

LE PERSONNAGE DE CINÉMA

Références au programme

Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019

Programme d'enseignement optionnel d'arts de la classe de seconde générale et technologique et des classes de première et terminale des voies générale et technologique

Arrêté du 17-1-2019 - J.O. du 20-1-2019 (NOR MENE 1901566A)

Connaissances

- Tenir un discours simple sur quelques œuvres rencontrées en éclairant ses émotions de spectateur par les connaissances acquises ;
- Opérer quelques choix simples de réalisation d'un plan ou de quelques plans, et être capable de les justifier en prenant en compte l'effet recherché sur le public et son rôle spécifique dans cette production ;
- Analyser un plan ou une brève séquence.

Compétences

- Analyser de manière argumentée les principaux éléments significatifs d'un plan ou d'une suite de plans cinématographiques et audiovisuels ;
- Mobiliser ses compétences d'analyse et de réflexion au service de sa propre pratique d'écriture cinématographique et audiovisuelle ;
- Connaître quelques procédés d'écriture et repères de l'histoire du cinéma et de l'audiovisuel ;
- Mobiliser ses connaissances pour nourrir son expérience de spectateur et sa pratique artistique ;
- Présenter et défendre un projet artistique simple et les choix qui les fondent.

Présentation du questionnement

Le récit cinématographique met en scène les actions et la parole de personnages alors que la mise en image donne littéralement corps au personnage. Ce dernier est d'autant plus important qu'« autour de lui et par rapport à lui s'organise le récit en même temps qu'il est généralement source et support d'une intense activité d'identification » (A. Gardies, 1993).

Les choix de cadres et de valeurs de plans permettent de créer une impression d'intimité entre le personnage et le spectateur en soulignant les parties expressives du visage (les sourcils, les yeux, la bouche), ou au contraire choisissent de maintenir une distance. Les éclairages soulignent la beauté des personnages en les isolant dans le cadre (c'est l'une des fonctions de l'éclairage trois points de la période hollywoodienne classique) ou au contraire d'en souligner l'étrangeté (les « monstres » des films produits par les studios Universal dans les années 1930). Le choix d'insérer les personnages dans des costumes et des décors permet également de situer le récit dans le temps et dans l'espace, voire de percevoir une partie des enjeux que le récit va prendre en charge. Ainsi le spectateur associe le cow-boy, le chevalier, le spationaute ou Marie-Antoinette à des genres, ils créent un horizon d'attente, ils incarnent l'univers diégétique. Par contraste, le choix du traitement réaliste ou naturaliste des personnages en dit tout autant sur les intentions du réalisateur et sur le cadre dans lequel va se déployer le récit.

C'est selon le point de vue d'un ou de plusieurs personnages que le spectateur pénètre et navigue dans le récit, en reçoit les informations et en perçoit les ressorts narratifs – *Memento* de Christopher Nolan en propose une lecture radicale, le personnage principal doutant de tout, y compris de lui-même. Cette relation spectateur-personnage produit également les mécanismes d'identification qui ouvrent vers des émotions portées par le récit. Le personnage participe ainsi à la production du sens comme de l'émotion. En étirant le récit sur plusieurs heures et plusieurs années, les séries obligent à repenser la construction d'arcs narratifs plus larges qui travaillent la question de l'évolution du personnage et celle de l'évolution de la relation avec le spectateur dans le temps.

La construction de personnages est enfin un travail qui engage des métiers variés. Le scénariste (ou l'équipe de scénaristes s'appuyant sur une bible commune) décrit une succession d'actions liées aux caractéristiques physiques et mentales des personnages qu'il aura au préalable définies (genre, âge, origine sociale, dispositions de caractère). Il définit également l'évolution des personnages au contact les uns des autres du début à la fin du film. Le réalisateur donne vie à ces personnages en dirigeant les acteurs, en les plaçant et les faisant évoluer dans le cadre. Mais le réalisateur en tant qu'auteur peut aller loin dans l'élaboration du personnage : Alain Resnais rédigeait les biographies de ses personnages en mentionnant des éléments inutiles pour le récit, qu'il donnait à lire aux acteurs pour construire les personnages ; Federico Fellini dirigeait les acteurs à la voix sur le plateau, repoussant la mise en dialogues en post-production. L'auteur travaille parfois dans une succession de films une figure particulière, un type de personnage (par exemple la femme fatale dans les films de la période américaine d'Alfred Hitchcock).

