

*Éléments méthodologiques pour une analyse sémio-pragmatique du film
cinématographique*

Methodological Elements for a Semio-Pragmatic Analysis of Cinematic Film

Sahbi Faisal★¹

¹ Université Oran 1, Algérie. Email: faisal.sahbi@gmail.com

Reçu le: 14 /03 /2024.

Accepté le: 18 /06 /2024

Publié le: 20 /06 /2024

Résumé

Cet article explore les méthodes d'analyse filmique en mettant l'accent sur une approche sémio-pragmatique interdisciplinaire, capable de s'adapter aux particularités de chaque film. Il détaille les processus d'analyse textuelle, narrative, ainsi que l'analyse iconique et audiovisuelle, soulignant la manière dont chacune contribue à une compréhension profonde du cinéma. En s'appuyant sur des théories structuralistes et des modèles narratifs élaborés par des figures telles que Propp, Barthes et Greimas, l'article démontre comment l'analyse filmique peut révéler les systèmes de signification, les codes narratifs et les éléments cinématographiques spécifiques. Il met en évidence l'importance de considérer à la fois les aspects visuels et sonores des films pour en dégager la signification, tout en reconnaissant les défis posés par l'interprétation des éléments audiovisuels

Mots clés : Analyse filmique, Sémio-pragmatique, Narrativité, Iconicité, Structuralisme, Interdisciplinarité.

Abstract

This article explores film analysis methods with a focus on an interdisciplinary semio-pragmatic approach, capable of adapting to the specifics of each film. It details the processes of textual, narrative, as well as iconic and audiovisual analysis, highlighting how each contributes to a deep understanding of cinema. Drawing on structuralist theories and narrative models developed by figures such as Propp, Barthes, and Greimas, the article demonstrates how film analysis can reveal systems of meaning, narrative codes, and specific cinematic elements. It emphasizes the importance of considering both visual and sound aspects of films to extract meaning, while acknowledging the challenges posed by interpreting audiovisual elements.

Keywords: Film Analysis, Semio-Pragmatics, Narrativity, Iconicity, Structuralism, Interdisciplinarity.

★ *Auteur expéditeur :* Sahbi Faisal

Email : faisal.sahbi

L'approche sémio-pragmatique, axée sur l'étude du processus de communication du film dans son intégralité, se distingue par sa nécessité d'adaptation méthodologique. Cette exigence découle principalement de deux facteurs : d'une part, les recherches sémio-pragmatiques sur le film sont relativement récentes et insuffisamment développées pour constituer un cadre théorique solide ; d'autre part, cette approche se caractérise par sa nature interdisciplinaire, intégrant méthodes, outils et concepts issus de disciplines voisines en sciences sociales. Notre démarche s'inscrit pleinement dans cette perspective interdisciplinaire, plaçant l'objet d'étude au cœur d'un dispositif méthodologique riche et diversifié, permettant d'aborder le film sous différents angles pour mieux cerner notre objectif de recherche.

Notre grille d'analyse débute par une exploration textuelle du film, soulignant l'importance de l'approche structuraliste pour comprendre les systèmes de signification à l'œuvre. Cette étape est suivie d'une analyse narrative visant à décrypter la structure du récit. Nous nous intéressons ensuite aux aspects iconiques du film, examinant en détail ses composantes visuelles et sonores. Enfin, notre démarche s'achève sur une approche sémio-pragmatique proprement dite, visant à synthétiser et enrichir notre compréhension interdisciplinaire du film.

En somme, ce travail cherche à proposer une méthodologie d'analyse sémio-pragmatique et interdisciplinaire du film, capable de s'adapter aux spécificités de chaque œuvre. Cette grille d'analyse aspire à être un outil versatile, favorisant une compréhension profonde et critique du cinéma.

1. L'analyse textuelle du film.

L'analyse textuelle du film a souvent été une « sorte d'équivalent général » de l'analyse filmique tout court. Nombreuses sont les analyses filmiques qui se revendiquent « textuelles ». Nous devons aussi rappeler que le structuralisme, dont l'analyse textuelle trouve ses fondements théoriques, était précurseur dans le domaine de l'analyse filmique. Le structuralisme est un courant des sciences sociales qui s'inspire des modèles linguistiques, d'où son intérêt pour l'analyse filmique. Il considère que les individus sont marqués par des structures inconscientes déterminées par leur culture, leur langue et par la société où ils vivent et que ces structures se retrouvent à différents niveaux de leurs productions signifiantes. L'analyse structurale s'applique à toutes les productions signifiantes. Cela est sans nous rappeler que le film cinématographique en fait partie. L'analyse textuelle a pour objectif donc d'étudier la structure profonde du film. Elle envisage le texte filmique* comme un acte de communication, afin d'identifier et de décrire les éléments signifiants dans le film et les relations qu'elles entretiennent. Le but de l'analyse textuelle est de montrer comment des unités de significations plus larges résultent de la combinaison d'unités de significations plus petites.

