

POUVOIR
INTIME
de
Yves Simoneau

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM**

POUVOIR INTIME
de YVES SIMONEAU

**Ministère de l'Éducation et
Ministère de la Culture et des Communications**

Réimpression, août 2001- 01-00432

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 1997 — 97-0491

ISBN 2 - 550 - 32086-7

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1997

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Pouvoir intime* a été produit dans le contexte de l'expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Il constitue une version revue et augmentée du premier cahier d'accompagnement, écrit par le professeur Jacques Piette, de l'Université de Sherbrooke.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin d'assurer un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter le film aux élèves, vous devez vous assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

COORDINATION

Isabelle Aubin
Responsable des programmes d'arts
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Serge Cardinal
Consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt
Coordonnateur du projet pilote d'éducation cinématographique

Jacques Piette
Université de Sherbrooke

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ DE
CONCERTATION SUR
L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

André Couture, Directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Marie-France Ferland, agente de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Alain Mercier, directeur par intérim
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Madeleine Dubé, agente de planification
Télé-Québec

Michel St-Pierre
Association des producteurs de films et de télévision du Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Anne-Marie Gill, chargée de projets, coordonnatrice du comité de concertation sur l'éducation cinématographique
Société de développement des entreprises culturelles

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM	1
1 Présentation du film	1
1.1 La fiche signalétique du film	1
1.2 Le résumé du film	1
1.3 Les artisans et les artisanes du film	1
2 Les genres cinématographiques	3
2.1 Qu'est-ce qu'un genre ?	3
2.2 Le film noir	4
2.2.1 Les débuts du film noir	4
2.2.2 Les sources du film noir	5
2.3 Les caractéristiques du film noir	5
2.3.1 La présence du crime	5
2.3.2 Le point de vue des personnes criminelles	6
2.3.3 Le «flic corrompu», le «voyou sympathique»	6
2.3.4 Le détective privé	6
2.3.5 L'identification au criminel	6
2.3.6 Les rapports instables entre criminels	6
2.3.7 Le caractère ambivalent des personnages	7
2.3.8 Le crime mécanique	7
2.3.9 Le déroulement insolite de l'action	7
2.4 Le film noir et <i>Pouvoir intime</i>	8
2.5 Le film de suspense (<i>thriller</i>)	10
2.6 Les caractéristiques du suspense	10
2.6.1 La relation avec d'autres genres	10
2.6.2 Les grands thèmes humains	11
2.6.3 Les moments de tension extrême	11
2.6.4 Des objets à valeur symbolique	11
2.6.5 Des espaces ou des lieux qui provoquent la peur	12
2.6.6 Le changement de l'état psychologique	12
2.6.7 Quatre types d'épisodes	12
2.6.8 Six catégories de films	12
2.7 Le film de suspense et <i>Pouvoir intime</i>	13
3 Le film et son public	14
3.1 La promotion et la distribution du film	14
3.2 L'accueil fait au film	15

ENCADRÉ 1 : LE SCÉNARIO	17
4 Exercices	21
4.1 Le scénario d'un film noir	21
4.2 Surprise ou suspense	21
DEUXIÈME PARTIE : LE VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM	23
1 Premier exercice : <i>Pouvoir intime</i> et les genres	23
2 Deuxième exercice : le découpage technique	23
ENCADRÉ 2 : LE DÉCOUPAGE TECHNIQUE	25
TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM	27
1 Mise en commun des perceptions des élèves	27
2 La thématique du film	27
BIBLIOGRAPHIE	29
ANNEXE 1 : Scénario de <i>Pouvoir intime</i> (scène 1)	31
ANNEXE 2 : Découpage technique de la première scène de <i>Pouvoir intime</i>	33
ANNEXE 3 : Tableau synoptique et comparatif des caractéristiques du film noir et du film de suspense	41
ANNEXE 4 : Fiche vierge de découpage technique à photocopier pour l'exercice proposé aux élèves	43

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 Présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre du film :	<i>Pouvoir intime</i>
Pays de production :	Québec
Année de production :	1986
Réalisation :	Yves Simoneau
Scénario :	Yves Simoneau et Pierre Curzi
Images :	Guy Dufaux
Son :	Michel Charron
Montage :	André Corriveau
Production :	Claude Bonin et Roger Frappier
Actrices et acteurs principaux :	Jacques Godin, Marie Tifo, Pierre Curzi, Robert Gravel, Jean-Louis Millette, Yvan Ponton, Éric Brisebois

1.2 Le résumé du film

Engagée par un directeur de police sous les ordres d'un haut fonctionnaire du ministère de la Justice, une petite bande de criminels est chargée de voler un camion blindé et de récupérer un sac contenant des renseignements compromettants. Malgré la complicité d'un agent de sécurité, le coup tourne mal et les criminels éprouvent une série de difficultés. Par ailleurs, des événements incontrôlables obligent le haut fonctionnaire à révéler ses réelles motivations. Le petit vol sans histoire, qui devait mener la bande à une liberté facilement acquise, devient une descente aux enfers.

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Yves Simoneau : réalisateur et scénariste né à Québec en 1956. Il débute dès l'âge de 17 ans comme aide-cadreur à Radio-Canada. Il devient rapidement cadreur et, parallèlement, obtient un certificat en

études cinématographiques à l'Université Laval. À ses débuts comme réalisateur, il tourne de courts documentaires avant de réaliser en 1981 *Dernier voyage*, son premier court métrage de fiction, lequel s'inscrit déjà dans la tradition des films de suspense. Puis, il réalise en 1982 son premier long métrage de fiction, un autre suspense intitulé *Les yeux rouges ou les vérités accidentelles*. Mais c'est en 1983, avec le docufiction *Pourquoi l'étrange monsieur Zolock s'intéressait-il à la BD?* (Génie du meilleur documentaire) que sa carrière démarre vraiment. L'année suivante, il séjourne en tant qu'artiste en résidence au studio du Québec à New York. Il en profite pour voir et étudier un nombre important de films noirs américains. C'est durant cette période qu'il écrit, en collaboration avec Pierre Curzi, *Pouvoir intime*. Yves Simoneau va ensuite réaliser deux films de fiction (*Les fous de Bassan* et *Dans le ventre du dragon*) avant de poursuivre sa carrière au Canada anglais puis au États-Unis où il tourne deux téléfilms, *Memphis* (1991) et *Till Death Do Us Apart* (1992).

Pierre Curzi : acteur et scénariste né à Montréal en 1946. Il étudie d'abord le théâtre à l'École nationale de théâtre, dans la classe dissidente de 1969, avec notamment Paule Baillargon et Gilbert Sicotte. Il participe plus tard à l'aventure du Grand Cirque Ordinaire. Il fait ses débuts au cinéma dans un film de Jacques Leduc *On est loin du soleil* (1970), mais ce n'est qu'au début des années 80, avec *Les Plouffe* (Gilles Carle, 1981), qu'il sera révélé au grand public. C'est alors que s'ouvre une période prolifique pour lui. Il tourne plus de 15 films en moins de dix ans, passant des personnages d'hommes honnêtes, droits et bons vivants à ceux de petits cambrioleurs ou d'universitaire cinglant et désabusé dans *Le déclin de l'empire américain* (D. Arcand, 1986).

Jacques Godin : acteur né à Montréal en 1930. Il apprend son métier à l'école du théâtre du Nouveau monde avec Jean Gascon. À ses débuts, il se consacre à la création des pièces issues du théâtre contemporain, puis à des feuilletons télévisés et aux téléthéâtres de Radio-Canada (sa prestation dans *Des souris et des hommes* reste mémorable). Au cinéma, il incarne plus souvent un personnage viril et taciturne, dans *O.K...Laliberté* (M. Carrière, 1973) ou *Équinoxe* (A. Lamothe, 1986) par exemple, avant de verser dans la comédie (*Gaspard et Fils*, F. Labonté, 1988).

Marie Tifo : actrice née à Chicoutimi en 1949. Elle étudie le théâtre au Conservatoire d'art dramatique de Québec d'où elle sort en 1971 avec un Premier prix. Elle débute sa carrière au théâtre avant d'occuper une large place dans le cinéma québécois. C'est avec son rôle principal dans *Les bons débarras* (F. Mankiewicz, 1980) que son talent éclate au grand jour. Elle multiplie ensuite les présences remarquables dans *Lucien Brouillard*, *Les fous de Bassan*, *T'es belle Jeanne*, etc.

