

# Pour la suite du film

Un guide d'analyse filmique

Version revue et augmentée

**L'OEIL**  **ACPQ**  
**CINÉMA**

L'Outil pour l'Éducation à l'Image et  
au Langage CINÉMATographiques

# Avant-propos

Regarder un film, c'est réfléchir au réel à travers des personnages imaginaires. Pour analyser un film, il ne suffit pas de donner ses impressions. Il faut aussi s'appuyer sur les mécanismes de la fiction, ce qui implique de comprendre le langage cinématographique.

Le guide d'accompagnement *Pour la suite du film* porte sur la façon de raconter des histoires et se veut également un questionnaire qui propose des pistes de lecture pour évaluer les films et mieux apprécier le septième art.



*Close* (Lukas Dhont, 2022)



*Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Les enseignant·e·s ou les animateur·ice·s de ciné-clubs y trouveront plusieurs éléments de réflexion afin de bien préparer leurs activités, ce qui devrait permettre aux élèves comme aux spectateur·ice·s d'être mieux outillé·e·s pour échanger sur le film tout en développant un jugement critique.

De toutes les approches possibles, esthétiques, techniques, sociologiques ou autre, nous avons choisi de nous pencher davantage ici sur l'approche narrative. Avant tout parce qu'elle peut s'appliquer à presque n'importe quel film de fiction, et aussi parce qu'elle peut intéresser n'importe qui.

Tout film nous apprend quelque chose et c'est le rôle de l'accompagnateur·ice d'amener les publics à réfléchir à la forme et au sens des œuvres et à questionner leurs relations à ces objets culturels. L'objectif visé est de passer d'une consommation passive à une approche active, pour devenir un·e spectateur·trice "engagé·e".

*La première version de ce guide a été rédigée par Henri-Paul Chevrier en 2018. L'édition revue et augmentée a été, quant à elle, réalisée par Mathieu Pierre, coordonnateur de L'OEIL CINÉMA, en 2023.*

# Première partie

## Qu'est-ce que le film raconte?

Le cinéma classique développe ses histoires selon des stéréotypes narratifs que l'on appelle les genres. On fait des films les uns en fonction des autres. Certain·e·s spectateur·ice·s ont une préférence pour les histoires qui s'éloignent de la vie quotidienne : science-fiction fantastique, film d'aventure, etc. D'autres préfèrent les histoires plus proches, qui les ramènent à un quotidien qu'ils cherchent à comprendre : drame psychologique, drame social ou film historique.



*Everything Everywhere All at Once* (Dan Kwan, Daniel Scheinert 2022)

Certains genres privilégient les intrigues d'action. Dans le film d'aventure (western, policier, science-fiction), le personnage épique est un modèle, un sauveur, et le déroulement consiste à punir ou à éliminer le transgresseur (tout se règle par la violence). Dans le film pathétique (film d'horreur, film fantastique), le personnage reste victime de son destin et le déroulement consiste à choisir ceux et celles qui seront châtié·e·s (tout se règle par le hasard).

D'autres genres privilégient les intrigues psychologiques. Dans le film romantique ou comique (romance, mélodrame, comédie), le personnage est un amateur et le déroulement consiste à intégrer ou à récompenser ce personnage maladroit (tout se règle par les sentiments). Dans le film tragique (film noir, drame social, film politique), le personnage lutte contre son destin et le déroulement consiste à reconnaître la dignité de ce *loser* magnifique (rien ne se règle).



1987 (Ricardo Trogi, 2014)



Chien blanc (Anaïs Barbeau-Lavalette, 2022)

## Histoire et récit

Les différents genres racontent souvent la même histoire, mais dans des variations différentes. Par exemple, le schéma du sauvetage, celui d'un personnage qui délivre quelqu'un de l'emprise d'un milieu hostile, se retrouve dans le film de science-fiction *Aliens* (James Cameron, 1986), le space opera *Star Wars* (George Lucas, 1977), le thriller *Die Hard* (John McTiernan, 1988) ou le film de guerre *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998), selon que le personnage élimine des extraterrestres, des soldats de l'Empire, des terroristes ou des nazis. C'est la preuve que les genres cinématographiques se partagent les mêmes modèles narratifs.



*Aliens* (James Cameron, 1986)



*Star Wars* (George Lucas 1977)



*Die Hard* (John McTiernan, 1988)



*Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998)

Par ailleurs, toutes les histoires se déroulent de la même façon. Parce que raconter, c'est développer une intrigue avec un début, un milieu et une fin (ou un conflit, un développement et une résolution). Idéalement dans l'ordre. Les enseignant·e·s de littérature savent que pour rendre compte d'un récit (et de ses intentions), il faut repérer les cinq grandes articulations de sa structure.