D'ailleurs, nous pensons que c'est dans cette « problématique textuelle » que la sémiotique du cinéma trouve son essence. Roland Barthes, dans un article qui remonte au début des années soixante, posa les premières pierres d'un projet sémiotique du cinéma, quand il se demandait : « Quels sont, dans le film, les lieux, les formes et les effets de la significations ? Et

* Au sens qu'on lui donne dans *Esthétique du film* comme « Unité de discours [...] et mise en œuvre d'une combinaison de codes du langage cinématographique. » J. Aumont et autres, *Esthétique du film*, Op.cit., P. 145.

plus exactement encore : tout, dans le film, signifie-t-il ou bien au contraire, les éléments signifiants sont-ils discontinus ? Quelle et la nature du rapport qui unit les signifiants filmiques à leurs signifiés ? » (Barthes, 1960, p. 86). Avec ces questions, Barthes annonçait, il ne le saura que plus tard, l'avènement des études sur le langage cinématographique, un élément du processus de communication du film qu'on a abordé longuement dans le deuxième chapitre. S'il n'est pas nécessaire de détailler les niveaux et éléments du langage cinématographique, il serait, par contre utile, d'aborder une notion importante du langage cinématographique, et un terme spécifique à l'analyse textuelle du film : le code.

Jacques Aumont et Michel Marié remarquent que la notion de code se présente d'emblée, dans le domaine filmologique, comme « le concept structuraliste par excellence ». Elle permet de décrire la « multiplicité » des niveaux de la signification dans le langage cinématographique ; relativement autonomes, ces niveaux de signification s'organisent en un système global. Elle permet aussi d'examiner, dans un film particulier, « le rôle aussi bien de phénomènes généraux communs à la plupart des films (par exemple, l'analogie figurative), que de phénomènes cinématographiques plus localisés (comme le montage transparent du cinéma classique hollywoodien) et de déterminations culturelles externes au film [...]» (Aumont & Marie, 1988, p. 69). En effet, outre les codes propres au cinéma (dont la liste reste à compléter et dont a fait le tour dans le deuxième chapitre^{*}) : code de montage, code des mouvements de caméra, code d'échelle de plan et le code du récit que nous allons détailler plus tard dans ce même chapitre, il existe des codes empruntés à d'autres langages. Une des particularités du langage cinématographique c'est qu'il est ouvert aux modes diverses, aux symboles, aux courants culturels et idéologiques, aux influences artistiques extérieurs ; il d'approprie des codes qu'il emprunte à d'autres langages comme la littérature, le théâtre, la publicité, etc. L'analyse textuelle doit ainsi démontrer l'importance de ces codes culturels étrangers des codes cinématographiques, et ensuite décrire les relations entre les deux niveaux de codes (cinématographiques et culturels). Des relations dans lesquelles se fait la production de la signification.

Pour conclure ce paragraphe sur l'analyse textuelle du film, nous citons Roger Odin qui la caractérise par trois traits :

- a) Elle porte une attention particulière au fonctionnement signifiant du film ;
- b) Elle n'est pas évaluative ni normative ;
- c) Elle accorde autant d'attention à la méthode qu'à l'objet de son étude (Odin, 1977).

Nous pensons, pour notre part, que l'analyse textuelle du film est celle qui, de droit comme de faits, pourrait se revendiquer de l'approche sémiotique du cinéma. Elle a affirmé une idée désormais évidente, que le film peut être aperçu comme un texte composé de chaînes de signification.

2. L'analyse du film comme récit.

Si nous faisons une place à part à l'analyse du film comme récit, c'est en raison de la particularité des codes du récit. Le récit filmique relève des codes cinématographiques dont l'analyse textuelle décrit leur structure profonde. Néanmoins, les codes du récit doivent être traités à part pour des raisons qui sont en rapport avec les formes du cinéma dominant, voire les formes de la culture dominante : Il va de soi désormais de dire que le cinéma narratif est la forme la plus répandue des

films projetés en public ; le cinéma est plus que jamais « la machine qui raconte des histoires ». Un bref survol des analyses filmiques publiées nous indiquerait que le film narratif est la forme filmique la plus analysée, il serait donc logique d'accorder aux codes du récit « un traitement » à part. Plus général encore, la narrativité est une des « grandes formes symboliques de toute notre civilisation ». Plusieurs modèles ont été élaborés sur ses manifestations dans le roman, dans les contes populaires, mais leur portée est suffisamment large pour qu'ils soient transposés aux codes du récit filmique. Sur ce point, l'analyse filmologique peut exploiter l'héritage de la théorie de la littérature. Des noms comme Barthes, Greimas ou encore Propp, trouverons bien leurs places dans la théorie de la littérature que dans l'analyse filmique.