Enfin l'acteur confère au personnage son identité par l'incarnation qu'il en propose, mélange de la *persona* de l'acteur et des intentions dramatiques du réalisateur, faisant du casting un moment singulier de préparation de l'incarnation du personnage. L'acteur lui-même peut être associé étroitement au personnage au point de se confondre avec lui (Charlie Chaplin et le personnage de Charlot ; la relation entre le réalisateur François Truffaut, l'acteur Jean-Pierre L  aud et le personnage Antoine Doinel). Les personnages sont des éléments de référence

Retrouvez   duscol sur :



dans la cinéphilie des élèves. Il convient de prendre en compte cette expérience tout d'abord parce que certains de ces personnages sont les héros récurrents de séries, de films, ensuite parce que leurs attributs permettent parfois de les identifier (le chapeau et la canne de Charlot, le chapeau et le fouet d'Indiana Jones), et enfin parce que leurs péripéties donnent une identité au film lui-même. On peut se demander comment sont construits ces films dont l'essentiel semble tenir à la prestation du comédien qui incarne le personnage, le remplacement de cet acteur peut d'ailleurs prêter à controverse (par exemple la succession des acteurs ayant incarné l'agent secret James Bond).

Pistes pédagogiques

Proposition de séquence (1^{er} trimestre, 3 semaines)

Le « méchant », un personnage « bigger than life » ?

Une telle séquence peut être proposée dès le premier trimestre, car elle fait assez peu appel à la maîtrise d'un vocabulaire technique spécifique, tout en permettant d'initier les élèves à l'écriture du récit cinématographique. Elle s'appuie sur un schéma narratif suffisamment partagé par un grand nombre de films pour permettre de faire le lien entre la cinéphilie des élèves en début d'année, des œuvres majeures souvent méconnues des élèves. Elle est également un moyen de mettre en œuvre très efficacement le passage de l'émotion à l'analyse cinématographique en objectivant le récit par l'étude des différents personnages.

Questionnements associés

La question du personnage peut être abordée en relation souple avec les autres axes du programme de seconde. Ainsi « Rire, pleurer, avoir peur au cinéma » invite à recueillir les émotions éprouvées par les élèves en tant que spectateur et à les mettre en relation avec le travail de mise en scène de ses émotions et la construction des personnages qui peuvent la susciter. De la même manière il est possible de faire réfléchir les élèves à ce qu'est un personnage effrayant en les amenant à définir la monstrosité cinématographique. Cet aspect peut être mis en relation avec le thème « trucages et effets spéciaux, de Méliès à la 3D ».

Enjeux et objectifs

L'objectif proposé par cette séquence est double. L'élève doit être amené à comprendre au plan de l'analyse filmique comment la trajectoire des personnages dans le récit, leur arc narratif individuel, est un élément essentiel de construction de ce récit (point de vue et mise en image). Il doit également être mis en situation pratique de bâtir, avec le concours d'intervenants scénaristes, des personnages variés pour développer ses propres projets de réalisation.

Plusieurs étapes peuvent être proposées, qui articulent analyse filmique et pratique. Pour commencer, à partir d'un film vu dans son intégralité, les élèves sont sensibilisés à la notion d'arc narratif et de structure narrative du récit qu'ils doivent mettre en évidence. Le professeur peut ainsi souligner l'importance de la transformation du héros par sa quête et identifier ses interactions avec les autres personnages : adjuvants, opposants et buts de la quête (par exemple, la recherche de l'amour).

Retrouvez eduscol sur :



Séance 1 : Un récit sans méchant est un récit sans héros (1 heure 30)

Le professeur peut proposer une série d'extraits variés dans lesquels le héros se trouve confronté à l'opposant, le « méchant ». Sur la base d'un questionnaire qui demande l'identification des interactions entre deux personnages en conflit, il s'agit de montrer qu'alors que le héros est en situation de crise, et que cette crise alimente les épreuves qu'il traverse, le méchant semble avoir surmonté de tels dilemmes pour en proposer une forme de résolution au héros.