Robert Gravel (1944-1996) : comédien et dramaturge très actif dans le monde du théâtre québécois. Il fonde la Ligue nationale d'improvisation (LNI) et le Nouveau théâtre expérimental. Il travaille aussi à la télévision (dans le téléroman *L'héritage*, notamment) et au cinéma où, avec les années, il impose un mélange subtil de fragilité et de force dans un jeu qui ouvre les personnages à des dimensions inquiétantes. Sa grande générosité d'acteur et sa vitalité auront donné l'occasion à ses partenaires de jeu de se faire valoir au-delà de leurs limites et lui auront permis de gagner spontanément l'estime de ses collègues et du public. Tous ceux et celles qui l'ont vu gardent encore en mémoire ses improvisations d'une grande finesse, ses pièces de théâtre folles et gigantesques dans leur entreprise de saisir l'absurdité du monde, son personnage de garagiste un peu fêlé dans *Au clair de la lune* (A. Forcier, 1983) et son agent de sécurité pathétique dans *Pouvoir intime*.

2 Les genres cinématographiques

Pouvoir intime emprunte à plusieurs genres cinématographiques. Dans sa forme comme dans son contenu, il reprend et actualise des procédés et des figures propres à certains genres qui ont marqué l'histoire du cinéma : **le film noir et le film de suspense**. Le film d'Yves Simoneau ne présente pas de simples citations ou des copies intégrales, mais manifeste au contraire un point de vue singulier à la fois sur le film noir et le film de suspense et une vision personnelle de la société québécoise.

2.1 Qu'est-ce qu'un genre ?

- **Un genre cinématographique est déterminé par la récurrence et la combinaison de plusieurs éléments stylistiques et thématiques dans une série de films.**

Ainsi, sur une période de temps plus ou moins longue, si un même type de décor (le Far West) est occupé par un même type de personnage (le cowboy) ayant le même type d'idéal (la conquête de l'Ouest) et faisant face au même type de difficultés (les attaques des indiens, les duels) alors qu'il est filmé souvent de la même manière (plan général du cowboy dans son décor), nous assistons alors à la constitution d'un genre (ici, le western).

- **L'ensemble des caractéristiques du genre forme un modèle qui s'impose et que les films ultérieurs essaient de respecter ou de transformer.**

Au cours de cette période (souvent très courte) et à l'intérieur de cette série (qui tient souvent à quelques dizaines de films), se dégage un ensemble de caractéristiques qui forme un cadre de référence à partir duquel seront comparés ultérieurement d'autres films ayant des parentés stylistiques et thématiques. Ainsi, entre les films de western du cinéaste américain John Ford, lequel a beaucoup contribué à la définition du genre, et le film récent *Il danse avec les loups*, s'établit des comparaisons subtiles permettant d'évaluer en quoi ce film respecte ou non les lois du genres. Chaque film qui vient après un âge d'or du genre et lui emprunte certains éléments se voit de la sorte qualifié et jugé, mais surtout interprété.

- **Avec le temps, un genre devient un outil de compréhension pour le spectateur ou la spectatrice. Devant un film de genre, il est possible d'anticiper certains types d'actions, certains types de personnages, etc.**

Le genre est un outil d'interprétation essentiel. En visionnant le film *Il danse avec les loups*, on tire un plaisir certain au jeu des comparaisons et des écarts qui peuvent être vérifiés; ces comparaisons et ces écarts ne sont pas simplement ludiques, elles ont un sens : contrairement à ce qui était suggéré dans les premiers films de western, dans *Il danse avec les loups*, la culture amérindienne n'est plus dangereuse ou jugée inférieure, mais c'est plutôt la civilisation occidentale qui apparaît inhumaine. Cette différence réorganise tout le scénario habituel du western.

2.2 Le film noir

2.2.1 Les débuts du film noir

Le film noir est apparu en 1941. Les historiens du cinéma attribuent au film *Le faucon maltais* (The Maltese Falcon) de John Huston le mérite d'avoir inauguré le genre. À proprement parler, le développement et la consolidation systématiques des caractéristiques génériques n'auront duré que sept ans, de 1941 à 1948. Durant cette période, les plus grands films noirs américains, qui aujourd'hui encore servent de modèles, seront réalisés : *Adieu ma belle* (Murder my Sweet, 1944) d'Edward Dmytryk, *La dame du lac* (The Lady in the Lake, 1946) de Robert

Montgomery, *Gilda* (1946) de Charles Vidor, *Le grand sommeil* (The Big Sleep, 1946) de Howard Hawks et *La dame de Shanghai* (The Lady of Shanghai, 1947) d'Orson Welles.

2.2.2 Les sources du film noir

- Durant les années 40, le film noir tire ses origines surtout du **roman policier** noir américain que la plupart des réalisateurs adaptent au cinéma.
- Les réalisateurs s'inspirent aussi, dans l'écriture de leur scénario, des **découvertes de la psychanalyse et de la psychiatrie** qui ont à cette époque une large diffusion dans les journaux et à la radio (quelques grands psychopathes et certaines découvertes sur l'inconscient vont inspirer plusieurs histoires).
- Le film noir est aussi lié au **contexte social** dans lequel il prend place : la corruption policière fréquente, les groupes fortement criminalisés, la mafia puissante et les crimes les plus violents liés à la drogue ou à la prostitution sont des éléments qui occupent alors la une des journaux et qui vont nourrir une série d'histoires.
- Finalement, d'un point de vue plus formel, le mouvement de **l'expressionnisme allemand**, notamment le film *Le cabinet du docteur Caligari* (Robert Weine, 1919), avec ses contrastes aiguisés entre des noirs profonds et des lumières éclatantes, ses brouillards et ses atmosphères glauques, va influencer l'aspect esthétique des films noirs.

2.3 Les caractéristiques du film noir¹

Le film noir possède neuf caractéristiques principales.

2.3.1 La présence du crime

La présence systématique du crime est la caractéristique la plus constante du film noir. Le chantage, la délation, le vol, le trafic de la drogue et la prostitution rythment le scénario au bout duquel se trouve inévitablement la mort. «La mort émerge toujours au terme d'un voyage sinueux².»

1. Pour un tableau synoptique de ces caractéristiques, voir l'annexe 3.

2. Raymond BORDE et Étienne CHAUMETON. *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1988, p. 16.

2.3.2 *Le point de vue des personnes criminelles*

Si, dans le film policier conventionnel, on suit le déroulement du crime à distance, du point de vue des forces policières, dans le film noir, on se situe à l'intérieur en adoptant le point de vue des personnes criminelles. Cela permet, d'une part, de décrire souvent avec complaisance le milieu criminel et d'autre part, de suivre de plus près l'évolution psychologique des personnages au fil de l'action de plus en plus tendue. On peut aussi, par la mise en scène, situer l'action au coeur de quartiers sordides, d'entrepôts désaffectés, de maisons abandonnées à la périphérie de la ville, etc.

2.3.3 *Le «flic corrompu», le «voyou sympathique»*

Dans le film policier conventionnel, on décrit toujours les policiers et les policières comme des personnes droites, courageuses et incorruptibles, tandis qu'on dépeint les personnes criminelles comme étant sans pitié, inhumaines et crapuleuses. Rien de tel dans le film noir, les policières et les policiers sont souvent corrompus et coincés dans les rouages du crime alors que les personnes délinquantes elles-mêmes sont plutôt sympathiques.

2.3.4 *Le détective privé*

À mi-chemin entre la force policière et la personne criminelle, on met souvent en scène dans le film noir la personne détective privée qui, sans être malhonnête, est souvent sans scrupule alors qu'elle mène son enquête d'un air désabusé.

2.3.5 *L'identification au criminel*

Si, à la fin du film noir, les coupables sont punis, l'action est menée de telle sorte qu'à certains moments les spectatrices ou les spectateurs sont tentés de s'identifier aux personnages criminels, à leurs allures sympathiques et à leurs motivations temporairement nobles.

2.3.6 *Les rapports instables entre criminels*

La mise en scène révèle toujours l'instabilité des rapports entre les individus au sein des groupes criminalisés où le chantage, les luttes de pouvoir et la domination physique ou psychologique vont souvent servir de déclencheurs à l'action.

