l'ambiguïté d'un propos qui ne semble pas vraiment capable de justifier ou d'expliquer la nécessité de représenter le mal, parfois sous des formes extrêmes.

Même s'il est peu probable que l'on puisse mettre fin à ce genre de polémiques, on remarquera cependant qu'il y a une nécessaire **distinction** entre la « réalité » (qui peut d'ailleurs être mêlée de fiction) et sa représentation, entre **ce qui est montré** et **l'intention** de celui (cinéaste, scénariste...) qui montre ces faits : si le spectateur est choqué par ce qu'il voit ou ce qu'il entend, il doit en effet reconnaître que l'auteur du film partage très vraisemblablement la même indignation¹, mais que **d'autres motifs** l'ont néanmoins poussé à vouloir représenter ces faits par ailleurs condamnables. Ces raisons peuvent être très diverses, par exemple dénoncer un état de choses mais également interroger une situation, chercher à comprendre l'enchaînement des événements, en démêler certaines causes ou certains mécanismes sous-jacents, montrer l'ambiguïté d'une réalité même si elle est moralement condamnable... Et l'on peut donc parler d'une forme de « complexité » filmique puisque les deux niveaux distingués — les faits représentés, les motivations de l'auteur — ne sont pas réductibles l'un à l'autre et que l'on ne peut pas comprendre immédiatement ces motivations à partir des événements représentés.

D'ailleurs, dans un certain nombre de cas (tous les films en cause ne relèvent pas d'une telle analyse), on peut penser que la « monstration », le questionnement, la recherche interprétative, la volonté de saisir la « complexité » des choses exigent sinon une indifférence éthique du moins **une certaine distance** par rapport à nos jugements moraux spontanés (ceux qu'on adopterait spontanément si l'on était **réellement** confronté aux événements mis en scène). Il ne s'agit pas d'une distance esthétique² mais plutôt d'une espèce de « neutralité axiologique » (proche de celle observée dans les sciences humaines) même si, au cinéma, une grande part du travail interprétatif et explicatif est alors laissé **aux spectateurs** : dans ce type de films (comme ceux cités précédemment), l'auteur du film privilégie « l'objectivité » des faits (même s'ils sont mêlés à la fiction) par rapport à leur interprétation et au jugement moral qu'on peut porter dessus. Mais cette « posture », qui donne une grande liberté aux spectateurs, risque aussi d'être interprétée comme une espèce d'acquiescement à une réalité par ailleurs intolérable.

1. On ne parle évidemment pas ici de films dont le propos idéologique est très clair et nous révolte ouvertement comme le ferait par exemple un film ouvertement antisémite comme *le Juif Süss* réalisé par Veit Harlan sous la direction de Goebbels pendant la Seconde Guerre mondiale (Allemagne, 1940).
2. Évoquant la « souffrance à distance » (par exemple montrée à la télévision), Luc Boltanski distingue trois grandes topiques possibles : celle de la dénonciation (qui s'en prend au responsable supposé de cette souffrance), celle du sentiment (qui s'apitoie sur la victime) et enfin une topique « esthétique » qui refuse aussi bien l'indignation que l'attendrissement et qui « dévoile l'horreur et l'identifie au mal — à un mal irréductible à toute compréhension, qu'elle soit scientifique ou religieuse et que peut seule appréhender une saisie esthétique du monde » (Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, Paris, Gallimard (Folio), 2007, p. 236). Cette topique serait celle par exemple d'un Baudelaire qui, dans *le Spleen de Paris*, peut décrire des pauvres de façon presque sentimentale avant de couper court à tout attendrissement par une saillie brutale et cruelle. Une telle topique peut se retrouver au cinéma mais est rarement « pure » et se mêle en général avec d'autres considérations. En outre, plusieurs films évoqués ici ne relèvent pas de cette topique « esthétique », et leur « dispositif » — qui privilégie le « questionnement », la « monstration » brute des faits, « l'ambiguïté » nécessaire de toute réalité — semble avoir été négligée par Boltanski. Cette « posture » est par ailleurs reliée à une idéologie qui entend respecter la « liberté d'interprétation » du spectateur face à la réalité, dont on trouve une première expression largement développée chez André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1985, 1^{ère} éd. 1958).

Ce type de films pose ainsi la question des **intentions supposées de l'auteur** du film, qui vont à présent retenir notre attention.

L'AUTEUR DU FILM

Souvent nous voyons des films (mais également des séries télévisées) sans même nous interroger sur leur auteur : nous suivons l'histoire, nous partageons plus ou moins intensément la vie des personnages, nous éprouvons des émotions parfois très vives devant certaines séquences, mais nous ne nous demandons pas ce que l'auteur du film a voulu « dire » ou faire ni comment il a réalisé son film. Ainsi, nous apprenons quelquefois avec surprise que le film est le fruit d'une adaptation d'un roman peu connu alors que nous croyions qu'il s'agissait d'un scénario original. Ou il nous arrive de découvrir que le cinéaste présumé était en fait une femme alors que spontanément, nous pensions qu'il s'agissait d'un homme (regrettant peut-être alors d'avoir été victimes ou complices d'un stéréotype sexiste)¹. Ou bien encore, une interview nous révèle que le réalisateur d'un film que nous aimons ne partage pas du tout nos opinions philosophiques, politiques ou religieuses...

Quel rôle faut-il alors attribuer au cinéaste ? Peut-on analyser un film sans s'interroger sur les intentions de son réalisateur ? Peut-on même comprendre un film sans recourir à des interviews où son auteur explique son travail ou son projet, sans connaître le contexte où il travaille et où il s'exprime ? En effet, il arrive aussi qu'une réalisation cinématographique nous échappe et nous laisse perplexes (on peut penser à des films volontairement hermétiques comme ceux de Peter Greenaway), et nous sommes alors tentés de recourir aux explications éventuellement fournies par son réalisateur. Mais celui-ci est-il réellement le mieux placé pour éclairer le sens de son film et a-t-il même la volonté d'expliquer ce qu'il fait² ? Dans certains cas enfin, lorsqu'un film nous choque ou nous scandalise, nous nous en prenons — au moins verbalement — à son auteur que l'on accusera par exemple de se complaire dans la représentation de la violence, ou de donner une représentation biaisée de la réalité, ou encore de propager des idées malsaines ou détestables, ou tout simplement d'avoir fait un film stupide, laid ou vulgaire... Mais un film se confond-il avec son auteur ? Et qui est vraiment l'auteur d'un film ? le réalisateur, le scénariste, toute l'équipe de tournage, le producteur... ?

Lors d'un débat, il est pratiquement impossible de ne pas poser à un moment ou l'autre de telles questions sur **l'auteur du film**, ses intentions, sa manière de faire, sa responsabilité ou le sens qu'il est censé avoir donné à son film. Pourtant, l'auteur n'apparaît jamais en tant que tel à l'écran (sauf rares exceptions comme celles du réalisateur Michael Moore se mettant lui-même en scène dans ses films comme *Bowling for Columbine* ou *Fahrenheit 9/11*) et fait tout aussi rarement entendre sa voix (les voix off de narrateur sont souvent celles d'un acteur ou d'un interprète). Comment dès lors peut-on discuter de cette « figure » le plus souvent invisible et inaudible ? Et comment peut-on lui prêter des intentions ou des propos qui sont nécessairement extérieurs au film lui-même ?

1. On peut penser à un film comme *Point Break* réalisé par Kathryn Bigelow (USA, 1991, avec Keanu Reeves et Patrick Swayze), un film policier mettant en scène des personnages « virils » de surfeurs et braqueurs de banques... Le monde du cinéma reste soumis à une division sexuée du travail, et, si les scripts-girls, comme leur nom l'indique, sont souvent des femmes, les cinéastes sont majoritairement des hommes (ce qui pourrait éventuellement changer à l'avenir).
2. On sait que les interviews de Jean-Luc Godard sont souvent aussi absconses que ses films...

Il n'est pas possible de répondre de façon simple à toutes ces questions et il faut se méfier des réponses trop évidentes à ce propos. En situation d'animation, il conviendra sans doute de susciter plutôt le doute, tout en favorisant le dialogue entre les participants. On indiquera à présent quelques pistes de réflexion pour éclairer ces différents points.

LE RÉALISATEUR, FIGURE HISTORIQUE

Très rapidement après son invention (1895), le cinéma a été considéré non pas seulement comme une curiosité technique ou comme un divertissement mais comme un art, un art nouveau à l'esthétique singulière, différente de celle des arts qui l'avaient précédé¹. Mais, si cette dimension artistique a été rapidement reconnue, la définition ou la détermination de son auteur — donc de **l'artiste** — a été plus longue et plus conflictuelle. Sans vouloir résumer cette histoire complexe de façon sommaire, on signalera néanmoins quelques lignes de partage essentielles dans un processus qui n'est d'ailleurs pas totalement achevé.

Bien que les différences entre ces deux arts aient tout de suite été perçues, la comparaison avec le théâtre et plus largement la littérature a longtemps pesé sur la réflexion sur le cinéma, surtout quand celui-ci s'est mis à adapter des textes d'origine littéraire (l'un des films les plus célèbres de Méliès, *Le Voyage dans la lune*, est déjà tiré en 1902 d'un roman tout aussi célèbre de Jules Verne, comme l'un des premiers grands films italiens *Les derniers jours de Pompéi - Gli ultimi giorni di Pompei* de Luigi Maggi l'est en 1908 d'un roman homonyme d'Edward George Earl Bulwer-Lytton, et bien d'autres adaptations suivront comme *La Reine Margot* en 1909, *La Dame aux camélias* ou *Les Trois Mousquetaires* en 1912, ou la série des *Fantomas* à partir de 1913). Or au théâtre, jusqu'à la fin du 19^e siècle au moins², la mise en scène a été considérée comme secondaire par rapport au texte où s'exprimait le génie créateur des grands écrivains, Racine, Molière ou Hugo. Conscients de la spécificité et de la nouveauté du cinéma, beaucoup vont alors refuser cette position **subordonnée** du travail de mise en scène et affirmer que c'est le réalisateur le véritable artiste en ce domaine : le terme même de « metteur en scène » sera d'ailleurs rejeté à certaines époques au profit de celui de « cinéaste » (inventé par Louis Delluc en 1920) ou de « réalisateur » (jugé néanmoins trop vague par d'autres). La question n'est d'ailleurs pas purement intellectuelle, et elle met en jeu la reconnaissance **juridique** du droit des auteurs dans le domaine cinématographique : dès 1928, à une époque où beaucoup considèrent encore le cinéma comme une distraction sans grande valeur, Abel Gance tente un procès à la société de distribution qui a modifié ou « mutilé » sans son autorisation son film *Napoléon*, affirmant ainsi sa position d'auteur du film au sens fort du terme.