Le méchant du cinéma hollywoodien classique peut être étudié à partir des figures hitchcockiennes. Alfred Hitchcock aborde la question avec François Truffaut à propos de *L'inconnu du Nord Express* (1951) et de la proximité entre Guy et Bruno, rappelant que la proximité des deux personnages rend Bruno plus complexe. De même dans *La mort aux trousses* (1959) à un Roger O. Thornhill immature incarné par Cary Grant s'oppose un Philip Vandamm au comble du raffinement que James Mason rend d'autant plus efficace qu'il est séduisant : on en sait peu sur ses motivations, il a barre sur Eve Kendall (Eva Marie Saint) que convoite Roger Thornhill, et il est un méchant démultiplié par la présence de son éminence grise (Léonard/Martin Landau) et de ses hommes de main. Ainsi, « plus réussi est le méchant, plus réussi sera le film ». Au final, le héros ne peut pas l'être sans l'existence du méchant.

Séance 2 : Le méchant, pilier du film de genre (2 heures)

Le film de genre se prête particulièrement à cette lecture du méchant au cinéma.

Dans un premier temps l'approche archétypale du méchant permet de montrer comment l'évolution du héros et des autres personnages se fait en écho et en réaction à la puissance entropique déclenchée par le méchant. Il peut être demandé aux élèves de présenter seuls ou en groupe des exposés mettant en évidence des figures de méchants en fonction de leurs préférences à partir d'un court extrait qu'ils auront choisi : cela peut aussi bien être des créatures de films d'animation états-uniens ou japonais, des méchants tirés du cinéma populaire contemporain (Dark Vador dans *Star Wars IV et V*, Ultron dans *Avengers : Age of Ultron*), des séries... Cette entrée permet de tresser des correspondances entre les goûts des élèves et la cinéphilie à laquelle le professeur donne accès. Partant de la diversité des propositions faites par les élèves, il devient possible de dresser un portrait du méchant, de définir son utilité pour le récit.

À partir de cette structure, le professeur peut proposer des séries de variations pour donner à comprendre la richesse narrative qu'offre le travail sur le méchant. L'analyse du film noir permet de faire ressortir l'importance de la femme fatale dont le statut de méchant peut être questionné (Alfred Hitchcock, *Rebecca*, 1940 ; Tay Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1946). On peut de même proposer de renverser l'image habituelle véhiculée par le monstre de cinéma : le monstre n'est pas en lui-même méchant, le monstre de Frankenstein ou la parade des monstres de *Freaks* sont en fait les victimes d'hommes et de femmes aux valeurs dévoyées (la science sans morale, la vénalité). A l'inverse, le monstre de cinéma devient méchant par l'oubli de son humanité (Dracula dans ses différentes incarnations – il y en a plus d'une centaine – en est un exemple régulièrement réactivé par le cinéma).

Séance 3 : Quel méchant pour quel héros ? (2 heures)

Il convient d'articuler à ce travail d'analyse, un travail de pratique créative sur la construction de personnages.

Toutefois, et plutôt que de reconduire une piste déjà explorée, celle des stéréotypes de méchants de cinéma, le professeur propose de partir de figures d'opposants ordinaires. À partir d'une trame narrative simple, d'une situation aisément appropriable par les élèves, en développant un contexte familial (les relations des élèves/adolescents entre eux ou en relation avec les adultes et l'autorité, dans le cadre de l'établissement de scolarisation et de ses abords), il dirige l'écriture des aspects dramatiques d'une note d'intention qui mette en valeur le système d'opposition et ses motivations. L'objectif n'est pas tant de mettre en valeur le méchant lui-même que d'imaginer et de développer une interaction qui dessine également les deux personnages et donne autant d'épaisseur à l'un qu'à l'autre. C'est l'occasion de procéder à une déconstruction de l'intérieur de la figure du méchant.

Il est alors possible de passer à une phase d'écriture d'un fragment de scénario qui implique pour les élèves la prise en compte de « qui » (qui parle ? qui agit ? dans quel but ?) afin de donner à l'opposant la possibilité d'exister dans le récit. Cette entrée peut être complétée par quelques éléments de réflexion sur l'écriture du plan au service de la mise en scène et sur les choix de réalisation relatifs aux personnages. Il s'agit enfin d'amener l'élève à percevoir comment la cohérence narrative du film repose sur la cohérence du personnage qui agit. Il peut s'agir de donner des traits physiques au personnage jusqu'à suggérer les éléments du travail de casting. Mais il est tout aussi important, si ce n'est plus, de les doter d'une personnalité qui permette au spectateur de partager leur perception de l'univers diégétique.