2.3.7 *Le caractère ambivalent des personnages*

Chaque personnage est aussi ambivalent : son caractère n'est pas stable, il commet souvent des actes imprévisibles et ses émotions le submergent souvent malgré son apparente insensibilité. **Les gangsters** tout d'une pièce ont disparu, ils **sont maintenant angéliques ou névrosés**, mégalomanes ou tarés. De même, **la victime est toujours à demi suspecte** dans la mesure où elle entretient des liens avec la pègre ou avec l'assassin. **Le héros**, quant à lui (le détective, par exemple), **n'est pas invulnérable et parfait**, il est souvent une victime sans gloire qui subit d'effrayants passages à tabac. Plutôt masochiste, il est l'artisan de ses propres ennuis, et s'il mène une enquête, c'est moins par souci de justice que par curiosité morbide. Finalement, **le personnage féminin joue souvent le rôle de la «femme fatale»**. Vengeresse et criminelle, désinvolte et traquée, elle est souvent victime de ses propres pièges. Côté crime, elle est aussi dure que son milieu, aussi experte dans le chantage que dans le maniement des armes. Ce personnage est souvent responsable, dans le film noir, d'une érotisation de la violence.

2.3.8 *Le crime mécanique*

Dans le film noir, on propose un traitement particulier de la violence. Il ne s'agit jamais d'une lutte à armes égales au nom d'une idéologie ou d'une croyance, mais d'un simple règlement de comptes, d'un passage à tabac ou d'une froide exécution par vengeance ou goût de l'argent. Le crime lui-même devient mécanique et professionnel, accompli sans colère et sans haine.

2.3.9 *Le déroulement insolite de l'action*

Le film noir se caractérise finalement par le déroulement insolite de l'action. L'insolite est ici inséparable de l'incertitude des mobiles : les raisons et les désirs qui motivent les personnages restent toujours obscurs et débouchent sur des gestes imprévisibles qui peu à peu, en se multipliant, rendent l'histoire mystérieuse et étrange. Les spectateurs et les spectatrices sont par conséquent désorientés et vont de surprise en surprise, de cruauté en cruauté jusqu'au dénouement final.

2.4 Le film noir et *Pouvoir intime*³

Exception faite du personnage de détective privé, *Pouvoir intime* possède la plupart des caractéristiques du film noir :

- **Le film repose sur l'accomplissement d'un crime** (le vol d'un camion contenant de l'argent et un sac de renseignements compromettants sur un haut fonctionnaire du ministère de la Justice), qui, à un moment difficile et inattendu, entraîne la mort de la presque totalité des personnages poussés dans leurs derniers retranchements.
- De toute évidence, **nous suivons ici le déroulement du crime du point de vue des criminels**. Durant tout le film, le spectateur ou la spectatrice suit pas à pas leurs actions courageuses comme leurs doutes et leurs peurs. Il ou elle apprend ainsi à connaître ces personnages, à partager leur solitude dans le crime et leur désir de fuir vers un monde meilleur éloigné de cette vie criminelle que des circonstances incontrôlables leur ont imposée. Les criminels affichent ainsi une personnalité sympathique à laquelle le spectateur ou la spectatrice s'identifie. Par exemple, le spectateur ou la spectatrice accompagne les personnages dans le huis clos d'un hangar isolé où, durant une seule nuit, il ou elle partage cette descente aux enfers.
- **Dans *Pouvoir intime*, les représentants de la loi sont non seulement inquiétants, mais ils sont à l'origine du crime!** Le haut fonctionnaire du ministère de la Justice ainsi que le directeur de police n'ont plus aucun scrupule à agir dans un but criminel : ils n'hésitent ni devant la loi ni devant les hommes, la pitié et le remord leur étant étrangers.

Au contraire, les criminels sont animés de sentiments louables : ils regrettent la tuerie et veulent épargner le dernier survivant enfermé; le suicide devient chez eux un moyen d'éteindre les remords et le regret (le père se suicide à la mort de son fils); ils sont prêts à mourir (à l'arrivée suspecte d'une voiture, l'un d'eux sacrifie sa vie pour permettre la fuite des autres).

- **Ici, il n'y a aucun détective pour résoudre le crime et surprendre les criminels.** Il n'y a pas non plus de victime persécutée faisant appel à ce même détective. Au contraire, les criminels deviennent les victimes de leurs propres machinations : l'agent de sécurité complice qui faillit à sa tâche est accidentellement tué par ses comparses, le chef de la bande provoque la mort de son fils avant de se

3. Il n'est pas nécessaire de donner immédiatement cette information aux élèves puisqu'ils ou elles n'ont pas encore vu le film *Pouvoir intime*. Elle servira davantage au moment du visionnement critique du film.

tuer lui-même, etc. Plus encore, le directeur de police découvre (à la manière d'un détective privé dont il affiche le stoïcisme désabusé caractéristique des films noirs), des renseignements au sujet du haut fonctionnaire, qu'il n'utilise pas pour provoquer une arrestation, mais, en utilisant le chantage, pour assurer sa position et son pouvoir dans ce coup monté qui lui échappe de plus en plus.

Yves Simoneau a ici déplacé certains traits du film noir. Il a de la sorte accentué la corruption de la société laissée sans défense et sans morale devant le crime (dans ce film, aucun policier ni aucun représentant de la loi n'est intègre) et mis en évidence l'irresponsabilité du crime commis sans autre objectif que la fuite individuelle (à l'opposé, le film *Le Parrain*, tourné à la même époque, décrit un milieu criminel attaché à construire un empire).

- Par de légers détails, tenant essentiellement à la relation privilégiée entre certains personnages, ***Pouvoir intime*, à la manière des films noirs, favorise l'identification des spectateurs et des spectatrices aux personnages criminels.** La relation entre le père et son fils (une relation brève, où on essaie de réparer un passé douloureux) comme la relation entre le personnage de Pierre Curzi et celui de Marie Tifo (une relation amoureuse tenue sous silence mais qui se révèle peu à peu durant le récit) construisent des îlots de tendresse et d'affectivité, au milieu de la tension destructrice, qui rendent les personnages sympathiques. L'acte criminel apparaît alors comme un écart de comportement plutôt qu'un grave délit, plus encore (à mesure que l'action avance et que le crime se retourne contre les criminels) comme une fatalité injuste à leur endroit.
- **L'instabilité des rapports entre les personnages est franchement marquée dans la relation tendue qui existe entre le haut fonctionnaire et le directeur de police.** Reprenant cette caractéristique du film noir, *Pouvoir intime* décrit ainsi avec dureté les dominations impitoyables des milieux corrompus du pouvoir (dans *Pouvoir intime*, les milieux politiques prennent ainsi des allures de groupes criminalisés).
- **L'ambivalence propre aux personnages des films noirs est, dans *Pouvoir intime*, clairement décrite dans l'opposition entre les deux personnages suivants : l'agent de sécurité enfermé dans le camion et le chef de la bande. Tous les deux vont subir une modification de leur personnalité au cours du récit.** Si l'agent de sécurité se montre au début un homme plutôt insouciant, terne et sans profondeur, il devient par la suite redoutable, ingénieux et courageux. D'autre part, le chef de bande, d'abord solide, intraitable et insensible, devient à la fin (tandis que le crime lui échappe et que son fils se meurt) vulnérable, brisé et effondré de douleur.

- **La violence sans idéologie ou sans cause à défendre, voilà sans doute l'une des caractéristiques du film noir les plus respectées par *Pouvoir intime*.** Ici, mettre la main sur une somme considérable d'argent ou sur des renseignements dangereux, dans l'unique but de fuir son passé devenu insupportable, est l'unique moteur de l'action. Le crime n'est commis ni pour une raison politique ou sociale, ni par vengeance ou par colère; il s'agit simplement de réparer une faute ou des erreurs passées de manière rapide par l'acquisition d'argent (ce qui suggère une certaine dimension idéologique).
- **Finalement, *Pouvoir intime* s'attache à respecter le caractère insolite du film noir par une série de rebondissements et par une mécanique implacable du récit** (rien de ce qui a été prévu ne s'accomplira) qui entraînent tous les protagonistes dans des univers affectifs, psychologiques et physiques dont ils ne sont pas maîtres. Ainsi, tous et toutes se trouvent pris au piège d'une histoire incontrôlable, et auquel s'ajoute l'aspect sordide des lieux (hangar rempli d'objets hétéroclites et plongé dans l'ombre) et les motivations obscures du crime : le haut fonctionnaire, qui cache longtemps les raisons réelles de ce coup monté, avoue finalement entraîner à la mort des comparses pour des raisons strictement personnelles.

2.5 Le film de suspense (*thriller*)

Le film de suspense voit le jour à la même époque que le film noir et trouve son réalisateur principal en la personne d'Alfred Hitchcock. Dès 1940, avec *Rebecca*, il installe un genre qu'il ne cessera d'explorer par la suite : *Soupçons* (Suspicion, 1941), *La corde* (The Rope, 1948), *Les amants du Capricorne* (Under Capricorn, 1949), *L'inconnu du Nord-Express* (Strangers on a Train, 1951), etc.