La tendance à attribuer le rôle essentiel au **cinéaste** (ou metteur en scène) culminera en France avec la « politique des auteurs » promue par les *Cahiers du Cinéma* et la « Nouvelle Vague » : celle-ci s'opposera en particulier (à travers notamment un article célèbre de François Truffaut) au cinéma « de qua-

1. Sur la rapidité de cette prise de conscience, on se reportera à l'anthologie de textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Flammarion (Champs), 2008.
2. Le premier ouvrage en France sur la question date de 1884 (Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène*, Paris, Charpentier, 1884)

lité française » qui se signalait notamment par une collaboration étroite entre réalisateurs et scénaristes (dont le « couple » célèbre d'Aurenche et Bost) avec une prédilection pour les adaptations d'œuvres littéraires. Si la « politique des auteurs » a rapidement triomphé (notamment au niveau critique), le débat sur l'importance relative du scénariste et du metteur en scène est encore aujourd'hui régulièrement relancée (souvent sous une forme renouvelée ou détournée) dans la mesure où le film est effectivement le fruit d'un travail collectif, et où il est impossible de décider a priori et de façon nécessairement arbitraire de la responsabilité exacte des uns et des autres.

On remarquera d'ailleurs, que, si, en France, le travail de mise en scène du cinéaste a été privilégié par rapport à l'écriture du scénario, aux États-Unis en revanche, un rôle essentiel a été pris et longtemps assumé par des producteurs qui ont souvent réussi à imposer leur marque de fabrique à l'ensemble des films qu'ils ont produits (ce fut le cas entre autres de RKO Pictures dont un certain nombre de films ont encore été récemment réédités sous forme de collection de DVD avec l'étiquette RKO, signe supposé d'un style caractéristique)¹. Si là aussi, les cinéastes ont réussi à faire reconnaître l'importance de leur rôle (même si cette reconnaissance est moins nette qu'en Europe), il est dans les faits difficile de distinguer la part prise par les producteurs dans la conception, la définition et la réalisation des films notamment américains.

Enfin, et ce n'est pas du tout anecdotique, beaucoup d'acteurs interviennent parfois de manière décisive dans la réalisation d'un film, que ce soit par leur simple travail d'interprète, ou par des interventions au niveau du scénario ou de la mise en scène. Si le rôle des acteurs, surtout s'ils sont célèbres, est souvent surestimé par un large public qui peut même croire que c'est eux qui « font le film », il peut également être négligé de façon outrancière par exemple dans les analyses universitaires centrées essentiellement sur le point de vue du cinéaste (certaines analyses font bien sûr exception).

EN PRATIQUE

Que peut-on conclure de tout cela, notamment en situation d'animation ? Spontanément, la plupart des spectateurs attribuent la responsabilité du film à un seul auteur qui agirait de façon libre et indépendante dans ses choix, ce qui est sans doute légitime et qui correspond à la situation effective de réalisation d'un grand nombre de films aujourd'hui. Néanmoins, il convient aussi de s'interroger sur ce **contexte de réalisation** qui peut se révéler plus complexe ou plus contradictoire qu'il n'y paraît à première vue. Interviews, articles de presse, analyses diverses peuvent apporter un éclairage pertinent à ce propos.

Ainsi, un cinéaste peut adapter un scénario (par exemple littéraire) en gardant une distance critique par rapport à ce scénario (parce qu'il est daté, simpliste, unilatéral...). Lorsque Roman Polanski par exemple met en scène les aventures d'*Oliver Twist* (en 2005), il réalise un film à destination d'un jeune public (enfants ou préadolescents) tout en racontant une histoire sans dou-

1. On rappellera que la « politique des auteurs » défendue par *les Cahiers du Cinéma* a consisté à montrer précisément dans le cas du cinéma américain que les meilleurs des cinéastes — considérés dès lors comme des « auteurs » — étaient capables de résister aux pressions de la production (orientées dans un sens commercial visant à plaire au large public) et à marquer de leur empreinte personnelle (au niveau thématique et/ou formel) leurs différentes réalisations. Il n'est pas sûr cependant que cette manière de concevoir le cinéma américain — avec des cinéastes artistes masqués cherchant à s'opposer à des producteurs avides uniquement d'argent — corresponde à la réalité du travail sur le terrain.

te célèbre mais écrite au 19^e siècle dans une Grande-Bretagne extrêmement conservatrice ; si l'on connaît un peu la filmographie de ce cinéaste (auteur entre autres du *Bal des vampires* ou *Rosemary's Baby* en 1968), l'on comprend assez facilement qu'il est capable de s'adapter aux contraintes d'une super-production tout en portant un regard ironique sur le roman de Dickens (qui n'est d'ailleurs pas dépourvu d'humour) et en particulier sur son moralisme aujourd'hui dépassé. Mais cette distance ironique n'est pas toujours perçue par les spectateurs qui sont surtout sensibles à cet aspect moralisateur qu'ils attribuent de façon unilatérale (et sans doute fautive) au cinéaste.

Très souvent, les films résultent ainsi d'exigences diverses sinon contradictoires — celles d'un producteur, d'un scénariste, d'un cinéaste... — qui peuvent donner lieu à un conflit mais qui aboutissent le plus souvent à un **compromis** : certains films peuvent alors susciter des jugements opposés du public parce qu'ils paraissent aux uns reproduire les « codes » ou les conventions d'un genre populaire alors que les autres sont sensibles à l'originalité (nécessairement relative) dont a fait preuve le cinéaste dans son travail de mise en scène et/ou d'adaptation par rapport à un genre fortement « codifié »¹. La « touche personnelle » du cinéaste ne se manifeste donc pas nécessairement dans un scénario mais plutôt dans un travail de mise en scène plus ou moins original mais qui peut également passer facilement inaperçu.

De manière générale, il est évident que le **contexte de réalisation** d'un film, les conditions dans lesquelles travaillent un cinéaste et ses collaborateurs, ont une influence plus ou moins directe sur ce travail et doivent être pris en considération pour porter un jugement pertinent sur ce film. L'on comprend facilement par exemple que des questions comme l'avortement ou la peine de mort sont abordées différemment aux États-Unis où ces questions sont fortement polémiques, et en Europe où les opinions publiques sont nettement moins divisées à ce propos². De façon encore plus évidente, dans des pays comme l'Iran où s'exercent un fort contrôle des opinions ou une réelle censure, les cinéastes mais aussi les scénaristes et producteurs vont exprimer leurs opinions de façon plus ou moins détournée (surtout si elles ne sont pas conformes aux normes du pouvoir en place)³. Des informations complémentaires sur les conditions de réalisation permettront certainement à l'animateur et aux spectateurs de mieux appréhender la responsabilité de chacun (cinéaste, scénariste, producteur, acteurs...) ainsi que les contraintes éventuelles auxquelles les différents intervenants ont été confrontés, et de porter (peut-être...) des jugements plus

1. Ce fut le cas notamment avec des films comme *Batman* de Tim Burton (1989) ou plus récemment de *Vengeance* de Johnnie To (2009 avec Johnny Hallyday) qui furent notamment applaudis par les critiques des *Cahiers du Cinéma* alors que beaucoup de spectateurs n'y voyaient que les clichés du genre.
2. On peut citer par exemple le film *Juno* de Jason Reitman (2008) dont le scénario a été écrit par une jeune femme, Diablo Cody : le film raconte l'histoire d'une jeune fille de seize ans qui se retrouve enceinte et qui, après avoir décidé d'avorter, y renonce et préfère faire adopter son futur enfant par un couple stérile. Certains spectateurs, aux États-Unis mais aussi en Europe, ont pu voir dans cette histoire une condamnation implicite de l'avortement, à tel point que la scénariste a dû s'exprimer à ce propos et préciser qu'elle était bien en faveur de la liberté de choix de la mère. L'on comprend cependant que, dans le contexte américain, une comédie relativement légère comme *Juno* puisse difficilement traduire une opinion tranchée sur la question et que ses auteurs préfèrent laisser planer un certain doute ou une certaine ambivalence dans leur film.
3. Le cinéaste iranien Abbas Kiarostami fait entièrement se dérouler son film *Ten* (2002) dans l'habitacle d'une voiture où il filme (à l'aide de deux caméras vidéo) la conductrice et son passager ou sa passagère en champ-contrechamp (en dix séquences successives). Il a pu expliquer dans des interviews qu'il avait choisi cette manière de faire parce qu'il ne pouvait pas filmer une femme non-voilée (comme elle le serait à la maison) et que c'était la seule situation où une femme pouvait à la fois être voilée mais en situation de s'exprimer sans contrainte (puisque dans l'habitacle d'une auto).

éclairés, même si ce contexte n'explique certainement pas à lui seul un film dont la forme et le sens ne peuvent pas être réduits à ses conditions de réalisation.

On soulignera en effet à ce propos que le contexte de réalisation doit lui-même être interprété et ne donne certainement pas la « vérité » du film. Ainsi, l'on peut facilement être tenté de recourir à des interviews de cinéastes pour mieux comprendre le sens ou la portée de leurs films ainsi que leurs choix esthétiques. Néanmoins, si ces interviews sont souvent éclairantes, elles peuvent aussi se révéler partielles sinon partiales ou superficielles. Un cinéaste n'est pas toujours capable d'expliquer des choix qui ont souvent été faits de manière intuitive et dans une certaine urgence ; il n'a pas nécessairement non plus la volonté de commenter, ni de traduire en mots une œuvre qui, à son estime, se suffit à elle-même ; la manière de mener l'interview peut également mettre en avant des éléments ou des aspects du film qui sont en fait secondaires aux yeux du cinéaste, ou bien induire des interprétations unilatérales auxquelles le cinéaste peut acquiescer mais qui en masquent d'autres possibles¹ ; enfin, il n'est pas sûr que l'analyse qu'un cinéaste donnera de son propre film soit nécessairement exacte ni fiable, dans la mesure où lui-même **interprète** le résultat d'un long processus créatif, dont les raisons premières sont pour une part enfouies et disparues. Tout cela justifie que l'on fasse une distinction entre le cinéaste, personne réelle, et l'auteur comme figure filmique que le spectateur reconstruit à travers sa vision du film, même s'il y a évidemment un recouvrement entre ces deux instances : pour chaque film, seule une recherche historique approfondie permettrait cependant de déterminer avec une relative certitude comment et dans quelles limites opérer un tel recouvrement².