D'emblée, on se heurte à deux notions récurrentes dans l'analyse du film comme récit, mais qui n'en font pas partie : « Thème » et « Contenu ». Il est nécessaire donc de les cerner pour ne pas les confondre avec l'analyse du film comme récit proprement dite. Si l'analyse thématique du cinéma existe bel et bien, elle est de surcroît la plus répandue des approches du film, elle ne peut pas être associée au discours « scientifique » sur le film ; étant donné qu'elle s'intéresse à l'histoire racontée et non pas à la forme narrative. C'est une bonne raison pour la distinguer de l'analyse du récit. Il est de même avec l'analyse de contenus : même s'il serait difficile de dissocier le contenu du film de sa forme, à l'image de toutes les productions signifiantes, l'analyse de contenu ne peut pas se revendiquer aussi de l'analyse filmique.

Maintenant que cette distinction est faite, on peut aborder l'analyse du film comme récit. Cependant, une petite précision s'impose : Les modèles dont nous allons parler ci-dessous ont été proposés pour l'analyse d'œuvres littéraires, mais, comme nous allons le vérifier, ils pourront être d'une grande utilité pour l'analyse filmique.

2.1. Le modèle de Propp d'analyse du conte.

La spécificité du modèle d'analyse de Propp réside dans sa primauté. Il est, selon Barthes, « à l'analyse structurale du récit ce que Saussure est à la linguistique ». Choissant un corpus prédéterminé à son analyse, les contes merveilleux traditionnels russes, il est le premier à avoir posé « un double principe analytique et structural, consistant à décomposer chaque conte en unités abstraites, à définir les combinaisons possibles de ces unités, enfin de classer ces combinaisons ». (Aumont & Marie, 1988, p. 95) Le travail de Propp a consisté à analyser ces contes pour en dégager les structures récurrentes ; quatre lois en résultent :

- 1- «Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte.
 - 2- Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité. (...)
 - 3- La succession des fonctions est toujours identique. (...)
 - 4- Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure. »
- (Propp, 1965)

La fonction est l'unité de base dans le modèle de Propp, elle correspond à un moment élémentaire du récit. Il en dénombre trente une, elles se présentent toujours dans le même ordre, elles sont reliées par des fonctions auxiliaires. Propp regroupe certaines de ces fonctions en sphères d'actions, c'est-à-dire des personnages du conte, ou ce qu'aurait appelé Greimas des actants du conte, comme nous allons voir plus tard. Propp limite le nombre de ces actants au nombre de sept : L'agresseur, le

donateur ou pourvoyeur, l'auxiliaire, la princesse ou personnage recherché, le mandateur, le héros, le faux héros.

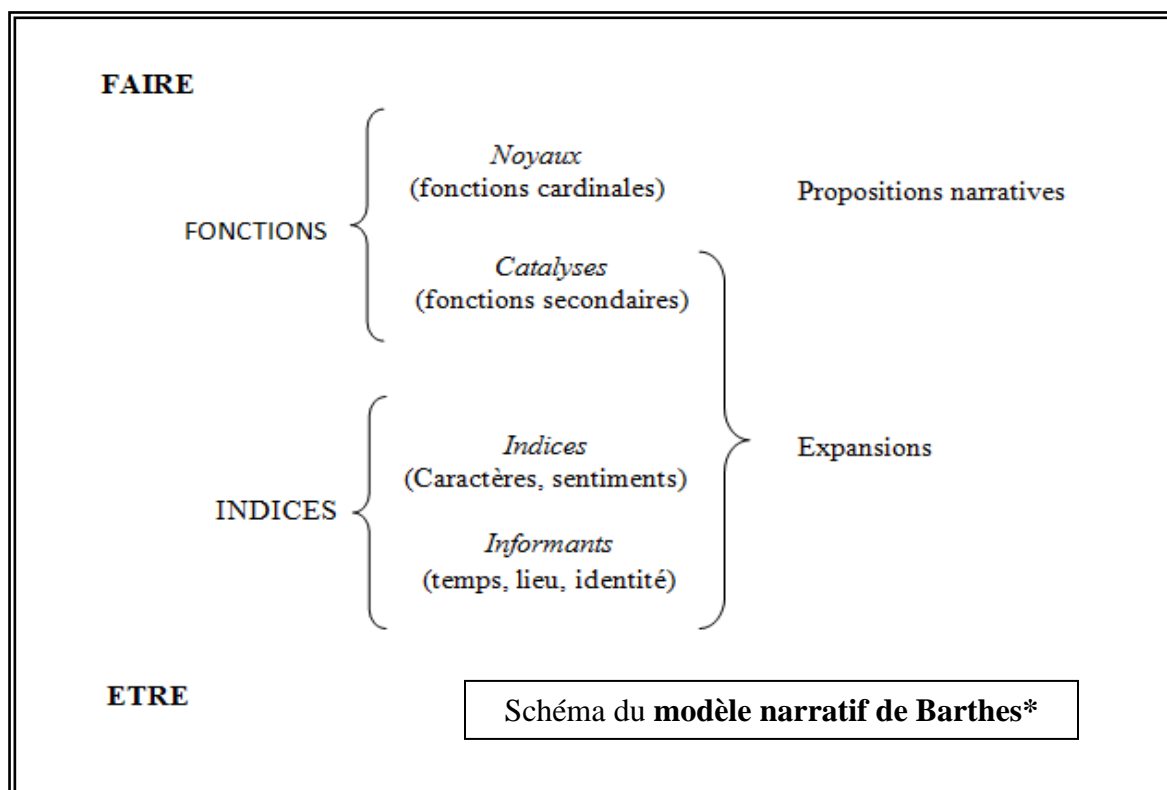
Nous devons rappeler que le travail analytique et structural entrepris par Propp a été fait à propos d'un corpus prédéterminé de productions signifiantes, en l'occurrence le conte merveilleux russe. Il n'a jamais eu la prétention de proposer un modèle général valable pour tous types de récit. Sa transposition à d'autres types de récits, celui du film par exemple, doit faire l'objet d'une adaptation précautionneuse et mesurée. Il serait intéressant de faire correspondre les fonctions proppiennes à des séquences du récit isolées par un travail préalable de segmentation. Ce travail d'adaptation peut toutefois s'avérer compliqué pour les récits filmiques avec des structures narratives plus ou moins complexes. Propp a travaillé en pionnier dans un champ d'étude inexploré avant lui, d'autres chercheurs sont venus compléter son travail.