2.6 Les caractéristiques du suspense⁴

Le film de suspense possède huit caractéristiques principales.

2.6.1 La relation avec d'autres genres

Le film de suspense a des relations avec d'autres genres : le film d'horreur, le film d'espionnage, le film noir. À chacun d'eux, il emprunte des formes ou des thèmes (des événements

4. Pour un tableau synoptique de ces caractéristiques, voir l'annexe 3.

suraturels et terrifiants comme moteur du récit, la tension de l'attente amplifiée par le danger et l'inconnu, le crime crapuleux ou insoluble qui hante l'assassin, la victime ou le témoin, etc.). Le film de suspense est donc hybride et instable. En pratique, tous les films peuvent contenir des moments de suspense sans pour autant faire reposer toute l'histoire sur ce procédé. Un film de suspense proprement dit sera donc animé d'une tension constante qui ne trouve sa résolution qu'à la fin.

2.6.2 Les grands thèmes humains

Bien qu'il soit un genre «populaire», le film de suspense met en scène de grands thèmes humains : le bien contre le mal, la vie contre la mort, le courage devant la peur. Il place ainsi, sans compromis ni dilution de l'action, les personnages principaux devant des situations extrêmes.

2.6.3 Les moments de tension extrême

Le suspense construit des moments d'extrême tension, de frissons insupportables d'abord sur le plan physique (violence, dangers réels, acrobaties audacieuses pour sauver sa vie, etc.), puis sur le plan psychologique (expériences de tension, d'attente sous la terreur, d'émotions fortes, etc.), et finalement sur le plan narratif (la manière de raconter l'histoire fait en sorte qu'une tension s'installe, qu'un mystère s'établit, qu'un danger guette à tout moment).

2.6.4 Des objets à valeur symbolique

Les objets utilisés par les personnages durant le récit n'ont plus un simple aspect utilitaire, ils prennent une valeur symbolique : ils sont liés soit à l'état d'un personnage, soit à un événement attendu, ou à la thématique du film (un verre de lait empoisonné crée une attente angoissée, une peinture accrochée à un mur nous signale l'état psychologique d'un personnage, des ballons qui s'envolent à la fin d'une séquence signifient tout à coup l'évasion et la fuite d'une situation dangereuse).

2.6.5 *Des espaces ou des lieux qui provoquent la peur*

Les espaces vides et énigmatiques ou encore des lieux labyrinthiques et refermés provoquent souvent la peur chez un personnage et ajoutent à l'action dans laquelle il est engagé (un ascenseur soudainement en panne provoque la panique, un champ vide souligne la solitude soudaine d'un rescapé d'une aventure meurtrière, etc.).

2.6.6 *Le changement de l'état psychologique*

Durant un film de suspense, le personnage principal éprouve toute une gamme d'émotions : d'une position où il est isolé dans la peur, il s'engage dans une série d'affrontements dangereux jusqu'à un finale lui permettant d'atteindre un équilibre mental supérieur à son état de départ (le personnage gagne en courage, ne serait-ce que par la maîtrise de ses peurs).

2.6.7 *Quatre types d'épisodes*

Un film de suspense fait alterner quatre types d'épisodes tout au long de son déroulement : **1) un épisode de mise en place**, durant lequel on fournit des renseignements sur les personnages, leurs motivations et les enjeux de leurs actions; **2) un épisode de mise en question**, durant lequel le personnage principal est placé devant des difficultés, des énigmes ou des dangers; **3) un épisode de suspension**, durant lequel sont maintenus et quelquefois accentués les énigmes, les difficultés et les dangers auxquels fait face le personnage principal; finalement **4) un épisode de résolution** durant lequel le spectateur et la spectatrice autant que le personnage principal reçoivent des réponses à leurs questions, alors que les obstacles disparaissent, les innocents sont sauvés et les coupables condamnés.

2.6.8 *Six catégories de films*

Finalement, on peut classer les films de suspense en six catégories : **1) les passions meurtrières** (le crime est motivé par une passion amoureuse [*Fatal Attraction* de Lynch]); **2) le suspense politique** (l'assassinat d'une figure politique ou la révélation du caractère vil des milieux politiques [*Missing*, de Costa-Gavras]); **3) le suspense de l'identité volée** (le protagoniste principal, qui cherche à refaire sa vie, vole l'identité d'un autre après l'avoir

tué [*Profession reporter*, d'Antonioni]); **4) le suspense «psychotraumatique»** (une victime d'effets psychiques dérangeants ou traumatiques est conduite à l'assassinat [*Spellbound*, d'Hitchcock]); **5) le suspense de confrontation morale** (affrontement entre un personnage représentant le Bien et un autre représentant le Mal [*Blue Velvet*, de David Lynch]); **6) l'innocent en fuite** (un innocent personnage est pris dans une intrigue et devient la victime d'une persécution [*After Hours*, de Scorsese]).

2.7 Le film de suspense et *Pouvoir intime* ⁵

Bien que *Pouvoir intime* ne possède pas toutes les caractéristiques du film de suspense, on y observe certains procédés efficaces :

- Si, dans ce film, on ne fait appel à aucun événement surnaturel qui le rapprocherait du film d'horreur, **on installe par contre une atmosphère tendue à l'intérieur d'un huis clos** : par une série de retards dans les événements et d'erreurs commises par certains protagonistes, on accorde un poids à chaque seconde dans ce combat inégal contre le temps, la capture et la mort.
- **Le personnage de l'agent de sécurité enfermé dans le camion représente à lui seul ce combat douloureux entre le courage et la peur.** De cet affrontement entre deux aspects d'un même personnage se dégage à la fois toute une série de péripéties (la fusillade, l'attente de la noyade, l'implication du serveur amoureux de l'agent dans le dénouement de l'impasse, etc.) et toute une dimension sociale (l'agent homosexuel défie alors tous les préjugés attribués à son orientation sexuelle).
- **Toutes les tensions sont présentes dans *Pouvoir intime* : les tensions physiques**, dans le combat contre la noyade, **les tensions psychologiques**, dans l'attente et l'obstination lors du brackage du camion, **les tensions narratives**, dans un récit qui ne cesse de multiplier les embûches, les difficultés inattendues et les affrontements entre les personnages.
- **Deux objets jouent un rôle symbolique dans l'histoire : le couteau** que l'agent offre à son amant et **le pistolet** que le personnage de Pierre Curzi offre à celui de Marie Tifo. Ces deux objets deviennent des gages d'amitié et les fétiches d'une relation menacée ou sans avenir.

5. Il n'est pas nécessaire de donner immédiatement cette information aux élèves puisqu'ils ou elles n'ont pas encore vu le film *Pouvoir intime*. Elle servira davantage au moment du visionnement critique du film.

- **Le lieu le plus significatif d'un point de vue dramatique est bien sûr l'intérieur du camion blindé.** Il représente l'espace de protection comme de transformation; c'est l'endroit convoité ou protégé par tous les personnages et le lieu d'affirmation du courage et de la résistance humaine. S'il est lieu d'enfermement pour l'agent, il est le lieu d'évasion pour les voleurs (il contient l'argent nécessaire à leur fuite).
- **Deux personnages se déplacent conformément à leur état psychologique : l'agent de sécurité et le chef de bande.** Devant les événements, l'un se découvre un courage qui touche à la folie et l'autre une tendresse refoulée pour son fils. Tous les deux procèdent ainsi d'une attitude de départ pour atteindre une nouvelle dimension psychologique qui, même si elle demeure enrichissante, leur sera fatale.
- ***Pouvoir intime* suit à la lettre le déroulement conventionnel du film de suspense** (cela explique sans doute une partie de son efficacité) : au début du film, on nous donne les renseignements nécessaires à la compréhension du récit (on campe les personnages, leurs relations, les enjeux de l'embuscade); puis survient l'attaque du camion blindé, alors que les premières difficultés surgissent (le complice se désiste, ses compagnons sont abattus); par la suite, et cela dès la première tentative d'ouverture du camion, les difficultés se multiplient malgré l'entêtement des bandits; finalement, avec le désabusement et la fatigue psychologique qui augmentent chez les personnages, le film arrive à son dénouement où les secrets sont révélés et les tensions dénouées dans la mort ou dans la fuite.
- **Dans *Pouvoir intime*, on résiste à une catégorisation stricte : on flirte avec le suspense politique par l'appartenance de certains personnages à ce milieu, mais on ne s'en tient pas à cette seule catégorie.** On met également en scène une confrontation morale où curieusement, par leur courage et leur résistance aux embûches, les bandits en viennent à incarner le Bien devant le Mal que représentent leurs supérieurs sans scrupules (le haut fonctionnaire et le directeur de police).