- La situation initiale (déclenchement de l'intrigue)
- Les événements de provocation (acquisition des connaissances)
- La prise de conscience (revirement de situation)
- Les événements de résolution (achèvement de la performance)
- La situation finale (résolution de l'intrigue)



*Chien de garde* (Sophie Dupuis, 2018)



*La Tortue Rouge* (Michael Dudok de Wit, 2016)

La **situation initiale** présente les personnages et instaure un méfait ou un manque, ce qui déclenche une volonté, donc l'intrigue. La seconde phase, c'est l'instauration d'**événements de provocation ou d'épreuves** pour acquérir graduellement le savoir. Au milieu du récit, il y a **prise de conscience**. La quatrième phase, c'est l'instauration d'**épreuves de performance** pour acquérir le *pouvoir*. Et la phase terminale de tout récit, c'est la **résolution** du conflit.

Bien sûr, pour préserver le plaisir du visionnement et ne pas s'embourber dans une analyse, les élèves ou les spectateur·ice·s peuvent se contenter de diviser le film en trois parties. Mais l'exercice est primordial, ne serait-ce que pour s'assurer que tout le monde a compris le film de la même manière. Qu'ils le fassent en quatre ou cinq phases, en cinq ou six lignes, cela reste un exercice essentiel.

1. Déclenchement
2. Déroulement
3. Résolution de l'intrigue

Dans *La grande séduction* (Jean-François Pouliot, 2003), un village en voie de fermeture se fait promettre une usine à condition d'avoir un médecin résident.



*La grande séduction* (Jean-François Pouliot, 2003)

- Le maire décide de convaincre un médecin de passage de s'installer au village.
- Les gens de Sainte-Marie-la-Mauderne organisent une mise en scène pour laisser croire que leur village présente tous les avantages de la ville.
- Les gens n'osent pas avouer qu'ils ont menti. Le médecin s'installe au village.

Dans *Les mauvaises herbes* (Louis Bélanger, 2016), Jacques le comédien, poursuivi par un *shylock* (un usurier), se réfugie chez Simon qui fait pousser du cannabis.

- Simon oblige Jacques à travailler pour lui, dans la clandestinité.
- Jacques et Francesca travaillent pour achever le rêve de Simon et la petite famille se serre les coudes contre le *shylock*.
- Simon fait un infarctus, Jacques et Francesca sauvent la récolte.



*L'histoire sans fin* (Wolfgang Pettersen, 1984)



*Les mauvaises herbes* (Louis Bélanger, 2016)

*L'histoire sans fin* (Wolfgang Pettersen, 1984) nous présente Bastien qui se réfugie dans la lecture d'un livre magique pour échapper à la réalité.

- Bastien se réfugie dans une librairie et vole un livre étrange.
- Il le lit dans le grenier et vit les aventures d'Atréju.
- Bastien découvre qu'il fait partie de *L'histoire sans fin* et sauve Fantasia.

**Le déclenchement de l'intrigue** représente l'intérêt du film. Qu'il s'agisse de chercher l'Arche d'alliance, de détruire l'Anneau Unique ou de survivre aux Hunger games, il est toujours question d'une quête au centre d'une intrigue. Celle-ci peut être parfois un peu plus difficile à déterminer, surtout dans le cadre des films privilégiant les narrations psychologiques. Habituellement, l'enjeu dramatique est clairement exposé 15 ou 20 minutes après le début du film.



*Le seigneur des anneaux : Le retour du roi*  
(Peter Jackson, 2003)



*Hunger Games* (Gary Ross, 2012)



*Indiana Jones et les aventuriers de l'Arche perdue* (Steven Spielberg, 1981)

**Le déroulement de l'intrigue** correspond au type de film. Les films proposent souvent une intrigue d'action à laquelle se greffe une romance qui sert à retarder la résolution de l'aventure et à fournir une récompense supplémentaire à celui ou celle qui l'emporte. Selon que les choses s'arrangent par la violence, par les sentiments, par l'intelligence ou encore par le hasard, le film propose une interprétation de la réalité.

**La résolution de l'intrigue** correspond à ce que l'on veut dire. Comme nous donnons tort à celui ou celle qui perd et raison à celui ou celle qui gagne, la réponse finale propose un certain modèle de comportement ou une conception particulière du monde. La résolution correspond à une prise de position du réalisateur ou de la réalisatrice, elle garantit souvent (ou non) une restauration de l'ordre social. Habituellement, elle s'explique 15 ou 20 minutes avant la fin du film.



*Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)

Tout cela permet de dégager le mouvement de transformation entre le début et la fin du récit. Par exemple, dans *La vie des autres* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), film campé dans une période de régime totalitaire, un lieutenant froid et intransigent de la Stasi surveille un dramaturge et une actrice dissidents... pour finalement apprendre à devenir humain.



*La vie des autres* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)

Ce processus de résolution de l'intrigue peut également être étudié à partir des films suivants.