2.2. Le modèle narratif de Barthes.

Dans un numéro fondateur de la revue *communications*, coordonné par Roland Barthes, et au titre aussi précis que significatifs, « L'analyse structurale du récit ». Claude Bremond et Roland Barthes tentent de dépasser les limitations constatées dans le modèle de Propp, en l'élargissant à l'ensemble des textes narratifs, tout en gardant la fonction comme unité de base dans l'analyse du récit. Bremond regroupe les trente et une fonctions de Propp en trois « phases obligées de tout processus » de récit :

- « a) Une fonction qui ouvre la possibilité de processus sous forme de conduite à tenir ou d'évènement à prévoir ;
- b) une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'évènement en acte ;
- c) une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint » (Bremond, 1966)

Mais l'apport le plus significatif est celui de Roland Barthes, dans le même numéro de la revue *communications*, avec un article intitulé : « Introduction à l'analyse structurale des récits ». Contrairement au modèle « déterministe » Propp, il montre qu'à chaque stade du récit des alternatives sont possibles au narrateur. Il distingue aussi entre deux catégories d'unité de contenu : Les fonctions qui sont des unités distributionnelles, organisant les différentes séquences du récit d'une part ; et d'autre part les indices, des unités intégratives qui assurent la corrélation avec les autres fonctions, ces dernières unités peuvent être des indices concernant les personnages, leurs identités, ou des « notations d'atmosphères ». « Ces deux grandes classes d'unités devraient permettre déjà un certain classement des récits. Certains récits sont fortement fonctionnels (tels les contes populaires). Et à l'opposé certains autres sont fortement indiciels (tels les romans psychologiques » (Barthes, 1966, p. 9) A l'intérieur de chacune de ces catégories, on trouve un deuxième niveau de distinction : Les fonctions sont subdivisées en deux catégories d'unités, les premières « constituent de véritables charnières du récit ; d'autres ne font que remplir l'espace narratif qui sépare les fonctions charnières : appelons les premières des fonctions cardinales (ou noyaux) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des catalyses ». De même, les indices sont divisés en indices proprement dits, « renvoyant à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère, à une philosophie » et informants, « qui servent à identifier, à situer dans le temps et l'espace » (Barthes, 1966, p. 10).



Il est clair, à notre sens, que le modèle de Barthes est plus « adaptable » au récit filmique, comparé à celui de Propp. D'abord parce que sa portée est plus générale, il est valable presque pour tout type de récit, y compris le récit filmique. Ce que Barthes appelle des fonctions cardinales peuvent correspondre aux syntagmes de Metz : ils sont distingués, les uns comme les autres, par des « changements importants au cours du récit ». On peut aussi retrouver les deux catégories d'unités de contenu : fonctions et indices dans l'écriture filmique, elles y sont généralement distinguées en deux catégories : celle de l'action, assurée par les codes du récit filmique ; et celle de la description que prennent en charge les codes visuels, les codes sonores, etc. Et enfin, le classement opéré par Barthes, en fonction de la récurrence des unités (fonctionnels ou indiciels) est valide également pour le classement des films à partir de l'analyse de leurs récits. Cette analyse permettrait de les positionner sur un l'axe (Faire-Etre), et en déduire le type du film : un film d'action, par exemple, contiendrait, à priori, plus d'unités de fonctions (Faire) que d'indices ; et à l'opposé, un film psychologique comporterait plus d'indices (Etre) que de fonctions.