1. Ainsi, dans son film *Do the Right Thing* (USA, 1988), le cinéaste afro-américain Spike Lee fait deux citations relativement opposées, l'une de Martin Luther King (qui affirme que la violence n'est jamais justifiée), et l'autre de Malcolm X (qui légitime la violence comme autodéfense) : l'histoire mise en scène ne donne sans doute raison ni à l'une ni à l'autre, privilégiant une certaine ambiguïté ou une certaine ambivalence de la réalité. Dans certaines interviews en revanche, Spike Lee a pu dire que la position de Malcolm X lui semblait dans les faits plus juste. Dans ce cas, l'on peut penser que l'interview favorise une interprétation unilatérale d'un film qui peut être vu de façon plus ambiguë. Un autre exemple est celui de Renoir déclarant que *La Règle du jeu* (réalisé en 1939) « est un film de guerre, et pourtant pas une allusion à la guerre n'y est faite. Sous son apparence bénigne, cette histoire s'attaquait à la structure même de la société. » Beaucoup de critiques se sont appuyés sur cette déclaration pour affirmer que le film était prémonitoire de la Seconde Guerre mondiale et que l'histoire mise en scène était « le meilleur moyen de parler de l'état d'esprit de la société de l'époque, qui refusait de voir la gravité de la situation et s'estimait soulagée par les accords de Munich » (Pierre Guislin et alii, *La Règle du jeu*, Hatier (Profil d'une œuvre), 1998, p. 107). Cette déclaration de Renoir est cependant postérieure à la guerre, alors que son film montre bien plus le rétablissement hypocrite de l'ordre social qu'il n'évoque une quelconque catastrophe à venir : on a donc des raisons de penser que la déclaration de Renoir est une réinterprétation de son film et ne correspond pas réellement aux intentions qui étaient les siennes au moment de la réalisation. (On remarquera d'ailleurs le glissement sémantique qu'opère Renoir qui passe d'un conflit social à la « guerre » qui est quelque chose de très différent : car, si le film parle explicitement de la « lutte des classes », il ne parle pas du tout de la guerre, en particulier de la guerre mondiale qui aura bientôt lieu. Seul ce glissement sémantique permet à Renoir de prêter à son film un propos qu'il n'avait sans doute pas au moment de sa réalisation.)
2. Un exemple permettra d'éclairer ce point. *Le Juif Süß*, réalisé par Veit Harlan en 1940 (*Jud Süß*, Allemagne), est un film incontestablement antisémite qui décrit les Juifs de façon particulièrement dénigrante et haineuse. Le cinéaste devra d'ailleurs affronter après la guerre deux procès aux termes desquels il sera néanmoins acquitté. Il expliquera alors pour se justifier qu'il aurait été contraint, au moment de la réalisation, par Joseph Goebbels (jouant le rôle de producteur) de procéder à des modifications importantes dans un sens antisémite. On voit évidemment tout ce que ces propos avaient d'intéressé dans le contexte d'après-guerre, mais seule une recherche historique pourrait effectivement déterminer la part exacte de Goebbels et de Veit Harlan dans cette réalisation, sans d'ailleurs innocenter le cinéaste de sa complicité plus ou moins active. Enfin, même si l'on imagine que le cinéaste n'ait pas été personnellement antisémite (ce qui est peu vraisemblable), on voit aussi que cela ne l'empêcherait pas d'avoir

L'AUTEUR, FIGURE FILMIQUE

Il faut en effet bien distinguer entre le responsable réel du film (qui peut être multiple ou qui, comme individu, peut être soumis à des exigences contradictoires) et l'auteur du film tel que le spectateur peut le reconstituer à travers sa vision du film : si le cinéaste n'apparaît pas en effet en tant que tel dans son film (sauf rares exceptions), on peut néanmoins déceler sa présence à travers de **multiples indices** parsemés dans le film. Qu'il s'agisse de la position de la caméra, du cadrage, du montage, de la musique d'accompagnement, tous ces éléments et bien d'autres, dès qu'ils sont pris en compte par le spectateur, ne peuvent être expliqués ou simplement compris sans se référer à l'auteur du film comme **responsable de leur choix** : par exemple, même si le cinéaste n'a pas personnellement composé la musique de son film, c'est lui qui l'a choisie, qui a déterminé les moments où elle devait apparaître et qui l'a intégrée de façon plus ou moins réussie à l'ensemble du film.

De nombreux éléments filmiques peuvent ainsi être interprétés à un **double niveau**, celui de l'histoire mise en scène ou bien celui de l'auteur, responsable « en dernière instance » de cette mise en scène. Par exemple, le costume des personnages pourra être vu comme le reflet de leur caractère, de leur appartenance historique ou sociale ou encore de leur état psychologique présent (des vêtements désordonnés exprimant un « désordre » de l'esprit), mais il résulte en définitive d'un choix du cinéaste, visant sans doute à traduire le caractère, l'appartenance historique ou sociale ou l'état psychologique des personnages, mais dépassant également cette seule dimension : ainsi, le choix de vêtements très colorés dans de nombreux films d'Almodóvar ne s'explique pas uniquement par le caractère supposé des personnages et sera facilement mis en relation avec le choix d'autres éléments filmiques comme les décors et les lumières dans une mise en scène que l'on qualifiera de « baroque » de « kitsch » ou encore de « flamboyante » ou d'« outrancière ».

Semblablement, qualifier les intrigues de beaucoup de films d'Almodóvar ou de Douglas Sirk de mélodramatiques amène à dépasser le point de vue des personnages (qui vivent peut-être dans le malheur mais ne le considèrent pas comme « mélodramatique ») pour se situer au niveau de l'auteur supposé d'une telle intrigue. On remarquera d'ailleurs que le changement de niveau entraîne dans ce cas un **changement important de perspective** : si le spectateur s'identifie aux personnages, il aura tendance à être fortement ému par les malheurs qu'ils rencontrent, alors que la prise en compte du caractère mélodramatique de l'intrigue suscitera une prise de distance réflexive par rapport notamment aux émotions éventuellement ressenties¹.

réalisé un film clairement antisémite, un film dont l'intention et le responsable moral, quel(s) qu'il(s) soi(en)t, doivent être reconnus comme pleinement antisémites. S'il s'agit là d'un cas extrême, il montre cependant bien qu'on ne doit pas immédiatement confondre la personne réelle du cinéaste et l'auteur comme figure filmique, responsable (dans tous les sens du terme) du propos du film. (Contrairement cependant à une tendance critique radicale qui prétend qu'il ne faut *jamais* confondre ces deux instances — illustrée par le célèbre *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust —, on doit néanmoins penser qu'il y a nécessairement un recouvrement entre les deux, même s'il est difficile à déterminer et ne peut l'être que par une recherche historique : il ne saurait en effet être question de dédouaner quelqu'un comme Veit Harlan de toute responsabilité dans la réalisation d'un tel film.)

1. On apprend d'ailleurs aux enfants, qui peuvent parfois être extrêmement affectés par certains films, à prendre une telle distance en soulignant par exemple qu'« il ne s'agit que d'un film » ou « d'une histoire ».

Comment s'opère alors ce passage d'un niveau à l'autre, du point de vue des personnages à celui de l'auteur ? Et de façon plus large, comment peut-on reconstituer le point de vue de l'auteur à partir des différents indices présents dans le film ?

On a déjà relevé qu'il existait dans un film des indices plus ou moins visibles de l'intervention de l'auteur, indices que les théoriciens du cinéma appellent des traces de l'énonciation¹ : on peut reconnaître de tels **indices**, qui sont extrêmement nombreux et divers, au fait qu'ils ne peuvent pas s'interpréter dans **le seul cadre de la fiction** mise en scène, ni en particulier du point de vue des personnages qui y apparaissent. Quand un spectateur remarque par exemple un grand nombre de cadrages obliques² dans un film comme *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle (Grande-Bretagne, 2008), cette caractéristique ne peut s'expliquer que comme un **choix** (esthétique, expressif...) **du cinéaste**, qui ne concerne en rien les personnages du film. La sensibilité des spectateurs à de tels indices est évidemment très variable et dépend notamment de leur culture cinématographique : ainsi, l'utilisation du plan-séquence³, qui est valorisée par de nombreux critiques et réalisateurs, passe inaperçue aux yeux d'un grand nombre de spectateurs « non avertis » qui n'en mesurent pas la difficulté technique ni l'originalité artistique. Semblablement, si nous ne sommes pas musiciens, nous ignorons facilement les musiques d'accompagnement que nous entendons mais que nous n'écoutons pas réellement parce que notre attention est largement concentrée sur les événements mis en scène ; mais, si le choix de cette musique nous paraît inadéquat (vieillot, bizarre, bruyant...), nous nous interrogerons sur la pertinence de ce choix et critiquerons éventuellement son auteur.

1. On peut se reporter notamment à Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck (Méridiens), 1991.

2. Un cadrage oblique consiste à basculer légèrement la caméra sur le côté, ce qui fait que les lignes verticales et horizontales du paysage filmé ne sont plus parallèles au bord de l'écran mais obliques. Les cadrages obliques sont plus rares et ressentis comme plus inhabituels que les plongées ou contre-plongées qui, elles, semblent généralement imiter le mouvement naturel de la tête qui se penche vers l'avant ou vers l'arrière.