*Le parfum* (Tom Tykwer, 2006), adaptation du roman à succès de Patrick Süskind, narre l'histoire de Jean-Baptiste Grenouille, un orphelin à l'odorat surdéveloppé. Toute sa vie n'est tournée que dans une seule direction : enregistrer les odeurs, les capturer et être capable de créer le parfum ultime. Lorsqu'il y parvient, après être devenu un meurtrier, il disparaît littéralement car il n'a plus rien à accomplir et tout le monde oublie son existence.



*Le parfum* (Tom Tykwer, 2006)

*Un prophète* (Jacques Audiard, 2009) se déroule en prison où Malik, un jeune arabe, apprend à lire et à écrire dans le but d'intégrer la mafia corse. Il trouvera finalement son identité en devenant le parrain de la mafia arabe.



*Un prophète* (Jacques Audiard, 2009)

# Deuxième partie

## Le personnage est mis en scène

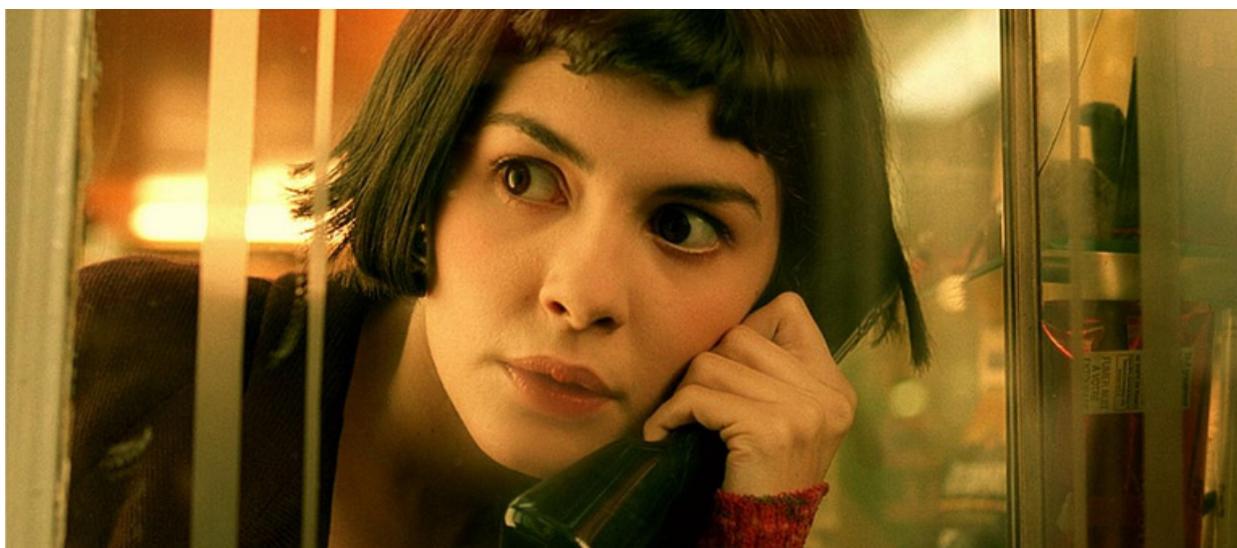
Le film d'aventure a souvent recours à des personnages stéréotypés alors que le film psychologique a besoin de personnages complexes, capables d'évoluer intérieurement. Un personnage se définit par son apparence, son statut social, son comportement et aussi par ce qu'il ou elle pense de telle ou telle chose, ses souvenirs, ses peurs, son passé, ses aspirations futures, etc. Tous ces éléments contribuent à approfondir sa psychologie et à lui fournir une cohérence intérieure.



*Antigone* (Sophie Deraspe, 2019)

Dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2000), les motivations d'Amélie sont justifiées par les mensonges de son père, le décès de sa mère, la froideur des gens et sa propre débrouillardise. Les clés de sa psychologie nous sont données dans l'introduction du film qui nous présente, de manière synthétique des aspects précis de son passé. Au cours du film, l'homme de verre la poussera à se mêler de la vie des autres. Elle réconcilie ainsi Bretodeau avec son enfance, venge Lucien le garçon d'épicerie, rapproche Georgette et Joseph, console Madeleine de son deuil et libère son père à l'aide d'un nain de jardin.

Amélie apporte aux gens autour d'elle un réconfort moral qui les aide à surmonter leurs propres limites et à obtenir un peu de bonheur. D'ailleurs, les personnages secondaires ont droit à leur propre existence, comme son père Raphaël. Mais on se demande qui va s'occuper de la vie d'Amélie. Le dernier pas de cette démarche s'avère plus difficile que de juste manipuler les autres, puisqu'il nécessite qu'Amélie évolue pour être capable de séduire Nino Quincampoix.