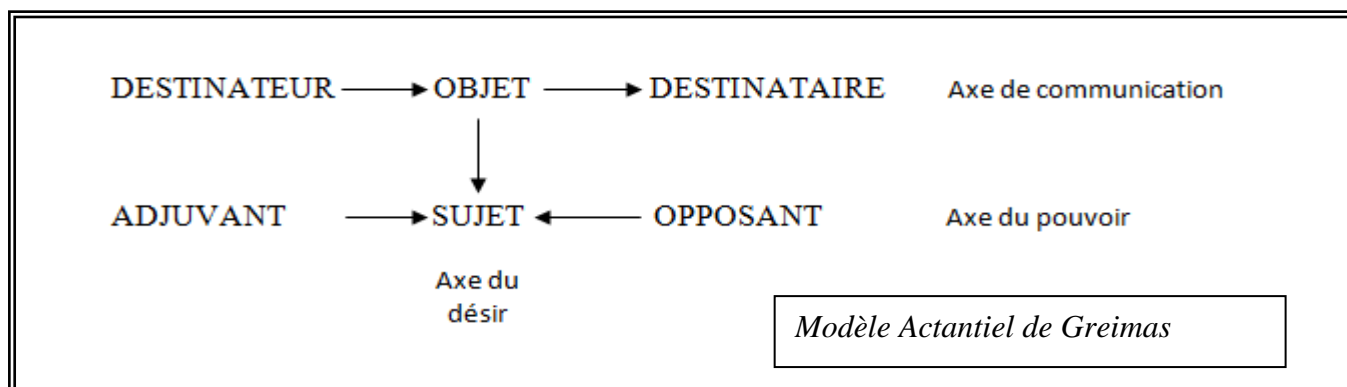
2.3. Le modèle actantiel de Greimas ou le parcours génératif de la signification.

On pourrait presque dire que le modèle actantiel de Greimas est une continuité (pour ne pas dire un aboutissement) logique et historique d'un processus commencé par Propp, visant à établir un modèle d'analyse du récit. Il était aussi presque normal que le sémanticien Greimas s'intéresse aux niveaux de la signification et du sens dans le récit. Le modèle de Greimas étudie la structuration de la signification dans un récit, à travers un parcours génératif de la signification, dont l'objectif est de reconstruire la signification d'un discours quel qu'il soit : texte, image, ou film. Pour ce faire, le modèle de Greimas procède essentiellement par deux sous-modèles : Le schéma narratif et le carré sémiotique.

A l'image du travail de Barthes, Greimas récupère, à son tour, l'idée des fonctions proppiennes comme unités de base de l'analyse du récit où seuls les personnages changent, mais pas leurs actions ou leurs fonctions. Le schéma narratif de Greimas comporte six actants, qu'on trouverait dans chaque récit : Le destinataire, l'objet, le destinataire, l'adjuvant, le sujet, et enfin l'opposant. L'actant peut être un ou plusieurs personnages, il peut être aussi bien un élément matériel ou une valeur morale. Le récit, selon ce modèle, s'ouvre par une séquence initiale dans laquelle apparaît le manque ou le méfait ; il se termine par un retour à l'équilibre dans la séquence finale, en passant par quatre phases et trois épreuves permettant le passage d'une phase à une autre :

- Le contrat : Il peut être implicite ou explicite ; il lie le destinataire au destinataire qui doit exécuter un programme proposé par le premier. Le contrat établit aussi un système de valeurs « permettant à la fin de juger la qualité de la réalisation ».
- La compétence : Dans cette phase, le destinataire doit trouver les moyens nécessaires à la réalisation du contrat ou prouver qu'il en est capable.
- La performance : Le destinataire procède à la réalisation du contrat en présupposant la compétence. Cette dernière est nécessaire pour la phase suivante.
- La sanction : A ce stade, le destinataire compare le contrat proposé dans la première phase et le programme réalisé dans la troisième phase dans le cadre du système des valeurs. La sanction peut être aussi bien positive que négative. (Pasquier, 1999)

Il est à noter que ces différentes phases ne correspondent pas forcément à la chronologie du récit. Elles y sont dans une perspective paradigmatique. Les six actants vont établir des relations autour de trois axes ; Un axe du désir, reliant le sujet à l'objet ; un axe de pouvoir, sur lequel se trouvent l'opposant et l'adjuvant ; et l'axe de la communication, entre le destinataire et le destinataire. (Voir schéma ci-dessous*)



Sur l'axe du désir, Le sujet, Tout au long du parcours narratif, va se mettre en quête d'un objet, parce qu'il éprouve le manque. Quant à l'axe de communication, il permet au destinataire de transmettre au destinataire un objet qui fait réagir le sujet dans sa quête. L'axe du pouvoir est celui où se trouvent l'adjuvant, qui aide le sujet à atteindre son objet ; et l'opposant qui lui fait obstacle.