3. Un plan-séquence consiste à filmer une séquence (généralement de plusieurs minutes) en continu sans aucune coupe. Cette manière de faire est aujourd'hui inhabituelle au cinéma où l'on préfère un montage dynamique avec un grand nombre de coupes et un grand nombre de plans sous des angles différents : on filmait par exemple les deux interlocuteurs d'un dialogue, l'un après l'autre, de différents points de vue, alors qu'un plan-séquence suivra les deux interlocuteurs sans interruption avec éventuellement des mouvements de caméra plus ou moins souples. Un plan-séquence demande une grande habileté technique notamment lorsqu'il s'accompagne de mouvements de caméra pour suivre les déplacements des personnages, mais également une maîtrise artistique des acteurs qui doivent être capables de jouer sans interruption leur rôle pendant un long moment. Il faut savoir par ailleurs que le plan-séquence est très valorisé sur le plan esthétique, en particulier en France, depuis qu'André Bazin a vu, dans « ce refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique », « une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique » notamment parce qu'il respecte la continuité temporelle et l'homogénéité de l'espace, contribuant ainsi à l'impression de réalisme produite par le film (*Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1985, p. 63-80).

L'un des exemples les plus célèbres de plan-séquence est celui d'ouverture de *La Soif du mal* d'Orson Welles (*Touch of Evil*, USA, 1959) qui se déroule à la frontière américano-mexicaine : la caméra montre d'abord un homme mettant une bombe à retardement dans le coffre d'une voiture dans laquelle prend place un couple quelques secondes après ; s'élevant dans les airs, la caméra va pourtant suivre cette auto que croise bientôt un autre couple à pied et se dirigeant lui aussi vers le poste frontière ; revenue à hauteur d'homme mais toujours en mouvement, la caméra s'attache alors à ce couple qui s'adresse au douanier alors que l'auto avec la bombe passe derrière eux et les dépasse ; le couple arrivé aux États-Unis va s'embrasser quand on entend l'explosion de la bombe qui a lieu hors cadre. L'ensemble du plan dure plus de trois minutes.

Il faut donc rappeler que **tous** les éléments filmiques relèvent de la responsabilité du cinéaste et peuvent donc être interprétés en fonction d'une **intention** supposée de celui-ci. Mais, lors de la projection et même dans une analyse critique, seul **un nombre limité** de ces éléments seront effectivement interprétés dans une telle perspective : ainsi, on s'interrogera plus facilement sur un cadrage oblique, qui est relativement inhabituel, que sur un plan « droit »¹ tout à fait banal, bien que celui-ci résulte lui aussi d'un choix du cinéaste et puisse également traduire un parti pris par exemple stylistique. Dans certains films d'ailleurs (par exemple, dans beaucoup de films de Bresson ou dans *4 mois, 3 semaines et 2 jours* de Cristian Mungiu), le refus de tout cadrage inhabituel, « spectaculaire », de tout mouvement de caméra inutile, peut être vu comme un trait remarquable, esthétiquement significatif. Autrement dit, les indices de l'intervention de l'auteur, les « marques de l'énonciation » ne peuvent pas être déterminés de façon absolue, « formelle », et varient grandement **en fonction des films** envisagés, **de la sensibilité et de la culture** des différents spectateurs ainsi que **du contexte historique et cinématographique** dans lequel ces films ont été produits. Ainsi, filmer une scène à une distance importante en continu en un long plan fixe (comme une scène de théâtre vue à partir du siège d'un spectateur) était la pratique courante aux débuts du cinéma (qui s'inspirait alors précisément du dispositif théâtral) mais apparaîtrait comme remarquable (ou incongru...) dans un film contemporain (on peut citer un documentaire comme *Délits flagrants* de Raymond Depardon (France, 1984) qui a filmé les premières confrontations entre des personnes arrêtées en flagrant délit et les substituts du procureur ou leurs avocats : ces entretiens sont toujours cadrés en plans fixes, en continu et à distance « respectueuse » des personnes pour des raisons de confidentialité mais sans doute aussi avec la volonté esthétique de montrer les faits de façon « brute » avec un minimum de partis pris — ceux-ci s'exprimant sans doute plus au niveau du choix des entretiens effectivement retenus et de leur découpage).

Traditionnellement donc, les analystes du cinéma prêtent notamment attention aux « regards caméras », aux « cadres dans le cadre », aux « voix off », aux « mises en abyme » du film dans le film, aux points de vue inhabituels, « non neutres », ou encore aux effets de montage et aux mouvements de caméra remarquables, dans lesquels il est relativement facile de reconnaître l'intervention de l'auteur du film.

LES INDICES D'UN AUTEUR ABSENT

Les « regards caméras » constituent une infraction à une convention importante du cinéma de fiction qui veut que les acteurs fassent semblant d'ignorer la présence de la caméra — censément inexistante dans l'univers des personnages — et qu'ils évitent en particulier de regarder la caméra : le regard à la caméra donnerait en effet au spectateur l'impression d'une transgression révélant le caractère illusoire, artificiel, de la fiction cinématographique. Mais certains cinéastes peuvent recourir à ce procédé précisément pour amener les spectateurs à prendre une distance réflexive par rapport à l'univers imaginaire

1. L'expression « cadrage oblique » est couramment utilisée dans le domaine cinématographique, mais son contraire (qu'on a appelé ici cadrage « droit ») n'a pas de nom parce qu'il est considéré comme « normal », « neutre », habituel et à la limite insignifiant. Comme on l'expliquera un peu plus loin, il n'y a pas cependant de point de vue réellement « neutre ».

dans lequel ils sont plongés. Dans *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (France, 1960), Jean-Paul Belmondo s'adresse même au spectateur (« *Si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la campagne... allez vous faire foutre !* ») en regardant la caméra, ce qui peut apparaître à la fois comme une provocation ironique mais aussi comme une distanciation critique par rapport en particulier à la fiction policière et à toutes les conventions de ce genre auquel se réfère par ailleurs ce film. En revanche, dans le célèbre plan qui termine *Les 400 Coups* de François Truffaut (France, 1959) et qui se fige sur le regard à la caméra du jeune Antoine Doinel, la fiction semble se confondre avec la réalité en nous faisant voir non plus le personnage mais l'acteur Jean-Pierre L aud, adolescent qui semble alors incarner toutes les adolescences.

Le « cadre dans le cadre », c'est-à-dire le redoublement du cadre rectangulaire de l'écran par un cadre intérieur, souvent une fenêtre, est également une figure régulièrement mise en évidence par la critique cinématographique. *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (*Rear Window*, USA, 1955) est l'exemple emblématique de cette figure puisque le personnage principal, temporairement immobilisé par une jambe dans le plâtre, observe à travers la fenêtre de son appartement la vie de ses voisins dans l'arrière-cour de son immeuble : pour le spectateur, cette situation rappelle évidemment sa propre situation d'observateur immobilisé sur son siège dans une salle obscure en train d'observer sans être vu la vie des êtres qui s'agitent à l'écran... Le cadre dans le cadre et, plus largement, l'ensemble du dispositif imaginé par Hitchcock peuvent donc facilement être vus comme une manière (plus ou moins ironique) pour le cinéaste de faire prendre conscience aux spectateurs de la dimension fictive des événements mis en scène et indirectement du rôle de montreur d'ombre qui est le sien.

Un tel dispositif peut par ailleurs être rapproché du procédé de la « mise en abyme » qui consiste à évoquer dans le film le tournage d'un autre film en montrant notamment les manipulations, trucs et trucages qui accompagnent n'importe quel tournage. Parmi bien d'autres titres, on peut citer *La Nuit américaine* de François Truffaut (France, 1973) ou *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar (*Los abrazos rotos*, Espagne, 2009), qui mettent en scène des personnages (fictifs) de cinéastes, et qui incitent facilement les spectateurs à s'interroger sur les rapports éventuels entre ces personnages et l'auteur même du film : ces rapports ne relèvent pas nécessairement de l'autobiographie (même voilée), et *Étreintes brisées* par exemple peut être vu comme une leçon de montage cinématographique, deux films, l'un raté, l'autre réussi, pouvant être réalisés à partir des prises — bonnes ou mauvaises — du même tournage.

Le montage est effectivement un lieu d'intervention privilégié du cinéaste, et certains effets peuvent être facilement perçus par le spectateur, l'amenant alors s'interroger sur le sens de cette intervention. Au niveau du montage son, l'utilisation de la voix off¹ induit par exemple une distance immédiate par rap-

1. Le son *off* peut être défini comme un son dont la source n'apparaît pas à l'écran et qui appartient à un autre temps et à un autre lieu que les événements mis en scène (par opposition par exemple aux bruits de la rue entendus à l'intérieur de l'appartement où se déroule l'action du film). Une voix *off* sera par exemple celle d'un narrateur extérieur ou d'un personnage qui se souvient d'événements vécus précédemment et montrés à l'image (par exemple *Platoon* d'Oliver Stone, USA, 1986, où le personnage revenu du Viêt-nam se souvient de ce qu'il a vécu comme fantassin). La voix intérieure d'un personnage qu'on voit à l'écran mais qui ne prononce aucune parole peut également être considérée comme une voix *off* dans la mesure où l'intériorité n'appartient pas au même « espace-temps » que l'extériorité objective. Sur l'analyse du son au cinéma, on se reportera aux nombreux ouvrages de Michel Chion (par exemple *L'audio-vision*, Paris, Nathan (Université), 1990).

port à l'histoire mise en scène en créant un « point de vue » extérieur ou, plus exactement, une présence sonore, étrangère, réflexive, qui brise l'illusion de l'immédiateté ou de la « transparence » des événements : même quand cette voix est celle d'un personnage (par exemple revenant sur les événements passés) et non pas d'un narrateur extérieur ni de l'auteur du film (comme dans le célèbre *Fellini Roma*, Italie, 1972), elle suffit souvent à souligner la manipulation (sans nuance péjorative) dont les événements de la fiction font l'objet, en attirant par exemple l'attention du spectateur sur l'écart temporel, mais également sur les ellipses, sur la dimension de reconstitution qu'implique tout travail de mémoire (par exemple dans *la Comtesse aux pieds nus - The Barefoot Contessa* de Joseph Mankiewicz, USA, 1954) et parfois sur certaines invraisemblances du récit (comme dans le célèbre *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, USA, 1950, où la voix off se révèle être celle d'un personnage mort, ce qui est également le cas dans *American Beauty* de Sam Mendes, USA, 2000).