*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (Jean-Pierre Jeunet, 2000)*

Par ailleurs, un personnage est déterminé par l'acteur ou l'actrice qui l'interprète, et encore plus par la mise en scène. Un bon film ne se réduit pas à son intrigue. Le film classique, c'est toujours l'histoire de quelqu'un. C'est surtout une mécanique pour permettre l'identification du spectateur au personnage principal. Ce sont les découpages de l'image et du son qui déterminent le héros ou l'héroïne.

Le langage du cinéma classique consiste à découper visuellement une scène en plusieurs **plans** (différents selon la distance - ce qu'on nomme le **cadrage**) et sous différents **angles** de prise de vue (selon la position de la caméra). Ce choix des plans et des angles de prise de vue est fait dans le but de mettre en évidence des éléments importants de l'histoire et de permettre au spectateur ou à la spectatrice de se mettre à la place du personnage.



*Falcon Lake* (Charlotte Le Bon, 2022)

## L'échelle des plans et leur fonction dramatique

C'est le rapport entre ce qui est filmé et le **cadre** (le contour de l'écran) qui détermine l'échelle de cadrage. Elle va du plus large au plus serré, et est utilisée consciemment pour véhiculer du sens, notamment en ce qui concerne les personnages.

Un **gros plan** cadre le visage d'un personnage. Si l'on s'attarde sur un détail comme les yeux ou la bouche, on parlera alors de **très gros plan**.

Dans *La leçon de piano* (Jane Campion, 1993), des gros plans sur le visage de l'héroïne sont utilisés à des fins dramatiques. Dans le premier gros plan du film, qui dure plus de vingt secondes, on peut voir derrière le visage d'Ada des nuages sombres qui défilent. On peut y voir une métaphore visuelle des tourments intimes qui l'envahissent.



*La leçon de piano* (Jane Campion, 1993)

Un peu plus tard dans le film, Campion se sert à nouveau de la nature et du gros plan pour complexifier la psychologie de son personnage. Les trainées de gouttes de pluie, juxtaposées au visage en gros plan d'Ada, augmente la manière dont l'héroïne enfouit profondément ses émotions, alors même qu'aucun autre personnage ne la regarde.

Le gros plan offre donc une proximité physique et établit une relation d'intimité avec le sujet filmé. Plus nous sommes proches d'un personnage, plus nous sommes à même de comprendre ses émotions, et donc de sympathiser avec lui.



*Le bruit des moteurs* (Philippe Grégoire, 2021)

Le réalisateur québécois Xavier Dolan utilise aussi les gros plans dans ses films pour signifier l'enfermement et la solitude de ses personnages. C'est le cas dans *Juste la fin du monde* (2016) où l'impossibilité pour les membres d'une même famille de communiquer entre eux est symbolisée par l'étouffement que l'on ressent avec les gros plans.



*Juste la fin du monde* (Xavier Dolan, 2016)



*Mommy* (Xavier Dolan, 2014)

Dans un même ordre d'idée, une grande partie de *Mommy* (2014) est tourné au format 1 : 1, c'est-à-dire un carré qui asphyxie l'image et dévoile des personnages bridés et limités dans leurs mouvements. À un moment charnière du film, lorsque Steve, l'adolescent instable, ouvre littéralement le cadre, nous passons à un format grand angle plus traditionnel (1 : 85 : 1) nous indiquant la liberté et le bonheur retrouvés.



1991 (Ricardo Trogi, 1998)

Toujours en ce qui concerne les personnages, l'angle de prise de vue peut lui aussi venir renforcer l'idée que l'on peut se faire du ou de la protagoniste. L'inclinaison de la caméra vers le bas génère une plongée, quand le haut, lui, donne une contre-plongée. Dans le premier, les sujets filmés paraissent plus petits et écrasés. En ce qui concerne le second, ils apparaissent plus grands qu'ils ne le sont dans le réel. Cela donne ainsi l'impression que le personnage domine ce qui se trouve en dessous de lui.

Dans *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), lorsque Lila grimpe l'escalier qui mène à la maison de madame Bates, derrière l'hôtel où elle séjourne, elle est filmée en plongée. Elle semble alors petite et vulnérable. De plus, ce type de plan donne l'impression d'être subjectif, c'est-à-dire qu'il semble donner le point de vue de quelqu'un qui la domine depuis la maison. Dans le plan suivant, c'est la perspective de Lila qui regarde la maison en contre-plongée qui nous est donnée. La bâtisse nous apparaît alors imposante et menaçante. En alternant ces plans, Hitchcock crée un suspense renforcé par l'impression de point de vue subjectif.



*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)

## Le rythme

De la même façon, la durée d'un plan, ce qu'on appelle également le découpage permet d'ajouter du sens au film. Dans une scène de poursuite par exemple, si les plans sur le ou la poursuivant·e sont de plus en plus courts, nous aurons l'impression qu'il ou elle rattrape l'autre. Si, au contraire, ce sont les plans sur le ou la poursuivi·e qui sont de plus en plus courts, alors nous aurons l'impression qu'il ou elle échappe à l'autre.