Séance 4 : Approfondir. Héros et méchant : les ambivalences du personnage (1 heure 30)

Les héros sont fatigués et le cinéma regorge de héros dont la trajectoire n'est pas aussi monolithique que l'opposition héros/méchant pouvait le donner à penser. Des personnages peuvent véhiculer ou bousculer un certain nombre de normes morales et sociales (la question du genre portée par le personnage de Laure/Michaël interprété par Zoé Héran dans le film *Tomboy* de Céline Sciamma) ou se trouver en conflit violent avec la société à laquelle ils appartiennent mais dans laquelle ils ne trouvent pas leur place (Travis Bickle interprété par Robert de Niro dans *Taxi Driver*). Le personnage donne à voir au spectateur la transgression, et les effets qu'elle produit sur les autres personnages. Elle ne fait pas d'eux des méchants, mais complexifie la figure du héros qui, pour conserver son intégrité, en vient à faire des choix dangereux. Cette vision de l'ambiguïté des personnages est aussi un moyen de procéder à la critique d'une approche du personnage trop informée par les genres et les stéréotypes qu'ils véhiculent.

L'étude de séries permet également d'enrichir la compréhension de l'arc narratif d'un personnage. Dans *Dexter*, *Profit*, *The Shield* ou *Les Soprano*s, entre autres, le personnage principal est conçu initialement comme un « anti-héros », un héros porteur de valeurs négatives dans l'ordre social (criminalité, usage de la violence, manipulation...). Faire évoluer cette identité est une nécessité, car ce personnage, comme le héros « positif », doit résoudre ses dilemmes. Dans le cas de la série, il le fait dans le cadre d'une « bible », document de référence qui, en posant la caractérisation des personnages, limite leur évolution en référence à leur état initial. Ainsi le méchant peut connaître la rédemption, mais peut difficilement « devenir gentil ».

Les figures contemporaines du méchant offrent une autre piste d'étude avec l'analyse de la logique de déshumanisation du méchant évoluant vers des figures plus abstraites. Le *Kaidan-Ega*, le film de fantômes japonais (*Ring*, Hideo Nakata, 1998 ; *Kairo*, Kyoshi Kurosawa, 2001), la figure souvent caricaturée du tueur sanguinaire (*Halloween*, John Carpenter, 1978) et le personnage sans identité du zombie (la première séquence de *La nuit des morts-vivants*,

Retrouvez eduscol sur :



Georges Romero, 1968 ; la première saison de la série *The Walking Dead* en 2010) portent ces éléments de déshumanisation. Ils sont le miroir vide du personnage inauguré dans l'Invasion des profanateurs de sépulture, une absence d'identité et d'émotions remplacées par la masse et l'appétit dans le cas du zombie, et plus généralement une force en mouvement, inhumaine, car indistincte ou vidée de son humanité. Lutter contre le monstre est un moyen de sublimer les valeurs (solidarité du groupe, courage face au danger) et de refonder l'humanité, d'autant plus que le monstre n'est plus humain et qu'il n'est plus possible de lui affecter des émotions (Ridley Scott, *Alien*, 1979 ; Steven Spielberg, *Duel*, 1971 ; Steven Spielberg, *Les dents de la mer*, 1976 ; James Cameron, *Terminator*, 1984). Ce sont les valeurs dont le héros est porteur qui lui permettent de triompher de l'anomie dont le méchant est porteur.