Le montage de la bande image passe souvent inaperçu (et il sera alors réputé « transparent »), mais de nombreux procédés peuvent être suffisamment visibles pour que les spectateurs prennent conscience du travail du cinéaste et s'interrogent éventuellement sur les intentions qui ont pu le guider dans ses choix. C'est le cas des bouleversements de la chronologie des événements qui, même s'ils sont expliqués par les souvenirs de l'un ou l'autre personnage (comme dans le célébrissime *Citizen Kane* d'Orson Welles, USA, 1941), impliquent (comme la voix off) une manipulation sensible et une mise à distance réflexive des événements représentés. L'intervention du cinéaste est bien sûr encore beaucoup plus visible quand de tels bouleversements ne sont pas motivés par des éléments du récit (comme les supposés souvenirs d'un personnage) : *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino (USA, 1994), qui se présente sous les dehors d'un film policier de série B (les « pulp fictions » du titre), est ainsi construit comme un véritable puzzle dramatique passant sans prévenir d'une époque à l'autre, obligeant le spectateur à reconstituer la chronologie complexe des événements mais également à s'interroger sur le sens de ces bouleversements. La manière d'entamer une séquence ou au contraire de la couper peut également être suffisamment inattendue pour être remarquée et nous faire percevoir le travail de montage du cinéaste : tous les spectateurs de *Rosetta* des frères Dardenne (Belgique, 1999) se souviennent de la scène d'ouverture où une caméra en mouvement se colle littéralement aux basques de la jeune héroïne déboulant dans les escaliers à la recherche d'une collègue qui a déclenché sa colère ; de manière similaire mais inversée, la dernière scène du film ne manque pas de nous surprendre quand la séquence se coupe sur un geste à peine achevé, à peine visible de Riquet, son ancien ami devenu son « ennemi », qui après l'avoir longuement harcelée avec sa mobylette lui vient enfin en aide, l'écran devenant aussitôt noir. Les admirateurs des deux cinéastes wallons se rappelleront également l'ellipse centrale du *Silence de Lorna* (Belgique, 2008) où l'on voit en début de journée Lorna quitter joyeusement Claudy qui s'éloigne à vélo, la séquence immédiatement suivante commençant avec le visage grave de la jeune femme prenant des vêtements pour l'enterrement du jeune homme (assassiné en fait par un complice). Tous ces exemples de montage (et bien d'autres¹), dont les effets sont facilement perçus par les spectateurs même peu avertis en la matière, révèlent l'intervention de l'auteur (ou des auteurs)

1. On trouvera dans l'ouvrage cité de Christian Metz beaucoup d'autres exemples de ces différentes sortes de « marques de l'énonciation ».

du film et doivent donc être compris de manière intentionnelle, même si, dans de nombreux cas, cette « intentionnalité » ne se confond pas avec un propos explicite ni avec un discours plus ou moins conceptualisé : « comprendre » l'ellipse centrale du *Silence de Lorna* consiste sans doute moins à mettre des mots sur cet effet de montage, que d'en éprouver la violence et le caractère inattendu.

La réflexion vaut sans doute également pour le dernier type d'indices, mentionné ici, de l'intervention de l'auteur à savoir les cadrages et mouvements de caméra, plus ou moins remarquables et remarqués, et qui sont évidemment voulus et dirigés par le cinéaste. Ici aussi, l'interprétation sera généralement plutôt de nature « esthétique » plutôt que « conceptuelle » ou « philosophique », et dépendra largement de la culture, de la sensibilité et des références cinématographiques des différents spectateurs : tous perçoivent sans aucun doute la caméra portée à l'épaule dans *Rosetta* comme les mouvements souples et sinueux de la caméra (sur *steadicam*¹) dans *Elephant* (Gus Van Sant, USA, 2003) qui suit ou parfois précède plusieurs adolescents dans leurs longues déambulations à travers les couloirs de leur école, mais ces manières de faire, outre qu'elles peuvent être appréciées très différemment (remarquables pour les uns, irritantes pour les autres), susciteront sans doute autant d'interrogations que d'interprétations différentes.

LE « POINT DE VUE » DE L'AUTEUR

Les indices de la présence de l'auteur ou, si l'on veut, les « marques de l'énonciation »², qu'on a évoqués jusqu'à présent, sont généralement localisés, visibles ou audibles à des endroits précis du film, mais sont en fait difficiles à interpréter en eux-mêmes, indépendamment du contexte où ils apparaissent : ce sont des traits « remarquables », qu'on perçoit (assez) facilement (notamment si on a appris à les repérer) mais pour lesquels il n'existe pas de « règles » d'interprétation univoque (c'est d'ailleurs le cas, on l'a vu, de pratiquement tous les éléments filmiques). Ainsi, les cadrages obliques dans *Slumdog Millionaire* peuvent être vus aussi bien comme une manière d'insister sur la dimension de souvenir subjectif des événements mis en scène (puisque le personnage principal se souvient de son enfance et adolescence), que comme une façon de dy-

1. La *steadicam* est une espèce de harnais porté par le cameraman et équipé d'un système de ressorts et de contrepoids qui permettent d'atténuer sensiblement les mouvements de la caméra lorsque son porteur est en mouvement. Le spectateur a ainsi l'impression d'une caméra effectivement portée à hauteur d'homme mais avec des mouvements plus stables et beaucoup moins heurtés qu'avec une caméra portée à la main ou à l'épaule. Ce système développé dans les années 1970 est depuis lors largement employé au cinéma et a permis notamment de réaliser des plans-séquences en mouvement très spectaculaires (*The Shining* de Stanley Kubrick, USA, 1980, *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, USA, 1994, *Carlito's Way* de Brian DePalma, USA, 1993, etc.).

2. De manière un peu critique, on remarquera que les analystes et critiques du cinéma qui ont étudié ces « marques de l'énonciation » leur confèrent une grande importance pour des raisons qui ne sont pas purement théoriques et qui tiennent à l'histoire du cinéma, précédemment évoquée : comme on l'a vu, la figure du cinéaste s'est progressivement imposée comme le véritable auteur du film (au détriment notamment de l'éventuel scénariste), et il était donc important pour ces analystes de mettre en évidence des « marques de l'énonciation » qui traduisent bien l'intervention du cinéaste et non pas du scénariste (même si leurs rôles respectifs ne peuvent pas être déterminés de façon purement formelle en ne tenant compte que du film lui-même). Ainsi, bien qu'elle soit particulièrement révélatrice du point de vue de l'auteur du récit, l'axiologie des personnages, qui oppose dans un très grand nombre de films les « bons » et les « méchants » ou les individus « sympathiques » et « antipathiques », est complètement négligée par ces analystes parce qu'elle est souvent le fait du scénariste et non pas du cinéaste (même si l'on peut supposer qu'il la reprend souvent à son compte).

namiser la narration ou au contraire une forme d'esthétisme ou de maniérisme gratuit et superficiel (comme l'affirment les détracteurs du film). Ici non plus, aucun spécialiste du cinéma ne peut déterminer de manière univoque ou certaine le sens de ces « marques » qui peuvent effectivement être interprétées très différemment par les uns et les autres.

De façon plus essentielle, on peut même penser qu'il y a un **hiatus** entre la mise en évidence de ces indices et l'interprétation plus générale des intentions de l'auteur du film, car ces indices, très localisés, ne « fonctionnent » pas seuls et, pour être interprétés, doivent être reliés à l'ensemble du film et notamment aux différents éléments du récit (événements, personnages, informations diverses données par l'image et la bande-son). Ainsi, il est pratiquement impossible de passer du point de vue de la caméra (sur lequel insistent la plupart des analystes) au « point de vue » (au sens le plus large) de l'auteur qui ne se réduit pas au seul choix du cadrage et dont les « intentions » sont lisibles à travers bien d'autres éléments filmiques : on remarque par exemple facilement qu'il n'est pas nécessaire d'analyser en détail les positions de la caméra dans des films comme *Riff Raff* ou *Raining Stones* de Ken Loach (Grande-Bretagne, 1991 et 1993) pour comprendre que ce sont là des critiques acerbes de la politique thatchérienne. On remarquera qu'il s'agit bien dans ce cas du propos (au sens le plus large) de **l'auteur du film** et non pas des personnages qui n'expriment aucune opinion politique explicite.

Mais comment passons-nous alors du niveau des personnages, seuls présents dans le film, à celui de l'auteur dont nous reconstituons sans grande difficulté le point de vue supposé sans recourir apparemment à ces « marques de l'énonciation » (plus ou moins) explicites mais relativement localisées ? Un tel changement de niveau implique nécessairement **une mise à distance** des personnages et de l'intrigue dans laquelle ils sont pris, mise à distance qui suppose la prise en considération d'informations ou d'éléments **extérieurs au récit et au point de vue des personnages**. Cette distanciation peut être par exemple de nature historique, l'écart temporel nous permettant de comprendre un contexte dont les personnages ne sont pas conscients : lorsque, dans *la Liste de Schindler* de Steven Spielberg (*Schindler's List*, USA, 1993), des Juifs du ghetto de Cracovie, dépouillés de tous leurs biens et affamés par les nazis, déclarent que « la situation ne pourrait pas être pire », nous savons comme spectateurs que ces pauvres gens se font malheureusement encore des illusions et que le pire est effectivement à venir : bien entendu, nous faisons l'hypothèse immédiate que l'auteur du film, qui partage un point de vue similaire au nôtre, a voulu à travers cette réplique révéler l'illusion dans laquelle sont pris les personnages. Dans ce cas, c'est donc un savoir historique qui nous permet facilement de prendre une distance par rapport au point de vue des personnages et de « remonter » au niveau de l'auteur du film.

L'humour nous permet aussi de nous distancier facilement des personnages qui, le plus souvent, ne sont pas conscients de se trouver dans une situation comique ou d'être un objet de ridicule. Dans *Mon oncle* de Jacques Tati (France, 1958) par exemple, c'est la comparaison implicite entre l'attitude des Arpel et un comportement considéré comme « normal » qui nous fait prendre conscience de l'aspect satirique du film : quand madame Arpel, au lieu de se diriger directement vers l'amie qui lui rend visite, suit le chemin dallé en S dans le jardin, ce trajet bizarre, qu'accentue encore la gestuelle — bras levés — des deux personnages, ne paraît pas « anormal » à leurs yeux, mais bien aux nôtres et à ceux de l'auteur du film. La mise en scène (direction des acteurs,

cadrage, travail sur la bande-son¹...) souligne sans doute le comique implicite de la situation, mais c'est bien la référence à une norme de comportement, **extérieure au film lui-même**, qui nous permet de nous distancier de façon critique et ironique de la situation.