En alternant graduellement des plans de plus en plus rapprochés, donc émotionnellement plus intenses, et des plans de plus en plus courts, on intensifie la tension narrative à travers une combinaison de suspense et de curiosité.



*Extrêmement fort et incroyablement près* (Stephen Daldry, 2011)

Bien entendu, les différents plans, angles de prises de vue, **raccords** (lorsqu'on passe d'un plan à un autre), **ellipses** (sauts dans la temporalité du film), **mouvements** de caméra et la **bande sonore** sont tellement au service de l'intrigue qu'ils arrivent à passer inaperçus. Ces procédés stylistiques, bien plus nombreux que ce que nous évoquons ici, sont devenus si naturels (la **transparence**) qu'on ne les questionne que lorsque le film est jugé mauvais.

## Les rôles des personnages

C'est encore une fois du côté de l'analyse littéraire qu'il faut se tourner pour analyser cet aspect du film. Dans n'importe quelle histoire, il y a six rôles (ou actants, puisqu'on parle du **schéma actanciel**).

Le **destinateur** donne au **héros** ou à l'**héroïne** (le **sujet**) une **mission** (l'**objet**) dont la réussite profitera au **destinataire**. Les rôles de destinateur et de destinataire peuvent être tenus par le même personnage, voire par le sujet lui-même.

Le sujet vise un objet qui sera un individu dans le cas d'une quête amoureuse, un objet dans le cas de la recherche d'un trésor, une abstraction quand il s'agit d'une quête de liberté ou de pouvoir. Les **allié·e·s (adjuvant·e·s)** aident le héros ou l'héroïne dans sa quête de l'objet, tandis que les **ennemi·e·s (opposant·e·s)** lui mettent des bâtons dans les roues. Ces actants peuvent être des forces naturelles, morales ou sociales.



*Incendies* (Denis Villeneuve, 2010)

Dans *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010), le destinataire est la mère qui, à travers son testament, demande à ses jumeaux (à la fois destinataires et sujets) de remettre une lettre à un frère et un père qu'ils ne connaissent pas (l'objet). Ils seront secondés par plusieurs personnages dont le notaire Lebel (un adjuvant), quand d'autres essaieront plutôt de les dissuader de déterrer le passé (les opposants).

Dans *Harry Potter à l'école des sorciers* (Chris Colombus, 2001), le monde des sorciers (le destinataire) donne indirectement à Harry (le sujet) la mission de trouver la pierre philosophale (l'objet). Le héros fait équipe avec Ron et Hermione (les adjuvants) pour combattre Quirrel et son maître Voldemort (les opposants). Harry vaincra au bénéfice des sorcier·ère·s (les destinataires).



*Harry Potter à l'école des sorciers* (Chris Colombus, 2001)

L'adaptation du roman *Dune* de Denis Villeneuve (2021) complexifie le schéma actanciel avec ses nombreux personnages et intrigues. Cependant, on y trouve tout de même un sujet, Paul Atréides, une mission (survivre sur la planète Arrakis), des adjuvantes (sa mère, Jessica, ou la Fremen Chani), et des opposants (les Harkonnen).



*Dune* (Denis Villeneuve, 2021)

Ce schéma actanciel permet de regrouper les personnages selon leur importance, et de saisir que leurs relations sont plus importantes que la fonction de chacun-e. Les personnages ne sont pas neutres, ils incarnent des valeurs. Par leurs comportements, ils proposent une façon de penser, une façon de vivre.

Dans le film *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), le justicier Batman a pour mission de combattre le Joker, qui incarne le mal absolu. Le procureur de district Harvey Dent est également un justicier, mais la perte de sa fiancée, le fait d'être défiguré et les encouragements du Joker auront raison de son intégrité et finiront par le corrompre complètement. Et le sombre chevalier devra se charger des péchés du justicier déchu.



*The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008)

Batman n'a de comptes à rendre à personne. Il torture les suspects, contourne les lois (et les frontières) et se permet d'espionner toute la population. C'est un personnage problématique à bien des égards, mais la population n'a pas à connaître la vérité, elle a simplement à croire en un sauveur qui sait ce qui est bon pour elle. Le film se révèle être un discours sur la docilité politique et la défense du néo-libéralisme.

Des films de facture davantage réaliste et sans enjeux épiques fonctionnent également selon ce schéma. Ainsi, la trame narrative de *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005) s'étalant sur trente ans, suit la manière dont Zac (le sujet et le destinataire) essaie tant bien que mal d'accepter son homosexualité (le sujet). Dans cette quête, il sera soutenu par sa mère (adjuvante), mais rejeté par son père (opposant).