3 Le film et son public

3.1 La promotion et la distribution du film

Pouvoir intime était destiné au circuit des salles commerciales; il n'était pas limité à la diffusion restreinte des salles de répertoire. Le film se trouvait ainsi en concurrence directe avec des films étrangers projetés dans les salles commerciales du Québec, notamment le film français *Hold-up* (tourné dans les rues de Montréal) dans lequel jouait la grande vedette du cinéma français, Jean-Paul Belmondo. La sortie de *Pouvoir intime* en salles a donc été précédée d'une stratégie promotionnelle importante : une campagne publicitaire ainsi que des entrevues du réalisateur et des dossiers sur les acteurs et les actrices, qui ont été publiés dans les journaux et les périodiques de l'époque (voir la bibliographie à la fin du présent cahier).

3.2 L'accueil fait au film

Le succès au *box office* témoigne du très bon accueil que *Pouvoir intime* a reçu. De manière unanime, la critique a fait l'éloge du film de Yves Simoneau :

«*Pouvoir intime* est un coup réussi. On peut parler d'un tour de force» (Luc Perreault, *La Presse*).

«[...] un thriller classique» (Francine Laurendeau, *Le Devoir*).

«Du vrai cinéma, un plaisir musical, visuel, prenant du début à la fin et même plus [...]» (Geneviève Smith, *Journal de Montréal*).

«Un bel exercice de style dans le plus pur respect du genre» (Nathalie Pétrowski, *Le Devoir*).

L'ENCADRÉ 1 (LE SCÉNARIO)

Le scénario est avant tout un texte qui raconte l'histoire du film : il présente le déroulement de l'action de manière organisée, il décrit synthétiquement les lieux et les personnages et contient tous les dialogues du film. Mais ce texte est l'aboutissement d'une activité d'écriture, la scénarisation, qui comporte deux étapes qu'il faut d'abord succinctement décrire pour mieux saisir la portée du scénario sur l'ensemble de la production d'un film.

1 La scénarisation

L'écriture du scénario s'effectue en deux étapes.

1.1 Le travail debout

Selon l'expression du scénariste français Jean-Loup Dabadie, la première étape de scénarisation est un «travail debout» : une phase de gestation et de construction de l'histoire où celle-ci prend forme et se développe. À cette étape, on élabore les grandes lignes de la structure dramatique et on crée les personnages et leurs motivations. Ici, il s'agit moins de s'asseoir et d'écrire que de découvrir sur le terrain des éléments susceptibles d'enrichir l'imagination après un minimum d'organisation. Ce travail debout passe par des phases obligées :

1.1.1 *L'idée*

Au commencement, il y a l'idée (le germe ou le point de départ) qui donnera le coup d'envoi et la matière à l'histoire. Une idée peut être de tout ordre : anecdote vécue, aventure personnelle, fait divers, observation sur le terrain, thèse ou position idéologique, etc.

1.1.2 *Le synopsis*

Cette idée, qui très tôt ouvre sur une histoire, a besoin d'être communiquée pour en vérifier l'efficacité. C'est pourquoi le ou la scénariste va énoncer son idée en quelques phrases simples qui contiennent toujours un ou des personnages et une action. Par exemple, le premier énoncé du synopsis de *L'Odyssée* pourrait se résumer à *Ulysse*

rentre à Ithaque, alors que celui du film *Citizen Kane* se résumerait à *Un journaliste enquête sur le passé de Kane*. Le synopsis contient toujours la volonté d'un personnage mise en action et qui entraîne une suite de faits, d'actes et de conséquences. Si une idée ne peut être développée dans un synopsis, cela souligne déjà sa minceur ou sa mauvaise formulation.

1.1.3 Le développement de l'histoire

En quelques pages, le ou la scénariste écrit un texte narratif qui précède et prépare l'écriture du scénario proprement dit. Sous la forme d'une nouvelle, il ou elle écrit son histoire. On y installe avec détails les personnages et l'action, la suite des événements et leurs conséquences. On met en place la structure narrative (le déploiement de l'action dans l'espace et dans le temps).

Phase d'ébullition d'idées et de sentiments autour du cadre dramatique, le développement de l'histoire permet d'ajouter de la chair à l'idée de départ. Chaque scénariste a sa méthode propre et ses trucs du métier pour provoquer l'imagination : «Certains conçoivent l'histoire linéairement et progressent par succession d'événements, d'autres commencent par la fin ou décrivent les situations au fur et à mesure qu'elles s'imposent à eux, sans se soucier de leur ordre (Truffaut esquissait les scènes sur des feuillets indépendants qu'il épinglait au mur [...]); Dabadie travaille aussi avec de grandes feuilles murales qu'il remplit au gré de l'inspiration en allant de l'une à l'autre, puis "après de longues semaines d'écriture en mouvement", il commence à décrire sur une grande feuille de papier à dessin qui part du plafond et arrive jusqu'à terre, une sorte d'ossature du sujet [...]»⁶. Peu importe la méthode, le résultat permet de visualiser les alternances entre les temps forts et les temps faibles, de permuter des scènes, d'en éliminer ou d'en ajouter, etc.

1.2 Le travail assis

La deuxième étape de la scénarisation, toujours selon l'expression de Dabadie, est un «travail assis» : c'est ici, à l'aide de toute la matière rassemblée dans les phases précédentes, que le ou

6. Jean-Paul TOROK. *Le scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 112.

la scénariste s'assoit et écrit le scénario, lequel décrira le stade final du développement de l'histoire. C'est sous la forme d'un texte en dialogues qu'il se présente avant l'étape du découpage technique et celle de la réalisation. Outil de communication entre toutes les personnes qui travaillent à la production du film (réalisateur ou réalisatrice, producteur ou productrice, directeur ou directrice de la photographie, acteur ou actrice, etc.), il prend une forme conventionnelle (voir l'annexe 1). Contrairement aux étapes précédentes qui resteront des ébauches, le scénario se présente comme une description détaillée (mais synthétique) de l'action, du décor, des personnages et des accessoires, en plus de contenir la version définitive des dialogues.

2 Le scénario

L'écriture du scénario doit prendre en considération quatre aspects.

2.1 La segmentation

Le travail du ou de la scénariste consiste à fractionner l'histoire en événements significatifs qui s'enchaînent de manière logique et vraisemblable. Bien sûr, la durée de l'histoire peut rarement être égale à celle du récit (de la projection), c'est pourquoi, entre les événements, le ou la scénariste aménage des ellipses; il ou elle escamote le superflu et effectue des raccourcis et des sautes dans le temps.

Le scénario est fragmenté en **scènes** (une unité dramatique présentant une action continue et inscrite de manière précise dans le temps, qui se déroule dans un seul décor et met en jeu les mêmes personnages) assemblées les unes aux autres. Entre chaque scène, du temps peut s'être écoulé et des événements s'être produits que le ou la scénariste décide de ne pas relever pour des raisons dramatiques (rythme, suspense, clarté de l'ensemble, etc.).

Chaque scène contient des éléments précis : a) d'abord un intitulé, qui situe la scène en intérieur ou en extérieur; ensuite la situation du décor (chambre, rue, etc.); et finalement l'indication du moment où se situe l'action (matin, soir, nuit, etc.); b) chaque scène contient aussi une description des éléments importants du décor et de l'action des personnages; c) finalement, on précise le dialogue, chaque réplique étant clairement attribuée à l'un ou l'autre des personnages.

2.2 La narration

Dans sa manière de raconter, la ou le scénariste doit d'abord être clair et écrire dans un style précis, direct et économe (le scénario n'est pas une œuvre littéraire, mais un outil de communication). De plus, le scénario doit être uniquement descriptif. Les commentaires, les analyses et toute introspection dans l'univers mental des personnages doivent être bannis s'ils ne se traduisent pas visuellement. Le scénario ne doit contenir que la description des gestes, des comportements, des émotions visibles des personnages, en plus d'une description des lieux et des objets utiles au déroulement de l'histoire.

2.3 Le dialogue

Contrairement au dialogue de théâtre, le dialogue de cinéma n'est pas le moteur unique de l'action. Il est un des éléments qui font avancer l'histoire. C'est pourquoi, le dialogue au cinéma est davantage lié au corps et à l'action du personnage (et cela, dès l'étape du scénario). «On ne commence pas par écrire qu'un personnage dit : "Tu m'as beaucoup manqué". On écrira par exemple qu'il hésite, qu'il tend la main vers un paquet de cigarettes, qu'il sort une cigarette à demi, et il regarde un peu sa partenaire, et puis il tourne la tête en direction de la fenêtre, et alors il dit, ou plutôt il murmure comme pour lui-même : "Tu m'as beaucoup manqué". Le dialogue se trouve ainsi imbriqué dans l'action⁷.»