Une telle mise à distance n'est pas nécessairement contradictoire avec le processus d'identification aux personnages dont nous pouvons nous sentir très proches par ailleurs. Dans les films de Ken Loach qu'on vient d'évoquer, notre sympathie va (en général) aux personnages principaux qui sont montrés comme les victimes d'un système économique particulièrement injuste et cruel (alors que les profiteurs du système comme les usuriers sont des êtres abjects et sans scrupules) ; mais, par rapport aux personnages enfoncés dans les ennuis jusqu'au cou, le film nous permet à la fois d'appréhender une situation sociale sans issue et de porter un jugement politique (au sens large) sur les responsables (supposés) d'une telle situation. Peut-être le personnage serait-il capable lui aussi de formuler un tel jugement, mais, pris dans l'urgence de l'action, il n'en a guère le loisir, contrairement au spectateur qui, à travers le destin singulier mis en scène, est invité à réfléchir sur les conditions sociales qui rendent de telles situations possibles. On voit d'ailleurs que la distanciation s'accompagne ici d'une **généralisation** sur base d'un cas jugé sans doute exemplaire (même s'il comporte une part fictive) : l'histoire de Bob dans *Raining Stones* n'a pas de valeur en elle-même², et nous l'interprétons comme significative d'une situation beaucoup plus large, commune à tous les laissés-pour-compte de l'ère thatchérienne en Grande-Bretagne (et ailleurs ?).

La comparaison entre un film et la « réalité » (que, le plus souvent, nous ne connaissons pas directement mais à travers d'autres sources d'informations comme les journaux ou la télévision) implique nécessairement une prise en considération du point de vue de l'auteur qui est le responsable de la mise en scène de cette réalité et des éventuelles **transformations** (que celles-ci soient jugées positivement ou négativement) que cette représentation impose au réel. Ainsi, certains critiques ont pu estimer que le personnage volontaire et énergique de Rosetta dans le film des Dardenne, bien décidée par tous les moyens à trouver du travail, était peu représentatif des personnes sans emploi qui, dans notre société, apparaissent plutôt démotivées et résignées à leur sort, se contentant des maigres ressources qu'on leur octroie. Contrairement au cinéma de Ken Loach qui décrit à travers ses personnages le sort de tout un groupe social, celui des Dardenne se concentre, si l'on suit une telle analyse, sur le destin singulier d'un individu qui, d'une manière ou d'une autre, se « raidit » contre les conditions qui sont les siennes. Ici aussi, comprendre le point de vue de l'auteur implique une certaine mise à distance du personnage dont nous pouvons partager les émotions (même si le personnage n'est pas nécessairement « aimable », notamment au début du film), mais dont nous sommes amenés à **questionner** le comportement par exemple en le comparant à nos propres réactions (supposées) dans une situation similaire : la violence

1. Michel Chion a en particulier bien étudié l'aspect sonore des films de Tati (*Jacques Tati*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2008).
2. La situation est très différente lorsqu'on voit par exemple un film d'action comme un *James Bond* en s'identifiant au personnage : dans ce cas, nous tirons un plaisir de l'histoire elle-même sans chercher à généraliser le propos à d'autres situations. En revanche, si l'on réfléchit au point de vue de l'auteur d'un tel film, par exemple en soulignant la dimension manichéenne de ce genre de films marqués par le climat de la Guerre froide, on se distancie évidemment du personnage en prenant appui sur un contexte politique général qui permet notamment de définir les choix idéologiques qui ont vraisemblablement orienté cet auteur.

des premières réactions de Rosetta dans la première séquence est ainsi suffisamment interpellante pour nous amener à nous interroger sur le sens d'un tel comportement.

Certains procédés de mise en scène comme la répétition des mêmes gestes anodins — Rosetta enfle des bottes pour rentrer dans le camping sordide où elle séjourne — contribuent bien sûr à cette distanciation (le geste est « naturel » pour la jeune fille mais souligné par les cinéastes), mais c'est l'ensemble du comportement (perçu comme problématique) du personnage qui permettra (éventuellement) au spectateur de reconstituer le point de vue des auteurs du film : l'interprétation de la mise en scène ne se fait donc pas uniquement en termes esthétiques (comme si on la qualifiait par exemple de « distanciée », de « froide » ou au contraire d'« énergique » ou de « dynamique ») mais en la reliant à l'ensemble du parcours du personnage principal. De manière générale, on constate que la majorité des spectateurs interprètent effectivement le point de vue de l'auteur du film à **travers** l'histoire et les personnages mis en scène ou, si l'on veut, comme un regard **sur le monde**, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'une telle interprétation se fait en termes purement esthétiques ou cinématographiques : la représentation ne s'analyse pas indépendamment de l'objet de la représentation, et la « forme » n'est pas comprise indépendamment du « contenu ». Dans *Rosetta*, le choix du personnage — une jeune fille pauvre, isolée, en marge de la société, sans soutien familial —, loin d'être indifférent, est évidemment perçu comme pleinement significatif, révélateur du regard que les cinéastes portent sur le monde, et l'on imagine mal les Dardenne posant un jour leur caméra dans l'univers de la haute bourgeoisie pour réaliser une comédie sentimentale...

UN POINT DE VUE DIFFICILE À SAISIR...

Si l'interprétation du point de vue de l'auteur du film implique nécessairement une certaine distanciation par rapport aux personnages de la fiction, cette interprétation n'est cependant pas toujours évidente. Certaines procédures, comme la généralisation déjà évoquée, sont aisées à mettre en œuvre ; c'est également le cas de l'explicitation des jugements de valeurs véhiculés par un film (explicitation qui s'accompagne d'ailleurs souvent d'une forme de généralisation), et il n'est pas difficile de comprendre que des films comme *Z* de Costa-Gavras (France/Algérie, 1969) ou *la Vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmarck (*Das Leben der Anderen*, Allemagne, 2006) constituent des critiques virulentes des régimes policiers évoqués ; semblablement, la découverte d'une réalité mal connue semble être la mission naturelle du documentaire mais apparaît également comme le propos essentiel de nombreux films de fiction, même si cela implique une large part de reconstitution (par exemple, *Danse avec les loups – Dances with Wolves* de Kevin Costner, USA, 1980, qui évoque la vie et les mœurs des Indiens des plaines, *Qiu Ju, une femme chinoise* ou *Pas un de moins* de Zhang Yimou, Chine, 1992 et 1999, qui décrivent la vie dans les campagnes chinoises complètement ignorées des villes en pleine modernisation). Mais ces procédures (ou d'autres) ne sont pas toujours utilisées à bon escient¹ ou ne suffisent pas à comprendre les intentions supposées de l'auteur du film.

1. Comme expliqué précédemment, il n'existe pas de règles qui permettraient de définir l'interprétation juste ou correcte, mais l'on peut néanmoins déterminer par la confrontation des opinions si une inter-

Beaucoup de films — notamment ceux qu'on considère comme les plus « riches » — se caractérisent précisément par leur caractère (relativement) énigmatique, une difficulté d'accès et d'interprétation pour le spectateur, ou encore par différentes formes d'ambiguïté ou d'hermétisme. Même des films dont le propos semble évident peuvent d'ailleurs faire l'objet d'interprétations différentes, parfois polémiques : ce fut le cas par exemple de *Mississippi Burning* d'Alan Parker (USA, 1988), claire dénonciation d'un crime raciste commis par des membres du Ku Klux Klan en 1964 pendant le combat pour les droits civiques, mais qui fut pourtant dénoncé par un certain nombre d'activistes noirs comme véhiculant des stéréotypes négatifs et dévalorisants pour leur communauté, ou encore de *La Liste de Schindler* (*Schindler's List*, USA, 1993) dont le réalisateur Steven Spielberg fut notamment accusé de se complaire dans une représentation compassionnelle, souvent « obscène » et finalement édulcorée du génocide perpétré par les nazis (en ayant notamment choisi de se concentrer sur un groupe de survivants).

Mais, dans nombre de cas, les différences d'interprétation résultent moins de divergences d'opinions que du caractère volontairement énigmatique ou ambigu du film en question. Un film peut en effet montrer des événements — comme un roman raconter une histoire — sans que le spectateur n'en comprenne le sens ou du moins ne puisse en tirer une signification qui lui paraisse satisfaisante. Plusieurs facteurs peuvent expliquer de telles difficultés.

Des spectateurs peuvent s'étonner du comportement de certains personnages dont les motivations leur paraissent étranges ou incompréhensibles : très souvent en effet, nous jugeons du comportement d'autrui de façon étroitement normative en fonction de nos propres réactions, et nous admettons difficilement des attitudes qui s'éloignent de ces attentes spontanées. Ainsi, un personnage comme Rosetta, qui se signale par sa détermination et sa volonté de « sortir du trou », peut apparaître à certains comme « excessive » ou « hystérique ». Et quand, dans *Disgrace* de Steve Jacobs (Australie, 2009) adapté d'un roman de l'écrivain sud-africain John Coetzee, une jeune femme renonce à porter plainte contre ses violeurs et semble même pactiser avec le groupe dont ils font partie, d'aucuns peuvent manifester leur totale incompréhension même si le film décrit par ailleurs tout le poids laissé par l'apartheid sur les différents membres de cette société profondément divisée. On peut également se souvenir des films qui ont rendu célèbre Antonioni (notamment de sa trilogie *L'Avventura*, *La Notte* et *L'Eclisse*, mais également d'*Il Deserto Rosso*), rapidement qualifié de cinéaste de « l'incommunicabilité », ce qui était sans doute une manière facile de mettre un mot sur des personnages dont le malaise ou le mal-être semblait particulièrement énigmatique à de nombreux spectateurs.