*C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005)

Dans *Intouchables* (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2011), Philippe, un riche aristocrate devenu tétraplégique, engage un homme qui se promène de la prison au bureau de chômage, Driss. Ils se moquent mutuellement des codes culturels de l'autre, qu'il s'agisse de musique classique ou de peinture abstraite. Puis, Driss amène Philippe à transgresser des tabous : ensemble, ils rient de la police, fument du pot...

On comprend que si Driss remet du soleil dans la vie de Philippe, ce n'est pas en l'aidant à accepter sa situation de personne handicapée, mais plutôt en lui montrant qu'il a toujours accès à ses privilèges de riche. Une métaphore qui se veut positive et bienveillante : la vieille France paralysée pactise avec l'immigration qui la porte dans ses bras, il n'y a plus de classes sociales, ni de différences ethniques. La figure de la personne handicapée, ici, ne reste pourtant pas représentative des réalités. Rares sont les personnes en fauteuil roulant pouvant jouir tranquillement d'une telle couverture financière.



*Intouchables* (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2011)

# Troisième partie

## C'est raconté à l'envers

La mise en scène, c'est aussi la façon d'organiser les événements, de présenter les personnages et d'élaborer la narration selon une perspective particulière. Raconter une histoire consiste à dramatiser ce qui mérite de l'être, et le montage permet de présenter les événements en jouant sur la temporalité.

Le **montage linéaire** organise une action unique en la développant dans un ordre logique et selon un enchaînement chronologique. *La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) raconte une journée dans la vie de trois jeunes de la banlieue et leur virée dans la violence s'avère chronométrée selon un compte à rebours.



*La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995)

Dans *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962), on suit une jeune femme pendant 1 heure 30, tandis qu'elle attend ses résultats médicaux. Le film est découpé en séquences temporelles.



*Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962)

Le **montage parallèle** présente des actions ne se déroulant pas nécessairement en même temps, mais juxtaposées en vue d'établir une analogie. Dans la deuxième partie de *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000), l'itinéraire de la veuve Sara qui se drogue aux amphétamines ressemble à celui de son fils Harry et de ses amis qui vendent de la drogue pour payer leur consommation.



*Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000)

Dans *Les temps modernes* (Charlie Chaplin, 1936), ce montage devient métaphore pour ramener la foule de travailleurs à un troupeau de moutons.



*Les temps modernes* (Charlie Chaplin, 1936)

Le **montage alterné** juxtapose des actions se déroulant en même temps et qui peuvent converger. Dans la première partie du film *Le déclin de l'empire américain* (Denys Arcand, 1985), on passe des quatre femmes qui s'entraînent dans un complexe sportif aux quatre hommes qui préparent un repas jusqu'à ce qu'ils se rassemblent devant la maison de campagne.



*Le déclin de l'empire américain* (Denys Arcand, 1985)

Le film *The Hours* (Stephen Daldry, 2003) débute par trois séquences n'ayant pas de lien spatio-temporel entre elles, mais nous présentant les trois personnages féminins et ce qui permet de les relier. Dans un montage alterné, nous découvrons l'écrivaine Virginia Woolf s'appêtant à écrire son roman *Mrs Dalloway* en 1923, puis Laura, en 1951, au début de sa lecture dudit roman, et enfin, Clarissa en 2001, dont la vie a étrangement ressemblé à celle du protagoniste de Woolf. C'est grâce à l'alternance des plans qui culmine en un climax, que nous comprenons quel lien unit ces trois femmes séparées par les années.



*The Hours* (Stephen Daldry, 2003)

Le **montage inversé** bouleverse l'ordre chronologique de présentation des événements pour permettre au cinéaste de distribuer les informations au moment le plus approprié dramatiquement. Il s'avère impossible de rendre compte de certains films sans dégager la différence entre le déroulement naturel de l'histoire et l'organisation singulière de la narration. C'est le cas de *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) et de *Pulp Fiction* (1994).



*Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992)



*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)

Dans *De beaux lendemains* (Atom Egoyan, 1997), un avocat arrive dans un village secoué par un accident qui a tué la majorité des enfants. Dès le début du film, nous nous promenons entre l'avant et l'après de cet accident, entre le quotidien de certains personnages et les démarches de l'avocat pour tenter une poursuite. La scène de l'autobus scolaire qui s'enfonce dans l'eau, située au milieu du film, crée ainsi des cercles narratifs concentriques qui enchâssent 30 strates de temps différentes et qui s'étalent sur 2 ans.



*De beaux lendemains* (Atom Egoyan, 1997)

L'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010), qui jouait déjà sur le mélange des temporalités, lui répond en montant deux chronologies différentes en alternance : la quête de leur origine de jumeaux après le décès de leur mère, et le passé tragique de cette dernière. Lorsque les temporalités se rejoignent, ils obtiennent enfin la réponse au mystère de leur naissance.



