Jean-Pierre ESQUENAZI, *L'Analyse de film avec Deleuze*

Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & audiovisuel, 2017, 208 pages

Frédérique Brisset

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/16282>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.16282

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 332-333

ISBN : 978-2-8143-0543-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Frédérique Brisset, « Jean-Pierre ESQUENAZI, *L'Analyse de film avec Deleuze* », *Questions de communication* [En ligne], 34 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/16282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.16282>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Jean-Pierre ESQUENAZI, *L'Analyse de film avec Deleuze*

Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & audiovisuel, 2017, 208 pages

Frédérique Brisset

RÉFÉRENCE

Jean-Pierre ESQUENAZI, *L'Analyse de film avec Deleuze*, Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & audiovisuel, 2017, 208 pages

- 1 L'ouvrage de Jean-Pierre Esquenazi présenté ici a pour objectif de mettre à l'épreuve de l'analyse de cas une réflexion philosophique par essence théorique, pour en démontrer la validité. En effet, si Gilles Deleuze a écrit sur le cinéma (*Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éd. Le Seuil, 1983 et *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éd. Le Seuil, 1985), ses travaux relèvent plus du champ de la philosophie que de celui des études filmiques, comme le rappelle Pierre Montebello dans sa préface (p. 7), même si son influence est pourtant indéniable dans ce champ. Jean-Pierre Esquenazi part d'un préambule : sa conviction de la possibilité et la pertinence d'une analyse de film « à partir » de la philosophie de Gilles Deleuze (p. 15), mais une analyse qui, tout en traitant des questions coutumières à cet exercice, soit accessible aux néophytes deleuziens. Le titre même, « avec Deleuze », instaure d'ailleurs avec le philosophe un compagnonnage plutôt qu'une pesante tutelle.
- 2 Divisé en cinq parties principales, l'ouvrage suit la progression d'un raisonnement construit sur une volonté de renouveler l'exercice analytique en lui appliquant les concepts deleuziens. Chacun des intitulés de chapitres est ainsi mis en parallèle avec une taxinomie plus traditionnelle, dans une volonté de se démarquer de la typologie énonciative souvent usitée dans le champ des études filmiques, qui peut prêter à confusion en marquant trop sa parenté avec les théories du cinéma d'auteur (p. 140) : « Les mouvements de films (l'unité de l'analyse) » ; « La dramatisation de l'idée : les territoires du film (l'espace, le temps, le récit) » ; « Composition des mouvements (la

syntaxe du film) » ; « L'affection et le tremblement du sujet (l'énonciation) » ; « Plissements et bifurcations, formes de territoire (le montage, le temps, l'espace) » ; « En guise de conclusion : vers une cartographie des films ». On trouve en annexe une bibliographie, ainsi qu'un index des dix films analysés dans l'étude, filmographie qui court de 1928 à 2011, suivi de la liste de la trentaine d'autres films cités ; si le cinéma américain y est bien représenté, cette dernière comprend également des opus allemands, français, espagnols, italiens et japonais. Le lecteur pourra aussi se référer à un index recensant seize des principaux concepts abordés.

- 3 L'intérêt de ce livre réside dans sa volonté pédagogique, servie par des répétitions et recontextualisations, qui entraînent parfois une certaine lourdeur, assumées par l'auteur car elles permettent au lecteur de suivre une véritable construction intellectuelle, chaque concept venant renforcer et élargir ou recentrer la réflexion sur la base des précédents, à l'aide d'un corpus filmique volontairement réduit. C'est à une véritable démonstration que procède Jean-Pierre Esquenazi, tout en demeurant abordable grâce à son souci d'illustration par des exemples concrets, servi par une érudition cinéphile sans faille ; celle-ci l'autorise à procéder ainsi à de très fines analyses de plans et séquences choisis pour leur pertinence par rapport à l'étude du mouvement de film, concept central ici.
- 4 Les notions philosophiques deleuziennes permettent alors de comprendre le cinéma au-delà de la seule combinatoire audiovisuelle, par le biais du mouvement au fondement de cet art, évidence trop souvent négligée. L'auteur s'attache à démontrer comment plissements, bifurcations, coagulations... sont essentiels pour porter l'idée, le problème, à la base même de chacun de ces films - conflits territoriaux de westerns qui sont en même temps des chocs de civilisation, carcan de l'organisation urbaine remise en cause par la « chorégraphie » du marginal trublion chaplinesque (*The Circus*, 1928), opposition d'un monde figé et d'une essence physique et charnelle dans *Barry Lindon* (Kubrick, 1975), inanité de la vie sociale répétitive d'une classe dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* (Buñuel, 1972), entre autres exemples. Cette approche duelle, bergsonienne, du mouvement en tant que « déplacement dans un milieu ET expression d'une durée » (p. 178), redéfinit les concepts de milieu et de territoire et permet le lien entre « une idée et un geste » (*ibid.*), tel le « travelling passerelle » de Federico Fellini, par exemple, qui offre dans *Roma* (1972) un « mouvement continu » entre monde du souvenir et monde imaginaire, pourtant *a priori* « impossibles » (pp. 157-162).
- 5 Le mouvement, qui ne saurait se résumer à de simples choix esthétiques, prouesses techniques de « l'esprit caméra », panoramiques, zooms, etc., ou effets de montage, est ainsi théorisé comme fondement de la dramatisation. Action, perception, affection et subjectivation sont revisitées à l'aune des « figures cinématographiques » (p. 144). Dans cette conception, les personnages incarnent alors des « subjectivités » multiples, « une conscience par morceaux » (p. 192), qui n'est pas celle de l'artiste mais « celle du spectateur, qui a traversé le film dans sa totalité » (*ibid.*). Le mouvement actualise l'idée et fait sens dans une visée, dans la double acception de ce terme, offrant dès lors une pertinence herméneutique. Et c'est ainsi que, fort logiquement, en conclusion de sa démarche, l'auteur propose une « cartographie des films » pour « rendre compte des métamorphoses dont chaque film est fait » (p. 189), faisant la synthèse entre temps et déplacement.
- 6 Au long de cet ouvrage, Jean-Pierre Esquenazi n'oublie jamais de replacer ses analyses dans la pensée deleuzienne. Mêlant judicieusement théorie philosophique et pratique