Un film peut également poser des questions sans y donner de réponses satisfaisantes pour certains spectateurs. Ici aussi, viennent à l'esprit certains films d'Antonioni comme *L'Avventura* qui évoque la disparition mystérieuse d'une jeune femme sur une île en Méditerranée, mais semble rapidement abandonner cette intrigue pour se concentrer sur la relation amoureuse entre deux

prétation est plus ou moins convaincante et vraisemblable. Ainsi, certains spectateurs du film *Juno*, précédemment évoqué, ont conclu du fait que la jeune héroïne renonçait à avorter pour finalement faire adopter son futur enfant, que l'auteur du film et de son scénario faisait un plaidoyer contre l'avortement : cette interprétation est néanmoins rejetée comme unilatérale par la plupart des spectateurs (on ne peut pas généraliser le comportement de l'héroïne comme devant s'appliquer à toutes les jeunes filles dans la même situation) et a par ailleurs été contredite par le cinéaste et sa scénariste dans diverses déclarations.

compagnons de la disparue, ou comme *Blow Up*, où un photographe croit voir, sur une photo qu'il a faite dans un parc, les indices d'un crime dont il découvrira un peu plus tard la victime mais dont l'énigme, loin d'être résolue, s'épaissira progressivement. La manière brutale dont les frères Dardenne terminent plusieurs de leurs films (*Rosetta*, 1999, *L'Enfant*, 2005, *Le Silence de Lorna*, 2008,...) surprend également nombre de spectateurs qui s'attendent à un épilogue plus explicite sur le sort des différents personnages.

Par ailleurs, la pertinence du récit mis en scène peut dans certains films apparaître comme problématique : pourquoi raconter cette histoire ? quel en est le sens ou la portée ? quelle est la logique ou la cohérence du récit ? quel intérêt (psychologique, philosophique ou simplement humain) peut-on trouver à cette histoire ou à certains de ses éléments ? On peut bien sûr évoquer le film culte de Stanley Kubrick *2001 : l'odyssée de l'espace* (*2001 : A Space Odyssey*, USA, 1968) dont le succès planétaire ne doit pas masquer l'incompréhension qu'il a également suscitée (et suscite encore) chez de nombreux spectateurs. Et les films récents de David Lynch (*Lost Highway*, 1997, *Mulholland Drive*, 2001, *Inland Empire*, 2007), dont le récit semble incohérent, mélangeant volontairement l'imaginaire et le « réel », ont également suscité des critiques parfois virulentes à l'encontre de leur auteur accusé par certains spectateurs aussi bien de snobisme que de vouloir se moquer du public¹...

Enfin, certains choix de mise en scène, parfois très visibles, seront difficiles à interpréter pour de nombreux spectateurs : ainsi, tout le monde remarque dans *Elephant* de Gus Van Sant (USA, 2003) les longs plans-séquences où la caméra suit avec obstination un même personnage de dos, ou bien la répétition des mêmes scènes vues sous des angles différents en suivant des personnages qui se croisent un bref instant, mais ces procédés apparaissent à beaucoup comme artificiels, sans réelle pertinence ni intérêt. Ils semblent « gratuits », c'est-à-dire qu'on ne parvient pas à leur donner un sens en rapport avec les événements représentés ni avec les intentions supposées du cinéaste (sinon encore une fois en l'accusant de snobisme ou de prétention). D'autres en revanche seront sensibles à la maîtrise technique du cinéaste ou au rythme lancinant qu'il parvient à donner aux incidents de cette journée qui débute de la plus banale des façons, ou encore à la retenue d'une caméra qui se refuse à tout commentaire et laisse à chacun la responsabilité de trouver un sens à l'explicable (une tuerie dans une école américaine). On remarque d'ailleurs que les interprétations des choix de mise en scène ne sont pas nécessairement très élaborées et font moins appel à des « significations » explicites, verbalisables, qu'à une « sensibilité » générale qu'on suppose être en accord avec celle de l'auteur du film : ainsi, la « lenteur » du film n'a pas besoin d'être longuement commentée ni justifiée pour être appréciée comme un choix stylistique évidemment intentionnel qui est simplement ressenti comme juste ou pertinent dans le contexte du film. Dans ce cas, le spectateur se réfère néanmoins implicitement à une « sensibilité commune », qui résulte soit d'un choix plus ou moins conscient (« j'aime ou je supporte la lenteur parce que ça convient au propos du film »), soit d'une habitude plus ou moins longue (« j'aime ce

1. Les forums sur Internet consacrés au cinéma permettent de mesurer les divergences d'appréciation entre spectateurs, parfois masquées par une certaine unanimité critique (alors facilement dénoncée comme une imposture).

genre de films au rythme ralenti, différents des films d'action spectaculaire »), soit d'une combinaison des deux ¹.

Dans les différents cas évoqués, trouver un sens à un film (ou au contraire ne pas en trouver) consiste, d'abord à s'interroger sur **les intentions de l'auteur**, puis à relier ces intentions supposées à **un contexte plus général**, extérieur au film, de nature philosophique, politique, morale, esthétique ou simplement humaine... et l'incompréhension survient précisément lorsqu'une telle liaison paraît impossible à établir. Un dernier exemple, un peu plus détaillé, permettra d'éclairer ce processus. Le film de Christian Mungiu, *4 mois, 3 semaines et 2 jours*, Palme d'or au festival de Cannes 2007, a reçu généralement un accueil très positif de la critique, mais beaucoup ont relevé une séquence « choc », dérangeante, qui semblait ne pas « cadrer » avec l'ensemble de l'histoire mise en scène : alors que le film évoque la situation de deux jeunes femmes contraintes dans la Roumanie dictatoriale de Ceausescu de recourir à un avortement clandestin dans des conditions dramatiques, la caméra montre pendant quelques longues secondes le fœtus mort, expulsé mais largement formé, sur les carreaux de la salle de bains. Cette scène semble en effet en contradiction avec une « première » lecture du film qui se présente comme une dénonciation évidente du régime de Ceausescu et de sa répression brutale de tout avortement : l'image violente du fœtus mort apparaît comme particulièrement cruelle et peut être vue comme une condamnation implicite de l'avortement (les groupes anti-avortement utilisent d'ailleurs ce genre d'images pour émouvoir le public qu'ils visent). Les spectateurs qui admirent le film et qui sont en faveur d'une libéralisation de l'avortement sont alors obligés de recourir à une explication de type cinématographique ou esthétique : on pensera par exemple que le cinéaste n'a pas voulu « édulcorer » la réalité, qu'il a voulu en montrer toutes les facettes, toute l'ambiguïté, toute l'ambivalence... On suppose ainsi que le propos du cinéaste est moins « idéologique » (dénoncer la dictature de Ceausescu) qu'esthétique et que toute sa mise en scène est guidée par un souci de réalisme au sens le plus fort du terme ; de façon plus large, on peut alors relier cette démarche à une certaine conception de la « réalité » (défendue notamment dans le champ cinématographique) comme se situant toujours au-delà (ou en deçà) de la signification (perçue comme idéologie ou stéréotype) qu'on peut lui attribuer (ce qu'on peut énoncer de façon plus prosaïque en affirmant que la réalité est toujours « brute », « complexe », « ambiguë », « ambivalente », « contradictoire », « tragique » même) ².

1. Spontanément, nous trouvons un sens aux choses auxquelles nous sommes déjà habitués : l'amateur d'opéra ou de comédies musicales ne s'étonne pas que les personnages sur scène s'expriment par le chant ou la chanson plutôt que par des paroles. Il s'agit d'une convention partagée par tous les amateurs qui seraient sans doute bien en peine de la justifier ou de l'expliquer. Semblablement, la « lenteur » qui caractérise un très grand nombre de films d'auteur (comme *Elephant*) est en fait admise comme une convention, une caractéristique stylistique qui n'a pas besoin d'être réellement commentée par les spectateurs qui apprécient ces films : s'ils sont néanmoins sommés de le faire (par exemple au cours d'un débat), ils le feront le plus souvent en opposant deux types de cinéma, l'un visant essentiellement la distraction, et l'autre dont l'originalité est précisément de refuser un tel effet au profit de la perception du temps réel. L'habitude joue en fait un rôle essentiel dans le champ artistique ou esthétique, et plus on voit ce genre de films et moins on a de raisons de justifier ou d'expliquer leur éventuelle « lenteur » qui est perçue comme « naturelle » (la « sensibilité commune » résulte donc d'une intériorisation progressive d'une norme implicite).
2. C'est déjà la conception du réalisme que défendait André Bazin et qui est toujours largement présente dans le champ cinématographique, notamment en France. Cette conception permet notamment d'opposer deux types de cinémas, l'un qui préférerait la monstration de la réalité à l'interprétation qu'on peut en donner, et l'autre, implicitement dévalorisé, pour lequel le « message », la « signification », « l'idéologie » primeraient sur la réalité elle-même qui serait en définitive « gommée » ou évacuée.

Bien entendu, la capacité à relier les intentions (supposées) de l'auteur à un contexte plus large et donc à trouver un sens au film varie fortement selon les spectateurs¹ et leurs connaissances cinématographiques mais aussi sociales, culturelles, historiques ou autres. Ainsi, reconstituer le point de vue de l'auteur du film comporte nécessairement, on l'a suffisamment montré, une part d'hypothèse qui dépend de la diversité des contextes auxquels on peut faire référence mais également de la « complexité » d'un film comportant plusieurs dimensions et de multiples éléments qui peuvent être faiblement reliés entre eux (notamment dans le cas d'œuvres volontairement hermétiques).

DE QUOI PARLE-T-ON ?

En situation de débat se pose nécessairement à un moment ou l'autre la question des intentions de l'auteur. Néanmoins, comme on a essayé de le montrer, cette question est souvent plus complexe et plus hypothétique qu'il n'y paraît à première vue.

Ainsi, de nombreux spectateurs confondent facilement le point de vue des personnages et celui de l'auteur, et ils jugent même parfois le cinéaste à l'aune du comportement des personnages mis en scène... Si ceux-ci font évidemment partie du sens du film, il convient néanmoins de s'interroger sur l'écart qu'il existe nécessairement entre les faits représentés et l'auteur qui a choisi de les représenter de telle ou telle manière : sans adopter une attitude de soupçon systématique, il est souvent intéressant d'insister sur cette distance entre auteur et personnages, qui peut prendre de multiples formes. Quelques exemples éclaireront ce point.