*We Need to Talk About Kevin* (Lynne Ramsay, 2011)



*Incendies* (Denis Villeneuve, 2010)

Autre exemple, *We Need to Talk About Kevin* (Lynne Ramsay, 2011) raconte une histoire de haine entre une mère et son fils. Le film nous plonge dès le début dans le passé, mais nous ne le saurons qu'à la fin, quand nous nous retrouverons dans le présent du film. Le désarroi de cette femme face à son fils psychopathe sera vécu dans des retours en arrière (*flashbacks*) qui n'essaient pas de reconstituer la chronologie des événements, mais témoignent plutôt de la façon désordonnée dont elle les a ressentis.

À travers une mise en scène et une narration plutôt classiques, l'adaptation du *Plongeur* (Francis Leclerc, 2023) dynamise parfois sa linéarité en effectuant des jeux avec la temporalité.



*Le plongeur* (Francis Leclerc, 2023)

La narration peut ainsi s'exercer selon une perspective particulière. *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) raconte ainsi une fusillade dans une école américaine selon le principe des points de vue et de la boucle temporelle. Chaque version nous permet de comprendre davantage le drame.



*Elephant* (Gus Van Sant, 2003)

Pour dégager la perspective propre à un film, on peut parfois le comparer à l'œuvre dont il est adapté, à son *remake* ou au film qui en est à l'origine, ou bien encore à un film semblable au niveau du thème, du sujet ou de l'esthétique.

Prenons deux histoires d'otages et de geôliers. *Les ordres* (Michel Brault, 1974) s'intéresse aux victimes de la Loi des mesures de guerre. Il montre l'humiliation des citoyens dépouillés de leurs droits fondamentaux. Brault élabore un drame sans aucune référence politique sur la Crise d'octobre, sans aucune prise de conscience ni révolte chez les personnages.



*Les ordres* (Michel Brault, 1974)

*Octobre* (Pierre Falardeau, 1994) s'intéresse plutôt aux militants du F.L.Q. qui ont enlevé et exécuté le ministre Pierre Laporte. Il montre les convictions et les doutes des felquistes. Falardeau élabore une tragédie sur la révolte d'individus conscients des enjeux politiques et assumant leurs choix jusqu'au bout. La comparaison permet de mieux comprendre le point de vue de chaque film.



*Octobre* (Pierre Falardeau, 1994)

*Amours chiennes* (Alejandro González Iñárritu, 2000) raconte trois histoires qui s'articulent autour d'un même accident de la route, tandis que *21 Grammes* (2003) raconte un accident de la route vécu de trois points de vue différents. Dans le premier film, les trois épisodes se succèdent, avec des recoupements, tandis que dans le second, les trois épisodes sont entrelacés de façon à se compléter.



*Amours chiennes* (Alejandro González Iñárritu, 2000)



*21 grammes* (Alejandro González Iñárritu, 2003)

*Dans la brume électrique* (Bertrand Tavernier, 2009) est tiré d'un roman de James Lee Burke et se déroule en Louisiane. Cette double enquête policière possède deux versions : celle de son producteur américain, qui se concentre davantage sur l'intrigue, et celle de son réalisateur français qui a préféré s'intéresser aux personnages. Ce n'est pas un cas isolé, on trouve beaucoup de *director's cut* (des versions du film telles que le souhaitaient le ou la réalisateur-trice) dont le montage a été réarrangé, comportant des scènes supplémentaires ou des modifications offrant souvent une plus-value au film. *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) est un autre exemple fameux de bras de fer entre le réalisateur et le producteur.



*Dans la brume électrique* (Bertrand Tavernier, 2009)



*Brazil* (Terry Gilliam, 1985)

## De quoi parle le film?

Il y a une différence entre ce que l'on raconte et ce dont on parle. Par exemple, la saga *Harry Potter* raconte le destin d'un jeune sorcier orphelin qui apprend à devenir un homme en passant sept années dans une école de magie. Mais ce dont on parle ou le thème principal s'avère assez simple : celui qui a de grands talents doit se sacrifier pour les autres et accepter d'être un meneur.



*Harry Potter et les reliques de la mort* (David Yates, 2010)

Bien évidemment, si l'on creuse davantage, on peut trouver d'autres sous-thèmes selon l'évolution des personnages au fil des films. Mais de manière globale, la saga *Harry Potter* suppose que cela prend un adolescent pour vaincre les forces du mal. L'expérience des adultes ne sert plus à rien, seuls les ados sont capables de s'adapter aux nouvelles réalités. De plus, l'individu le moins reconnu du monde des moldus (ceux qui n'ont aucun pouvoir magique) devient le plus célèbre du monde des sorciers. *Harry Potter* satisfait ainsi un désir de notre époque, à savoir le besoin de reconnaissance.