cinématographique, les références bibliographiques sont nombreuses et dépassent les seuls titres (cités plus haut) que le philosophe a pu consacrer au cinéma, pour se nourrir de travaux tels que *Proust et les signes* (Paris, Presses universitaires de France, 1964), *Différence et répétition* (Paris, Presses universitaires de France, 1964), *Logique du sens* (Paris, Éd. de Minuit, 1969) ou *Qu'est-ce que la philosophie ?* écrit en collaboration avec Félix Guattari (Paris, Éd. de Minuit, 1991).

- 7 Cet ensemble solidement charpenté, où abondent introductions et conclusions récapitulatives dans un souci visiblement pédagogique, appelle toutefois deux restrictions : la première concerne l'iconographie, inexistante, si ce n'est l'illustration de couverture dont le choix, un plan extrait de *Birds* (Hitchcock, 1963), est d'autant plus surprenant qu'il ne s'agit pas d'un film analysé, mais uniquement cité dans l'ouvrage ; des reproductions des plans décrits fort précisément et brillamment par l'auteur serviraient justement sa démonstration et faciliteraient le travail du lecteur, surtout si ce dernier est peu familier de certains des films traités ici. Peut-être s'agit-il d'une volonté de ne pas réduire le cinéma à l'image fixe, dans une étude où le mouvement est à la base de l'analyse, mais le photogramme s'avérerait cependant pertinent, nous semble-t-il, sur certains exemples au moins, notamment quant à la notion de plan coagulant présentée par l'auteur dans son approche de *Barry Lindon*.
- 8 La seconde est à nos yeux plus dommageable, c'est le besoin de relecture et correction éditoriales qui transparaît au fil des pages. Les erreurs typographiques concernent aussi bien les noms de personnages - le héros de *Rashômon* (Kurosawa, 1950) orthographié alternativement Takeshiro et Takehiro - que les auteurs cités - Jean-Louis Leutrat rebaptisé Jean (p. 139) -, les citations, comme celle, en anglais, de *principe* orthographié *principe* (p. 83) ou le nom du studio *United Artist* (*sic*) privé de son pluriel fondateur (p. 168). La cohérence du texte n'est pas épargnée : l'usage aléatoire de l'italique dans les emprunts comme *voix over* ou les titres de films (*Roma*) ou l'incohérence des abréviations « 18ème, 18e, XVIII^e siècle » (pp. 153-154) sont néanmoins des défauts mineurs comparés aux phrases où orthographe et syntaxe se retrouvent malmenées ; ces scories trop nombreuses - une trentaine - laissent un goût d'inachevé au lecteur, perturbé par la forme au détriment de l'appréhension du sens du texte proposé, et elles mériteraient d'être corrigées dans une éventuelle réédition.
- 9 Ces imperfections formelles n'enlèvent bien sûr rien au fond de l'ouvrage, qui renouvelle de manière convaincante la réflexion sur l'analyse de film, en proposant une méthodologie et des concepts transposables à une grande variété de genres et d'époques. Il intéressera au premier chef chercheurs et étudiants en études cinématographiques, sémiologues et sémioticiens, mais aussi et bien sûr les philosophes curieux de voir illustrée et démontrée la persistance de l'acuité deleuzienne dans son application au matériau filmique. Jean-Pierre Esquenazi relève donc avec succès et originalité son pari initial.

AUTEURS

FRÉDÉRIQUE BRISSET

Cecille, université de Lille, F-59000

frederique.brisset[at]univ-lille.fr