On connaît le succès populaire extraordinaire des premiers westerns de Sergio Leone (comme *Et pour quelques dollars de plus* ou *Le bon, la brute et le truand*), dû certainement — entre autres choses — à leur personnage principal (incarné par Clint Eastwood), pistolero taciturne et ironique, bravant sans crainte apparente la mort qu'il semait à son tour sans autres états d'âme. Paradoxalement, cet irréalisme s'accompagnait de marques de « réalisme » au niveau des décors (la poussière...), des habits (la saleté), du corps et des visages (le teint mat, la sueur, la fameuse barbe mal rasée). Ces différents procédés ont sans doute entraîné, notamment chez les jeunes spectateurs, un fort processus d'identification qui a masqué à son tour la dimension ludique, ironique, presque parodique de ces westerns (également qualifiés d'opératiques) comme cela apparaîtrait plus clairement dans les réalisations ultérieures de Leone, *Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*, 1969) et *Il était une fois la révolution* (*Giu la Testa*, 1972), dont le succès fut d'ailleurs plus mitigé².

L'opposition ainsi constituée méconnaît cependant le fait que la réalité n'est jamais totalement « brute » et qu'elle est immédiatement prise dans des processus d'interprétation (affirmer que la réalité est « complexe » par exemple, c'est évidemment lui donner une certaine signification) : un documentariste ne filme pas n'importe quelle « réalité », il choisit de montrer une réalité qui a une certaine pertinence à ses yeux, un intérêt, un sens, même si son choix reste pour une part implicite (la plupart des documentaristes s'intéressent par exemple à des réalités, parfois prosaïques, souvent douloureuses ou cruelles, qui sont pourtant ignorées par les autres médias audiovisuels et en particulier par la télévision).

1. Un jugement négatif comme accuser un cinéaste de faire un film au propos obscur pour plaire à des critiques snobs est également une manière de donner du sens à un film en le reliant à un contexte socioculturel plus large (le snobisme supposé de certains intellectuels). Bien entendu, un tel jugement est largement hypothétique, et d'aucuns auront sans doute d'autres interprétations à faire valoir.
2. *Il était une fois dans l'Ouest* fut un échec commercial aux États-Unis (où il fut présenté dans une version raccourcie) mais connut un énorme succès en Europe.

Bien que l'on ne puisse sans doute pas prétendre que l'identification aux personnages constituât une erreur (elle était au contraire essentielle à la participation émotionnelle des spectateurs), l'on perçoit néanmoins que le point de vue de l'auteur sur ses personnages est nettement décalé et s'apparente à ce qu'on pourrait appeler un exercice formel sinon maniériste.

Dans d'autres cas cependant, le point de vue des personnages et celui de l'auteur peuvent se révéler non seulement différents mais réellement contradictoires. *French Connection* par exemple de William Friedkin (1971) met en scène un policier, Jimmy Doyle, surnommé Popeye et incarné par Gene Hackman, qui est accusé au début du film par un collègue d'être responsable de la mort d'un coéquipier suite à une de ses « intuitions » ; mais tout le début du film nous porte à croire précisément que, face au scepticisme de ses supérieurs, Popeye a précisément les « bonnes intuitions » alors qu'on nous montre en parallèle la mise sur pied d'un important trafic de drogue (la « French Connection »). Pourtant, à la fin du film, alors qu'il est à la poursuite du chef de ce trafic, il abat un de ses collègues par erreur. Rien ne nous sera montré pratiquement des conséquences de ce geste sauf le générique qui nous apprendra que Doyle et son coéquipier ont été ensuite mutés, mais rétrospectivement, l'on peut penser que le collègue obtus du début du film avait sans doute (au moins partiellement) raison et que, par son comportement, Popeye prenait en effet des risques inconsidérés et mettait en particulier les autres enquêteurs en danger. Autrement dit, on peut penser que le cinéaste, loin de vouloir provoquer une forte identification au personnage, entendait plutôt susciter un questionnement à son propos ainsi que sur les limites ambiguës entre le bien et le mal. Si cette interprétation est juste (car elle peut également prêter à discussion), on voit que l'identification aux personnages peut masquer le véritable propos.

Le film de Laurent Cantet, *Entre les murs*, Palme d'or au Festival de Cannes en 2008, illustre sans doute une confusion similaire. Le scénario de ce film, qui raconte le quotidien de la vie d'un collège de la région parisienne, s'inspire d'un ouvrage que François Bégaudeau a tiré de sa propre expérience ; en outre, Bégaudeau joue un des rôles principaux — celui de l'enseignant — de ce film qui reste néanmoins une fiction mise en scène en tant que telle par Laurent Cantet. Or, dans les polémiques qui ont accompagné le succès du film, beaucoup se sont focalisés sur la personnalité de cet enseignant pris comme un modèle — ou un « contre-modèle » — de pédagogie ou de « pédagogisme » selon les options idéologiques des uns ou des autres. Pourtant, plusieurs indices, et notamment la construction du scénario, laissent à penser, si l'on prend un peu de distance, que le propos du cinéaste mais aussi de son scénariste, François Bégaudeau revenant a posteriori sur sa propre expérience, est précisément de relever les « erreurs » que ce dernier a pu commettre comme jeune enseignant (en particulier traiter des adolescentes de « pétasses »), et de saisir les mécanismes institutionnels à l'intérieur de la classe et de l'école qui vont conduire en particulier à l'exclusion d'un élève « difficile » : ainsi, loin d'être un « modèle », l'enseignant est plutôt pris ici comme un objet d'analyse et de réflexion sur le fonctionnement général d'une institution comme l'école.

Ces trois exemples, qui illustrent en particulier la différence entre le point de vue des personnages et celui de l'auteur, suffisent à montrer la **diversité** des intentions possibles chez l'auteur d'un film, qui peuvent relever aussi bien de l'esthétique (chez Leone) que de la morale (chez Friedkin) ou de la réflexion

sur une réalité problématique (chez Laurent Cantet). Cette diversité existe bien sûr entre les réalisateurs qui poursuivent des objectifs très différents, mais également chez un même réalisateur dont le projet ne se résume pas nécessairement à une intention claire et univoque et dont le propos se présente plutôt de façon multiforme (sans être nécessairement contradictoire) : même si un lieu commun de la critique postule qu'il doit y avoir une adéquation ou une cohérence entre le « fond » et la « forme » dans les grandes œuvres d'art, les choses ne sont pas toujours aussi simples ni aussi évidentes, et il y a généralement plusieurs approches possibles d'un même film, différentes manières de l'analyser et de le juger : on peut par exemple admirer le travail de mise en scène audacieux de Laurent Cantet dans *Entre les murs* (avec en particulier son utilisation d'acteurs non professionnels interprétant des rôles proches de ceux qui sont les leurs dans la vie courante, mais néanmoins différents) sans nécessairement partager son interprétation du fonctionnement institutionnel de l'école. Même si ces deux dimensions ne sont pas totalement indépendantes l'une de l'autre, les deux « projets » ne sont pas non plus réductibles l'un à l'autre et relèvent sans doute d'une analyse différente¹. À cette diversité d'intentions s'ajoute enfin, comme on l'a vu, une diversité des **voies d'interprétation possibles** : les intentions d'un auteur ne sont jamais directement lisibles ou visibles dans son film et peuvent donner lieu à des interprétations différentes sinon parfois opposées.

Ce sera sans doute un des rôles importants de l'animateur d'attirer l'attention des spectateurs sur cette complexité de l'interprétation de ce que l'on a appelé le niveau de l'auteur du film : l'expérience montre en effet que beaucoup de spectateurs procèdent à ce niveau à des interprétations que l'on peut qualifier de sommaires, sur base d'un nombre limité d'éléments filmiques en procédant à des inférences (comme des généralisations) rapides et parfois douteuses et en confondant facilement le point de vue de l'auteur avec celui des personnages mis en scène. Au cours de la discussion, il faudra donc permettre l'expression de la diversité des opinions au sein même du public, mais également suggérer des interprétations peut-être moins évidentes, plus nuancées ou plus complexes : la presse, spécialisée ou non, des interviews éventuelles du réalisateur, une vision répétée du film en cause, permettront sans doute à l'animateur de faire de telles suggestions en rappelant (et en se rappelant²) le caractère nécessairement hypothétique de toute interprétation.

1. On voit par exemple que des films qui ont un propos relativement similaire sur une problématique comme l'immigration clandestine — *Welcome* de Philippe Lioret et *Eden à l'Ouest* de Costa-Gavras, sortis tous les deux en France en 2009 — ont des esthétiques tout à fait différentes, l'un se présentant plutôt comme une fiction dramatisée avec une approche documentaire, tandis que l'autre apparaît plutôt comme un fable humaniste qui oscille entre le drame et la comédie, mais aussi entre le rêve et l'imaginaire.
2. L'animateur peut être lui-même victime, comme n'importe quel spectateur, de la séduction qu'une interprétation originale exerce sur son auteur : lorsqu'on parvient à élaborer une telle interprétation, il est difficile de ne pas croire qu'elle est « vraie » et qu'elle devrait être partagée par tous, en oubliant ainsi la part d'hypothèse qu'elle contient.

Table des matières

Introduction	3
1. L'interprétation filmique	6
Les limites de l'interprétation ?.....	6
La forme et le sens	8
Par exemple.....	9
Débattre	10
2. Jugement de fait et jugement de valeur.....	12
Critères et échelles d'évaluation	13
L'objet du débat	15
Le problème de la représentation du mal	17
3. L'auteur du film.....	20
Le réalisateur, figure historique.....	21
En pratique	22
L'auteur, figure filmique.....	25
Les indices d'un auteur absent	27
Le « point de vue » de l'auteur	30
Un point de vue difficile à saisir.....	33
De quoi parle-t-on ?.....	37

CENTRE CULTUREL LES GRIGNOUX
(ÉCRAN LARGE SUR TABLEAU NOIR)
9 rue Sœurs de Hasque B 4000
Liège (Belgique) 32 (0)4 222 27 78
contact@grignoux.be
<http://www.grignoux.be>

Un ouvrage publié avec le soutien
d'**Europa Cinemas**, une initiative du
programme Media des Communautés
Européennes,
de **Solidaris**, de la **Ville de Liège**, de la
Région Wallonne, de la **Communauté
française de Belgique**
et de l'**Administration Générale de
l'Enseignement et de la Recherche
scientifique**,
Service général des Affaires générales, de
la Recherche en Éducation et du Pilotage
interréseaux



Ministère
de la Communauté
française



EUROPA CINEMAS