*Prière pour une mitaine perdue* (Jean-François Lesage, 2021)

Le sujet du film est parfois plus simple à repérer dans le film documentaire. Dans *Prière pour une mitaine perdue* (Jean-François Lesage, 2021), en suivant le bureau des objets perdus de la société des transports de Montréal, on touche à une perte bien plus profonde qui touche les protagonistes.

# Notes sur les auteurs du guide

**Henri-Paul Chevrier** est un enseignant à la retraite. Il a été responsable du programme Cinéma et communication au Cégep de Saint-Laurent où il a enseigné pendant plus de 35 ans. Exigeant face au cinéma, il considère que tout peut s'expliquer simplement et il reste convaincu que le savoir est la seule chose que l'on peut partager sans rien perdre.

Il est l'auteur de plusieurs livres dont *Le Langage du cinéma narratif* (Somme toute, 2015). Il s'agit de la nouvelle édition d'un classique des livres de cinéma qui s'est vendu à près de 12 000 exemplaires depuis sa première édition. *Le Langage du cinéma narratif* se voulait un livre d'initiation pour les cinéphiles, mais s'est révélé un outil pour les étudiants en cinéma. Cet ouvrage de synthèse passe en revue les éléments du langage cinématographique et les explique en fonction des mécanismes de la fiction afin d'explorer comment le cinéma s'y prend pour raconter des histoires. Il vise à fournir les outils pour mieux apprécier les films et pour susciter la réflexion.

Il est également l'auteur de la première version du présent guide.

**Mathieu Pierre** est docteur en études cinématographiques spécialisé dans les séries télé fantastiques et les représentations de genres. Il a enseigné, en France, pendant plus d'une dizaine d'années la littérature et le cinéma au secondaire et à l'université.

Il émigre au Québec en 2021 pour poursuivre une autre de ses passions : l'écriture de fiction romanesque. Il est d'ailleurs candidat à la maîtrise en création littéraire de l'UQÀM. Parallèlement, il continue ses recherches, et est à présent le coordonnateur de L'OEIL CINÉMA au sein de l'Association des cinémas parallèles du Québec. Il y apporte son expertise, tant sur les plans didactique et pédagogique, que sur le cinéma populaire, de genre et d'auteur.



*Bungalow* (Laurence Côté-Collins, 2023)

# Réflexions pour l'accompagnement

**L'histoire** se déroule-t-elle n'importe où, n'importe quand?

Si non, se déroule-t-elle dans un contexte précis, à un moment donné?

**Les personnages** sont-ils de simples extensions du héros?

Si non, ont-ils autant d'importance les uns que les autres?

**Une mise en scène spectaculaire** qui fait appel aux seules émotions ou une mise en scène réaliste qui fait appel aussi à l'intelligence?



*Maria Chapdelaine* (Sébastien Pilote, 2011)

# Exercices

*Ces questions peuvent servir de points d'accroche pour mener la réflexion personnelle. Il est possible de creuser un thème entier ou de varier selon ce qui applicable au film en question.*

## **Le récit**

- Qu'est-ce qui déclenche l'intrigue et quelle est l'importance du problème initial?
- Quelles sont les étapes du déroulement et comment a-t-on réglé le conflit?
- Y a-t-il transformation entre le début et la fin? Quelle est la solution proposée?

## **Le personnage**

- Quel est le statut social du personnage principal et quel est son objectif?
- Comment évolue-t-il, quel est son apprentissage, comment règle-t-il ses problèmes?
- Quel modèle de comportement le personnage principal propose-t-il?

## **La mise en scène**

- L'histoire se raconte-t-elle selon le point de vue du cinéaste, d'un narrateur ou d'un personnage en particulier?
- La narration respecte la chronologie ou se permet-elle de jouer avec le temps?
- Quelles sont les intentions du ou de la cinéaste et que nous apprend-il-elle?

Nom : \_\_\_\_\_

Date de visionnement : \_\_\_\_\_

# Fiche d'analyse de film

Titre du film : \_\_\_\_\_

Année : \_\_\_\_\_ Pays : \_\_\_\_\_ Genre : \_\_\_\_\_

Réalisateur·rice(s) : \_\_\_\_\_

**Synopsis du film, en tenant compte du déclenchement, du déroulement et de la résolution de l'intrigue.**

---

---

---

---

---

**Impressions sur le film. Donnez votre perception du film et ce qu'il vous inspire. Quel est ou quels sont, selon vous, le ou les véritables thèmes traités par le film?**

---

---

---

---

---

---

**Acteur·ice·s et personnages : commentez le jeu et leur fonction dans le récit.**

---

---

---

---

---

**Choisissez trois des questions de la page "Exercices" et répondez-y en vous appuyant sur des plans, scènes ou références précis du film.**

1. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_