2.4 Le point de vue

Un scénario est toujours une histoire racontée selon un certain point de vue : a) on peut raconter une histoire en privilégiant le point de vue d'un seul personnage (on ne racontera alors que les événements dont il a été témoin et ce qu'il a fait; b) on peut aussi décrire successivement les points de vue de plusieurs personnages d'une scène à l'autre ou à l'intérieur de la même scène (ainsi, il est possible de confronter des opinions et des perspectives différentes); c) finalement, on peut ne choisir aucun point de vue particulier et préférer une vision d'ensemble où il devient possible de fournir des renseignements sur tous les personnages et sur toutes les actions.

7. Jean-Paul TOROK. *Le scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 157.

4 Exercices

Pour permettre aux élèves de bien assimiler les notions présentées plus haut, nous proposons deux exercices à faire avant de visionner le film.

4.1 Le scénario d'un film noir

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser de manière créatrice leur connaissance des caractéristiques propres au film noir.

Déroulement : à partir du même fait divers qui a inspiré Yves Simoneau dans l'écriture du film *Pouvoir intime*, les élèves, individuellement ou en groupe, sont invités à écrire le scénario d'une histoire (voir l'encadré 1) en 2 ou 3 pages, tout en respectant les caractéristiques du film noir.

Voici le fait divers tel que raconté par Yves Simoneau : «À Montréal, il y a eu un vol de camion blindé et quelqu'un était resté coincé à l'intérieur. Quand le camion a démarré, le gardien a réussi à sauter hors du véhicule. À cette époque, je me suis demandé ce que cela aurait donné si l'homme était resté dans le camion [...]»⁸.

4.2 Surprise ou suspense

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser, de manière créatrice, leur connaissance des caractéristiques propres au film de suspense.

Déroulement : à partir de la différence qu'Alfred Hitchcock établit entre la surprise et le suspense, les élèves sont invités à rédiger deux fois une même scène de leur cru ou alors dessiner [ou photographier] deux versions du canevas de scénario⁹ (*storyboard*) de cette scène, une première fois en mettant l'accent sur la surprise, la seconde fois sur le suspense.

8. Léo BONNEVILLE. « Entretien avec Yves Simoneau », *Séquences*, Montréal, n° 124, 1986, p. 8.

9. Le canevas de scénario (*storyboard*) est simplement le découpage technique (dont on donne la définition complète à l'encadré 2) sous la forme d'une bande dessinée. Il se présente comme une suite d'images sans les précisions techniques exhaustives du découpage technique. Il est donc montré de manière plus agréable et plus visuelle; on permet au cinéaste d'imaginer d'une manière plus sensible et moins technique le film qu'il prépare.

Voici les propos que tenait Hitchcock sur la différence entre surprise et suspense :

François Truffaut : Je voudrais vous demander de préciser maintenant la différenciation qu'il faut faire entre suspense et surprise.

Alfred Hitchcock : La différence entre le suspense et la surprise est très simple, et j'en parle très souvent. Pourtant, il y a fréquemment une confusion, dans les films, entre ces deux notions. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure moins le quart - il y a une horloge dans le décor; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont à l'écran : «Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser». Dans le premier cas, on a offert au public 15 secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons 15 minutes de suspense. La conclusion de cela est qu'il faut informer le public chaque fois qu'on le peut, sauf quand la surprise est un *twist*, c'est-à-dire lorsque l'inattendu de la conclusion est le sel de l'anecdote¹⁰.

10. François TRUFFAUT. *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, p. 58.

DEUXIÈME PARTIE

LE VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant qu'ils et elles disposent de connaissances pertinentes sur le film *Pouvoir intime* et sur les genres cinématographiques auxquels il appartient, les élèves sont mieux préparés au visionnement critique que l'on propose dans la présente section. On suggère deux exercices, le premier individuel et le second à faire en équipe, et qui ont respectivement pour but d'attirer l'attention des élèves sur un point particulier et de servir de point de départ dans les discussions que feront les élèves après le visionnement.

1 Premier exercice : *Pouvoir intime* et les genres

Décrire et expliquer comment le film *Pouvoir intime* reprend les caractéristiques propres au film noir et au film de suspense. Il importe ici que les élèves choisissent, avant le visionnement, une ou deux caractéristiques seulement du film noir ou de suspense afin d'éviter l'éparpillement et le survol trop sommaire. On rappelle ci-après quelques éléments correspondant à des caractéristiques conventionnelles du film noir et du film de suspense et qui peuvent faire l'objet d'analyse :

- la corruption des pouvoirs politiques et judiciaires;
- l'ambivalence du chef de la bande (Jacques Godin);
- le rôle et les qualités du personnage féminin (Marie Tifo);
- les tensions physique, psychologique et narrative vécues par la bande;
- l'évolution sur le plan psychologique vécue par l'agent de sécurité (Robert Gravel).

2 Deuxième exercice : le découpage technique

À la suite du visionnement, les élèves construisent en équipe le découpage technique (voir l'encadré 2) de la scène d'embuscade (dans le premier tiers du film *Pouvoir intime*, les voleurs prennent en embuscade un camion blindé) en l'imaginant à leur façon : bien qu'ils ou elles mettent en scène les mêmes personnages, les mêmes difficultés et les mêmes enjeux, les élèves organisent la bande-image à leur gré. Ils ou elles auront ensuite à comparer leur vision à celle d'Yves Simoneau (nombre de plans, échelle des plans, ordre des plans, choix des angles, etc.)¹¹.

11. Pour une définition complète de ces termes, voir le cahier d'introduction.

ENCADRÉ 2

(LE DÉCOUPAGE TECHNIQUE)

Une fois le scénario terminé, le réalisateur ou la réalisatrice, l'assistant ou l'assistante à la réalisation et le directeur ou la directrice de la photographie commencent le travail de conception visuelle du film. Le scénario n'est encore qu'une forme écrite de l'histoire et il faut maintenant, à partir de ce texte, créer des images et les organiser ensemble.

Une fiche vierge de découpage technique est proposée à l'annexe 4.

- 1** Le découpage technique est la première mise en images du film. En suivant les indications inscrites au scénario, on détermine le nombre de plans qui composent chacune des scènes et ce que les plans contiennent; on établit aussi la durée, l'angle de prise de vue et les mouvements de caméra (s'il y a lieu) de chacun des plans. Finalement, on précise l'ordre à établir entre tous ces plans, ébauchant de la sorte une esquisse du montage final.
 - 2** Le découpage technique contient aussi des renseignements sur la dimension sonore du film : on fait correspondre à chaque plan, les dialogues appropriés, les bruits d'ambiance nécessaires, la musique choisie, etc.
 - 3** Finalement, le découpage technique est un outil de communication entre les différents responsables de la production d'un film. Il contient des renseignements nécessaires autant au ou à la scripte (dialogue, cadre, ordre des plans, etc.) qu'au directeur ou à la directrice de la photographie (cadre, mouvement de caméra, angle de prise de vue, etc.), ou à l'ingénieur ou l'ingénieure de son (son synchrone, dialogue, bruits, etc.).
- Pour un exemple, voir à l'annexe 2 le découpage technique de la première scène de *Pouvoir intime*.

TROISIÈME PARTIE

RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont faite individuellement ou par équipe les élèves.

À l'occasion de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film, et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 Mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations qu'ils et elles ont faites dans les exercices proposés aux étapes précédentes. Cela peut se faire :

- par la présentation orale des scénarios et des synopsis (voir les exercices de la première partie) brièvement mis en scène ou illustrés;
- par la comparaison des différents découpages techniques avec le montage du film (voir les exercices de la deuxième partie).

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter sur la perception qu'ils ou elles ont des thématiques abordées dans le film. Les propos du réalisateur peuvent d'ailleurs servir de point de départ :

«Avec ce film, nous voulions, Curzi et moi, parler du pouvoir mais surtout de la limite du pouvoir que chacun possède. Chaque personnage, dans le film, a un certain pouvoir, mais il sera forcé d'en reconnaître la limite¹².»

«Le "pouvoir" du titre, c'est celui au bout duquel arrive chacun des protagonistes pris dans l'impasse. Il y a aussi l'abus de pouvoir d'un technocrate, un zélé qui sévit au ministère de la Justice¹³.»