Propositions d'évaluation

- À partir d'un film vu par les élèves dans le cadre de l'enseignement, dans le cadre de la programmation proposée par la salle partenaire, il leur est proposé de rendre compte de la structure narrative du récit. Première approche de la critique, les élèves sont ainsi mis en situation de réfléchir à la construction des différents types de personnages : personnage principal ou protagoniste, adjuvant, opposant, personnages secondaires. Il est également possible de partir de la ressource d'un film de genre (western avec *L'Homme qui tua Liberty Valence* ou *Johnny Guitar*, film fantastique avec *Dracula* de Tod Browning ou de Francis Ford Coppola, film noir avec *Laura*) pour comprendre comment certains personnages relèvent de stéréotypes, voire de clichés, et sur quoi reposent ces personnages stéréotypés. Le professeur prête une attention particulière à la capacité de l'élève à aborder de manière distanciée l'analyse des personnages pour mettre en évidence la façon dont l'écriture du personnage sert le récit et quel thème tel type de personnage permet d'aborder.
- Les élèves présentent en groupe un exposé sur un méchant du cinéma qu'ils connaissent et apprécient. Sur la base d'un extrait court (2 à 3 minutes), ils en donnent les caractéristiques et en déploient l'arc narratif. Ce travail peut aboutir à un ensemble de portraits rassemblés dans un document numérique unique. Sur la base de ces différents exposés, le groupe classe sous la conduite du professeur peut ensuite synthétiser le matériau pour définir ce qu'est un méchant, voire un « bon méchant » de cinéma.
- Les élèves peuvent être invités à inventer des personnages pour mettre en œuvre « ce que le personnage fait au récit ». Par exemple, sur une trame narrative initiale commune mettant en œuvre un choix à réaliser, plusieurs équipes d'élèves rédigent un synopsis et une ébauche de note d'intention en faisant varier une des caractéristiques du personnage principal (un homme/une femme, un enfant/un vieillard...). L'objectif est de faire expérimenter à l'élève la richesse des possibilités narratives induites par la variété des personnages, la nécessité qu'il y a à prendre le personnage au sérieux, à lui permettre d'exister. C'est la condition pour que les choix qu'il formule apparaissent crédibles au spectateur. Si dans un premier temps, il peut être attendu que l'élève soit en mesure de doter son personnage d'une identité, le professeur pourra l'amener à enrichir sa perception des personnages en travaillant sur les perceptions qu'ils ont de la réalité qui les entoure et des rôles que les personnages peuvent être amenés à assumer en fonction de leur système de valeurs.

Bibliographie, filmographie et sitographie sélectives

Jacques Aumont (dir.), *La mise en scène*, De Boeck, 2000
Jean-Loup Bourget, *Rebecca d'Alfred Hitchcock*, 2017
Barry Keith Grant, *Invasion of the Body Snatchers*, BFI Film Classics, 2010
Pierre Guardies, *Le récit cinématographique*, Hachette, 1996
Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Armand Colin, 2003
Antonia Quirke, *Les Dents de la Mer*, Akileos, 2018
Frédéric Sojcher (coord.), *La direction d'acteur*, Les Impressions Nouvelles, 2017
Isabelle Raynaud, *Lire et écrire un scénario*, Armand Colin, 2013
Jacques Fieschi, « Un personnage de cinéma, c'est : proximité et mystère », dans N.T. Binh et Frédéric Sojcher (ed.), *Écrire un film. Scénaristes et cinéastes au travail*, Les Impressions Nouvelles, 2018

Lucas Belvaux, *Un Couple Épatant, En Cavale, Après La Vie*, 2002
Tod Browning, *Dracula*, 1931
James Cameron, *Terminator*, 1984
John Carpenter, *Halloween*, 1978
Charles Chaplin, *Les Lumières de la Ville*, 1931
Francis Ford Coppola, *Dracula*, 1992
Tay Garnett, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, 1946
Alfred Hitchcock, *Rebecca*, 1940
Alfred Hitchcock, *L'inconnu Du Nord-Express*, 1951
Alfred Hitchcock, *La Mort aux trousses*, 1951
Kyoshi Kurosawa, *Kaïro*, 2001
Hideo Nakata, *Ring*, 1998
Christopher Nolan, *Memento*, 2000
Otto Preminger, *Laura*, 1944
Georges Romero, *La Nuit des morts-vivants*, 1968
Don Siegel, *L'invasion des profanateurs de sépulture*, 1956
Steven Spielberg, *Duel*, 1971
Steven Spielberg, *Les Dents de la Mer*, 1976
Steven Spielberg, *Les Aventuriers de L'Arche perdue*, 1981
James Whale, *Frankenstein*, 1931

“Nouveaux personnages féminins de séries : complexes”, <http://upopi.ciclic.fr/analyser/d-un-ecran-l-autre/nouveaux-personnages-feminins-de-series-complexes>

<https://www.telerama.fr/cinema/hitchcock-en-6-lecons,64727.php>