Partant du postulat de Saussure et du carré logique d'Aristote, Greimas proposa un deuxième dispositif d'analyse des structures profondes de la signification, le carré sémiotique : un modèle dont la visée espérée est de décrire l'articulation du sens de façon universelle à l'intérieur de tout

système sémantique. Le modèle prend en charge « la structure élémentaire de la signification » qui se manifeste à travers les relations à l'intérieur du carré. Greimas postule que chaque « signification prend une valeur à partir du moment où elle est confrontée à d'autres signification » (Pasquier, 1999, p. 75) ; le sens résulte ainsi de la différence. Examinons ensemble ce que dit Greimas à ce propos : « Cette structure élémentaire [...] doit être conçue comme le développement logique d'une catégorie sémique binaire, de type blanc vs noir, dont les termes sont entre eux dans une relation de contrariété, chacun étant en même temps susceptible de projeter un nouveau terme qui serait son contradictoire, les termes contradictoires pouvant, à leur tour, contracter une relation de présupposition à l'égard du terme opposé » (Greimas, 1970, p. 75)

Dans ce schéma, nous pouvons repérer trois types de relations pour une seule dimension, « blanc », pour reprendre l'exemple de Greimas, dont on lui suppose un contraire sémantique « noir »:

- La contrariété : Chacune des deux positions présuppose l'autre comme contraire dans un axe sémantique : « blanc » / « noir ». Axe sémantique ; couleur.
- La contradiction : Au niveau logique, aucun terme ne peut être posé sans qu'on pose simultanément son contradictoire par une opération de négation. On fait passer le terme positif au terme négatif. « Blanc » → « Non blanc » / « Noir » → « Non noir ».
- La complémentarité : En passant par les deux opérations citées plus haut, on atteint la relation de complémentarité. Elle existe entre le terme et le contradictoire de son contraire. « Blanc » / « Pas noir ».

Ainsi le carré sémiotique permet de passer d'une opposition à deux termes à un champ sémantique plus large, de quatre, voire huit termes (propositions sémantiques). Il doit être signalé aussi que le carré sémiotique n'est pas seulement utilisé pour un terme, il est également valable pour tout micro système signifiant. Il permet au lecteur, comme au spectateur, d'identifier les termes ou signifiants absents. Le spectateur averti ou l'analyste du film pourra anticiper sur la suite du récit, non au niveau de la surface mais en structure profonde. D'où l'intérêt de son utilisation dans l'analyse des récits filmiques, notamment sur l'analyse des fragments filmiques (une scène, une séquence, voire même un seul plan) ; il permet par son dispositif opposition/contrariété d'analyser la production du sens dans un ce fragment. Au terme de ce paragraphe consacré à l'analyse du film comme récit, nous pensons qu'un dispositif analytique « adapté », constitué notamment du modèle narratif de Barthes et des deux modèles de Greimas, serait d'une grande utilité pour analyser notre objet d'étude.

3. L'analyse iconique et audiovisuelle du film.

Avec l'analyse audiovisuelle, nous aborderons peut-être l'approche la plus « cinématographique » de l'analyse filmique en général. Pourtant, les premières approches du film, ou autrement dit les discours « scientifiques » sur le film, étaient souvent empruntés des sciences sociales, du langage, etc. L'analyse iconique et audiovisuelle est celle qui s'intéresse, en priorité, à ce qui est propre au cinéma, par rapports aux autres arts et langages, c'est-à-dire : l'image + son + mouvement. Cela dit, cette constatation n'est que partiellement juste, parce que toute analyse audiovisuelle et surtout iconique ne trouve pas nécessairement ses matériaux dans ce qu'est propre du cinéma. Exemple : L'analyse de l'image filmique (que nous détaillerons plus tard), et particulièrement celle qui s'intéresse à un aspect visuel tel que le cadrage ne peut pas être systématiquement assimilée aux analyses « proprement » cinématographiques. La photographie, et avant elle la peinture, ont été l'objet depuis longtemps de l'analyse picturale, qui s'intéresse, entre

autres, au cadrage dans ces œuvres. L'analyse filmique a récupéré ensuite ces les outils de l'analyse picturale à travers un travail d'adaptation. Toutefois, l'analyse audiovisuelle demeure la plus caractéristique des discours sur le film : les mouvements de caméra ou le montage sont des procédés révélés avec l'avènement du cinéma ; ils lui sont propres. Le cinéma s'est doté donc d'un appareil théorique qui lui est exclusif pour analyser ces procédés.

Nous avons pu citer dans cette brève introduction quelques champs d'action de l'analyse iconique et audiovisuelle : le cadrage, le montage et les mouvements de caméra. Nous exposons dans ce qui suit, d'autres champs d'action, dont nous allons aborder l'aspect technique d'une façon délibérément sommaire. Pour des raisons de commodité, nous exposerons les champs d'action (ou composantes) de l'analyse audiovisuelle répartis dans trois sous-ensembles : a) procédés visuels à l'intérieur du cadre ; b) aspects audiovisuels concertants le rapport entre les plans, c) et enfin l'aspect sonore du film.