12. Léo BONNEVILLE. «Entretien avec Yves Simoneau», *Séquences*, Montréal, n° 124, 1986, p. 8.

13. Pierre ROBERGE. «Pouvoir intime sera-t-il le premier "thriller" du cinéma québécois?», *La Presse*, 9 juin 1985, p. C7.

«Je voulais faire un film sur le pouvoir. Dans le camion, le pouvoir du gardien est absolu jusqu'au mur et s'arrête là. Pour ceux qui sont en dehors du camion, c'est la même chose. Chaque individu a donc une conviction par rapport au pouvoir qu'il détient. C'est ça le pouvoir intime de chacun¹⁴.»

14. Luc PERREAULT. «Un hold-up réussi : *Pouvoir intime*», *La Presse*, 8 mars 1986, p. E18.

BIBLIOGRAPHIE

BONNEVILLE, Léo. «Entretien avec Yves Simoneau», *Séquences*, Montréal, n° 124, 1986, p. 4-10.

BORDE, Raymond et Étienne CHAUMETON. *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1988.

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Bordas, 1988.

DERRY, Charles. *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, McFarland Publishers, 1988.

LAURENDEAU, Francine. «Yves Simoneau tient promesse», *Le Devoir*, 8 mars 1986, p. 30.

PERREAULT, Luc. «Un hold-up réussi : *Pouvoir intime*», *La Presse*, 8 mars 1986, p. E18.

PÉTROWSKI, Nathalie. «Yves Simoneau : cinéaste mutant pour peuple hybride», *Le Devoir*, 8 mars 1986, p. 21.

ROBERGE, Pierre. «Pouvoir intime sera-t-il le premier "thriller" du cinéma québécois?», *La Presse*, 9 juin 1985, p. C7.

TOROK, Jean-Paul. *Le Scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Henri Veyrier, 1988.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983.

ANNEXE 1

Scénario de *Pouvoir intime* (scène 1)

1. INTÉRIEUR CORRIDOR SOIR

1.

Meursault marche d'un pas décidé dans un corridor sombre. Il jette un coup d'œil au passage dans l'embrasement d'une porte au moment où il tire avec négligence une cigarette d'une poche de son manteau gris. Le corridor est désert et silencieux.

Meursault tourne et franchit une porte ouverte, il débouche dans une grande pièce dénudée, plongée dans le noir et le silence. Sur la droite, une grande baie vitrée donne sur une autre pièce vivement éclairée. Trois hommes (deux ouvriers et un homme en complet) y discutent autour d'une machine. L'homme au complet (un haut fonctionnaire) se retourne et aperçoit Meursault. Il vient le rejoindre, laissant les deux autres à leur travail.

LE HAUT FONCTIONNAIRE (sèchement)

Je suis le directeur du service de sécurité interne du ministère de la Justice. C'est avec moi que vous traitez depuis le début.

Maintenant face à face, ils se serrent la main.

MEURSAULT (neutre)

Ah! C'est vous. Enchanté. (Il observe son vis-à-vis) Je vous imaginai plus âgé.

LE HAUT FONCTIONNAIRE

Tout est prêt?

MERSAULT

Faut que je force la main à Théo

LE HAUT FONCTIONNAIRE (inquiet)

Théo? Ah! oui, Théo.

MEURSAULT

J'ai confiance en lui. Quand même, si on avait eu plus de temps.

LE HAUT FONCTIONNAIRE (vif)

J'ai pas le choix!

Tout en fixant du regard le haut fonctionnaire, Meursault cherche des allumettes.

MEURSAULT

D'habitude, c'est pas à moi qu'on s'adresse pour ce genre de problème.

LE HAUT FONCTIONNAIRE

C'est pas une affaire habituelle. Dites-vous que c'est comme un service rendu à un ami. (pause) Un ami est toujours plus reconnaissant qu'un gouvernement, vous le savez. C'est pas la première fois qu'on fait appel à vous.

Le haut fonctionnaire s'approche de Meursault; avec son briquet, il allume sa cigarette.

MEURSAULT

J'le sais où je vous ai vu. Vous étiez au ministère de la Justice quand on s'est occupé des problèmes du Ministère. C'est ça?

LE HAUT FONCTIONNAIRE

Oui.

MEURSAULT (ironique)

Et le sac qu'on cherche a un rapport avec cette histoire-là.

LE HAUT FONCTIONNAIRE (agacé)

Aucune importance. Ça vous regarde pas, ni vous ni moi.

Un bruit vient interrompre la conversation. Ils se séparent sans un mot.

ANNEXE 2

**Découpage technique
de la première scène de
*Pouvoir intime***

Scène : 1

N° du plan 1

Durée du plan 30 sec.



Croquis du plan

Description de l'action :

Meursault s'avance dans le couloir, la caméra le suit dans son dos. Il s'engouffre dans une pièce vide, la caméra le précède et pivote au moment où Meursault s'arrête, une cigarette à la bouche.

Dialogues : Aucun

plan américain –

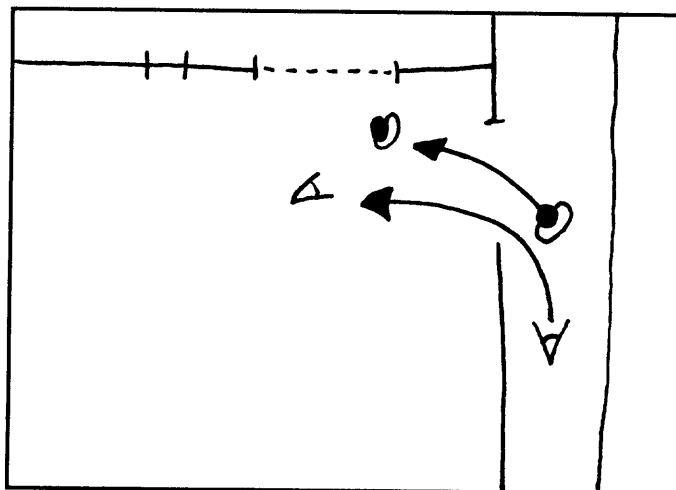
Cadrage : rapproché

Mouvement de caméra :
travelling avant + panoramiqueAngle de la caméra :
normal

Son synchro : ambiance

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène :

1

N° du plan

2

Durée du plan

5 sec.



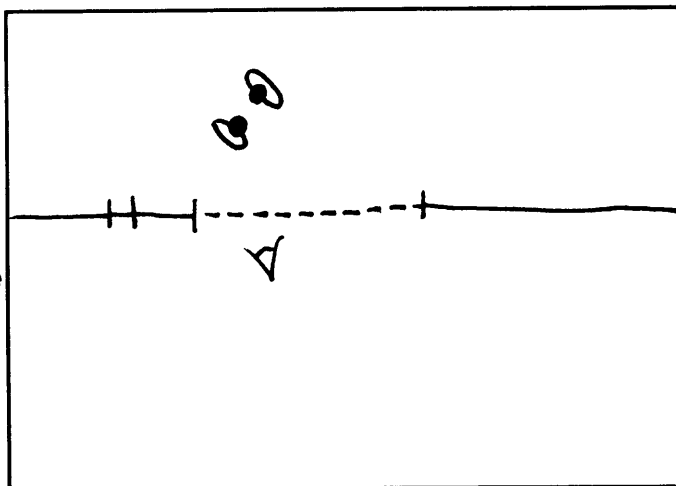
Croquis du plan

Description de l'action :

Le haut fonctionnaire parle à
un ouvrier, il se retourne et
regarde Meursault.

Dialogues : AucunCadrage : rapprochéMouvement de caméra :
fixeAngle de la caméra :
normalSon synchro : bruits d'ambianceSon postsynchro : musique

Remarques : _____



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène :

1

N° du plan

3

Durée du plan

2 sec.



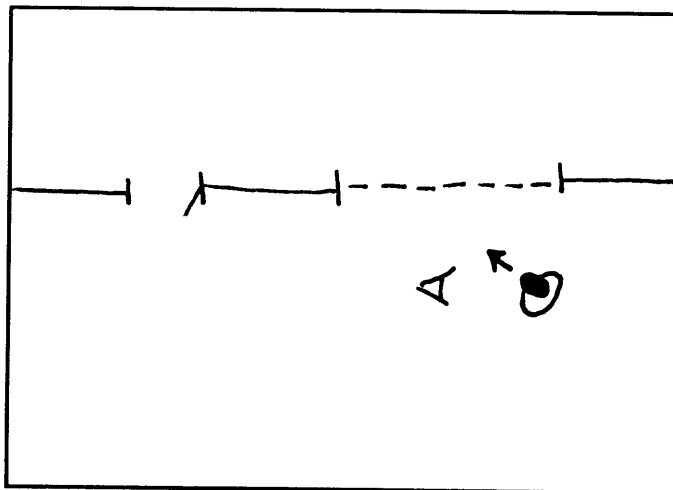
Croquis du plan

Description de l'action :

Meursault regarde le haut
fonctionnaire.

Dialogues : AucunCadrage : rapprochéMouvement de caméra :
fixeAngle de la caméra :
normalSon synchro : ambianceSon postsynchro : musique

Remarques : _____



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène :

1

N° du plan

4

Durée du plan

6 sec.



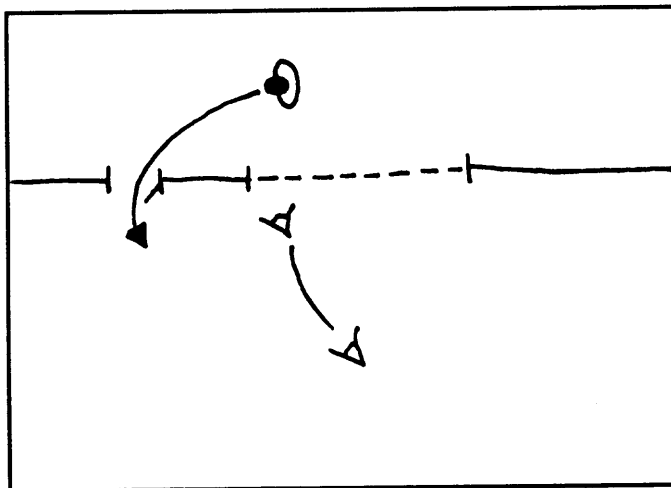
Croquis du plan

Description de l'action :

Le haut fonctionnaire se
retire de la petite pièce et
franchit la porte pour
rejoindre Meursault.

Dialogues : AucunCadrage : moyenMouvement de caméra :
travelling arrièreAngle de la caméra :
normalSon synchro : ambianceSon postsynchro : musique

Remarques : _____



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène :

1

N° du plan

6

Durée du plan

45 sec.



Croquis du plan

Description de l'action :

Le haut fonctionnaire referme la porte et s'avance vers Meursault. Ils se serrent la main devant la baie vitrée. Ils discutent.

Dialogues : Le haut fonctionnaire : «Je suis le directeur...»

jusqu'à :

Le haut fonctionnaire : «Dites-vous que c'est un service rendu à un ami.»

Cadrage : américain

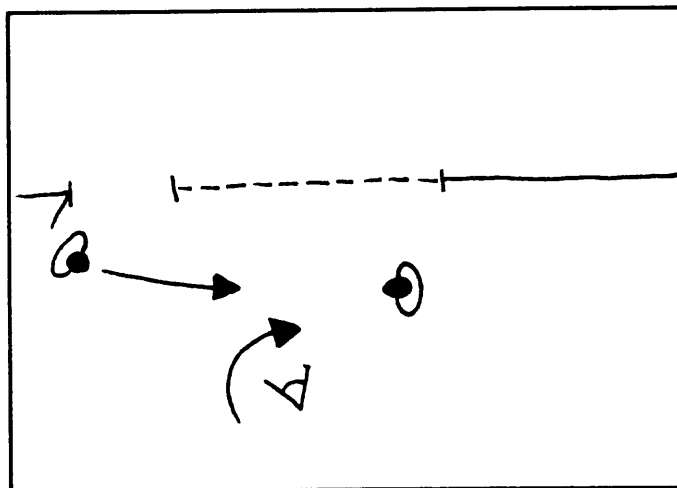
Mouvement de caméra : panoramique

Angle de la caméra : normal

Son synchro : ambiance + musique

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène : 1N° du plan 7Durée du plan 45 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :

Le haut fonctionnaire allume
la cigarette de Meursault
avec le briquet qu'il avance.
À la fin, ils sortent dans la
même direction.

Dialogues : Le haut fonctionnaire : «Un ami est toujours plus reconnaissant.»
jusqu'à :

Le haut fonctionnaire : «... Ça ne vous regarde pas, ni vous,
ni moi.»

Cadrage : gros plan

Mouvement de caméra :

panoramique gauche – droite, droite –
gauche

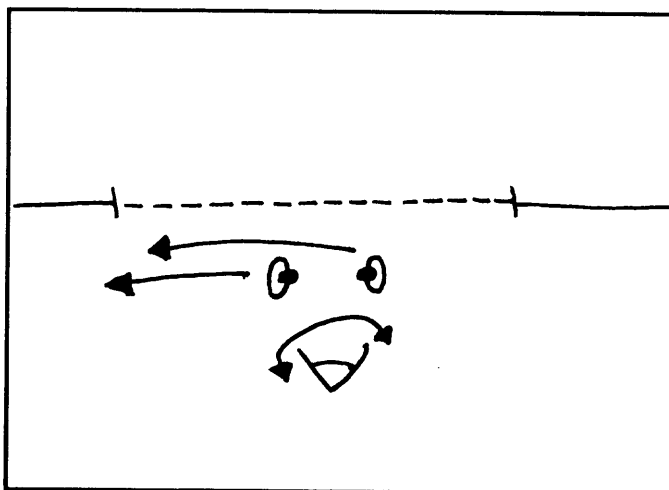
Angle de la caméra :

normal

Son synchro : dialogues +
ambiance

Son postsynchro : bruits d'outils
et musique

Remarques : _____



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

ANNEXE 3

**Tableau synoptique et comparatif des caractéristiques
du film noir et du film de suspense**

Le film noir	<i>Pouvoir Intime</i>	Le film de suspense	<i>Pouvoir Intime</i>
le crime	présent	relation à d'autres genres	présent
point de vue des criminels	présent	grands thèmes	présent
le flic corrompu, le voyou sympathique	présent	tension	présent
détective	absent	objets symboliques	présent
identification au criminel	présent	lieux inquiétants	présent
relations instables	présent	changement de l'état psychologique	présent
caractère ambivalent	présent	4 épisodes	présent
crime mécanique	présent	6 catégories	politique et moral
action insolite	présent		

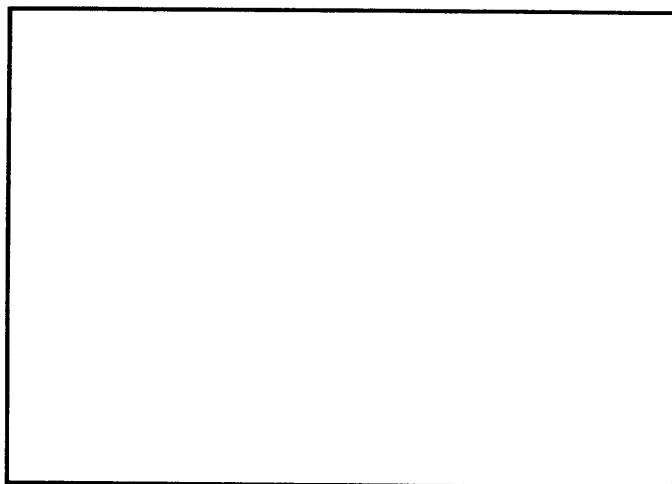
ANNEXE 4

**Fiche vierge de découpage technique
à photocopier pour l'exercice
proposé aux élèves**

Scène :

N° du plan

Durée du plan



Croquis du plan

Description de l'action :

Dialogues :

Cadrage :

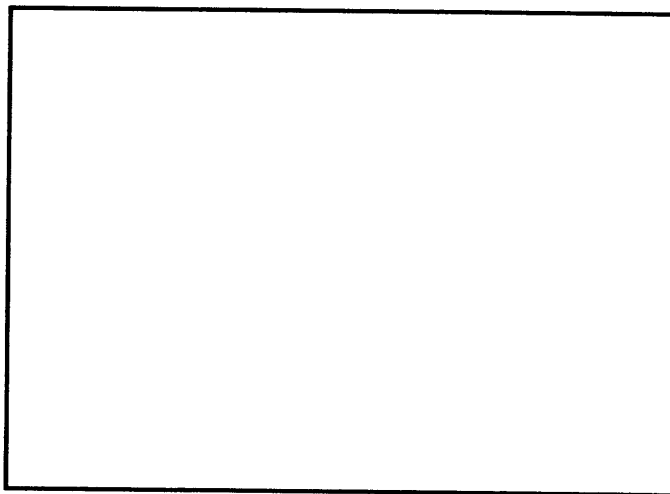
Mouvement de caméra :

Angle de la caméra :

Son synchro :

Son postsynchro :

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)