Le découpage requiert une grande importance dans l'analyse des aspects visuels du film. En effet, un découpage d'un film par plan, permet en quelque sorte « d'arrêter le mouvement » et d'obtenir plus ou moins « une image » avec tout ce que cela engage ce terme de cadrage, composition, angle de prise de vue, etc. Il sera ensuite plus aisé d'analyser les aspects visuels de ces « images ». Outre les signes iconiques dans « l'image cinématographique » qui pourraient faire l'objet d'une analyse sémiotique semblable à celle appliquée à l'image fixe, il existe d'autres signes dont les codes sont propres au cinéma. Un certain apprentissage (par l'expérience du cinéma)¹ était nécessaire au spectateur pour qu'il acquière ces codes; il est de même pour l'analyste, qui doit passer par les références historiques (du cinéma) et stylistiques auxquelles renvoient ces codes. Les prises de vue en contre plongée ont une « signification cinématographique » depuis qu'elles aient été utilisées par Orson Wells. Le réalisateur de « Citizen Kane » a tellement marqué de son empreinte ce registre-là (les angles de prises de vue) qu'on ne peut quasiment plus (Dans le cas du cinéma narratif classique surtout) échapper aux « stéréotypes wellsiens ».

En plus de l'analyse du cadre, des mouvements de caméra, des angles de prise de vue, l'analyse audiovisuelle peut prendre pour objet la relation plan à plan, c'est-à-dire le montage. On ne le répètera jamais assez : le montage est un des outils expressifs les plus générateurs de sens au cinéma ; c'est dans les agencements et les combinaisons réalisés par le montage que se trouve une partie de la signification cinématographique. On accorde généralement trois fonctions au montage : une fonction expressive, qui fait l'objet de l'analyse textuelle ; une fonction narrative, que l'analyse du récit prend en charge sa description ; et enfin, une fonction rythmique, dont le fonctionnement intéresse l'analyse audiovisuelle. Le montage peut avoir un rôle de raccord, il donne l'impression de la continuité du film par l'enchaînement des plans, pour que le cut ne soit pas ressenti comme une rupture définitive et radicale. Les formes de raccords sont multiples, on citera notamment le raccord par jeu de regards, et le champ, contre-champ. L'analyse audiovisuelle consisterait dans ces cas-là à repérer les niveaux signifiants du montage et son rôle dans la construction de l'espace et du temps diégétiques.

Le son est le parent pauvre des analyses filmiques, puisque l'élément sonore du film est souvent marginalisé, il est victime à la fois de sa dépendance à l'image, et d'une idée assez répandue mais

pas nécessairement juste, celle de la suprématie de la bande image dans le cinéma. Pourtant, « la bande-son est théoriquement l'égal de la bande-image dans la construction du sens filmique » (Marie & Aumont, 2008, p. 147). Sur le plan narratif par exemple, elle véhicule, au travers des dialogues, une bonne partie des informations nécessaires à la narration. Cette difficulté à considérer la bande-son sur le même pied d'égalité que la bande-image est probablement liée à une autre difficulté ; celle de distinguer clairement les fonctions multiples de la bande-son. Cela s'ajoute également à la diversité de ses formes dans le film d'une part, et de la variété de ses rapports avec la bande-image. Comparée à cette dernière, elle comporte beaucoup plus d'éléments non diégétiques : La musique du film est un élément extra-diégétique, cela est aussi le cas de la voix-off. Au cours de l'analyse de l'élément sonore dans un film, on va vite se rendre compte d'une partition, dans les faits que confirme la théorie, entre trois éléments de la bande-son : musique, bruits, paroles.

Disons-le tout de suite : Aucune analyse de la musique du film ne serait fructueuse (et légitime filmique) si elle n'est pas faite en rapport avec la bande-image. En effet, on peut analyser la musique du film indépendamment de son rapport avec la bande-image ; elle serait une analyse musicologique interne, et ne peut aucunement se revendiquer de l'analyse filmique dont il est sujet ici. Pour cela, il faut que l'analyse aborde le rapport de la musique à l'image, et doit être centrée sur sa fonction dans la signification globale du film. La musique n'est pas proprement parler un art représentatif, sa valeur expressive est clairement conventionnelle. Ce n'est que dans son rapport avec l'image qu'elle devient vraiment expressive. La musique a pour fonction aussi, toujours en rapport avec la bande-image, de décrire, d'exprimer, ou les deux à la fois ; elle remplace en quelque sorte le narrateur dans le roman, elle remplit ses fonctions. Dans un autre registre, celui qui concerne le rythme du film, l'utilisation d'un motif musical accentue l'effet d'unité. Elle peut également être utilisée comme raccord entre les plans ou comme marques de ponctuations dans les segments. Ce sont entre autres, les aspects qu'on doit examiner lors de l'analyse de l'élément sonore d'un film.

Outre l'élément musical dans la bande-son, on peut distinguer d'autres sons. Si les sons phoniques dont sont constituées les paroles et les dialogues sont assez souvent cités dans la littérature du cinéma, il existe un autre élément non moins important, le bruit. Une des difficultés à analyser cet élément réside dans le floutement des frontières qui le séparent de l'élément verbal ou de la musique, elle reste un très flou comme élément de la bande-son. Nombreuses sont les musiques de film qui incorporent des bruits, le célèbre motif du film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock peut en être le meilleur exemple.

La parole, troisième élément de notre partition, est « l'instance reine de la bande sonore », comme nous le fait, à juste titre d'ailleurs, Jacques Aumont et Michel Marié. Elle fait l'objet de plusieurs analyses filmiques essentiellement narratologiques. Dans ces analyses, on s'intéresse prioritairement à l'aspect narratif des dialogues verbaux, et à leur participation à la création du sens. Par contre, il est rare qu'une analyse s'intéresse aux autres caractères de la parole, qui sont aussi constitutifs du film, en matière de sens et de signification, que le caractère narratif. A bien écouter, on s'apercevra qu'une grande quantité d'informations nous est transmises à travers le ton et le rythme des paroles. A l'aide d'outils descriptifs, une analyse du son peut nous donner des indications précises sur le sens généré des nombreux traits caractéristiques de la parole : les hésitations, les répétitions, la tonalité, etc. Cette analyse peut être productive à condition que le film soit analysé dans sa version originale, c'est-à-dire, sans que ses dialogues soient traduits.

Pour conclure

En conclusion, cet article a entrepris un voyage à travers les multiples facettes de l'analyse filmique, dévoilant la richesse et la complexité inhérentes à l'étude du cinéma. De la méthodologie d'analyse sémio-pragmatique à l'exploration textuelle, narrative, iconique, et audiovisuelle, nous avons traversé divers terrains, chacun révélant des aspects uniques et essentiels de la compréhension des films en tant que textes riches et multidimensionnels.

L'approche sémio-pragmatique a posé les fondations, soulignant l'importance d'une méthodologie adaptable et interdisciplinaire, capable d'embrasser la diversité des films et des intentions analytiques. L'analyse textuelle, s'appuyant sur les théories structuralistes, a mis en lumière les systèmes de signification profonds des films, tandis que l'analyse narrative a exploré la manière dont les films racontent des histoires, utilisant et transformant les codes narratifs traditionnels.

L'exploration iconique et audiovisuelle a révélé l'essence cinématographique des films, en se concentrant sur les éléments spécifiques au médium du cinéma : l'image, le son et le mouvement. Cette approche a mis en évidence la façon dont ces éléments travaillent ensemble pour créer des significations complexes et engageantes, allant bien au-delà de ce que les mots peuvent exprimer.

À travers cet article, il est devenu évident que l'analyse filmique est un champ d'étude profondément enrichissant, exigeant une attention méticuleuse aux détails et une appréciation pour la variété des méthodes et perspectives. En embrassant une approche holistique et interdisciplinaire, les chercheurs peuvent dévoiler les couches de significations qui font des films des œuvres d'art complexes et captivantes.

En fin de compte, cet article ne représente pas seulement une contribution au discours académique sur l'analyse filmique; il sert également de rappel de la beauté intrinsèque du cinéma et de son pouvoir inégalé de raconter des histoires, d'évoquer des émotions et de provoquer la réflexion. Alors que nous continuons à explorer et à analyser les films, nous nous engageons dans un dialogue continu avec le cinéma lui-même, un art toujours en évolution, riche de possibilités infinies d'interprétation et de signification.

Liste Bibliographique

- Aumont Jacques & Marie Michel, L'analyse des films, 2^{ème} éd. Paris : Armand Colin, 1988.
- Aumont Jacques, Bergala Alain Marie Michel, Vernet Marc Vernet, Esthétique du film 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2004.
- Barthes Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, N°8, 1966, PP. 1-27.
- Barthes Roland, « Le problème de la signification au cinéma », Revue internationale de filomologie, X, N° 32-33, Jan-Juin, 1960.
- Bellour Raymond, L'analyse du film, 2^{ème} édition, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- Bremond Claude, « La logique des possibles narratifs », Communications, Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit, N°8, 1966.
- Greimas Algirdas-Julien, Du sens, coll. « Essais sémiotiques », Paris, Seuil, 1970.
- Kermabon Jacques « Qu'est-ce que la sémio-pragmatiques ? », Cinémaction, N°47, Les théories du cinéma aujourd'hui, Cerf, Corlet, 1988.
- Kuntzel Thierry « Le travail du film » in Communications, n°19, 1972, PP 25-39.
- Metz Christian « Etude syntagmatique du film ADIEU PHILLIPINE de Jacques Rozier », in Image et Son, Paris, Edition de l'union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son, N° 201, Janvier 1967, P. 81-98.
- Metz Christian, Langage et cinéma, Paris, Larousse, 1971.
- Metz Christian, Essais sur la signification au cinéma, Paris, Editions Klincksieck, 1968.
- Odin Roge, « pour une sémio-pragmatique du cinéma » Revue Iris, Vol1, N°1, 1983.
- Odin Roger, « De la fiction », Bruxelles, De Boeck université, 2000, P. 10-11
- Odin Roger, « Dix années d'analyses textuelles du film », Linguistique et sémiologie, N°3, 1977.
- Pasquier Martial, « marketing et sémiotique », Editions universitaire Fibourg, 1999.
- Propp Vladimir Morphologie du conte, Paris, Le seuil, 1965 et 1970