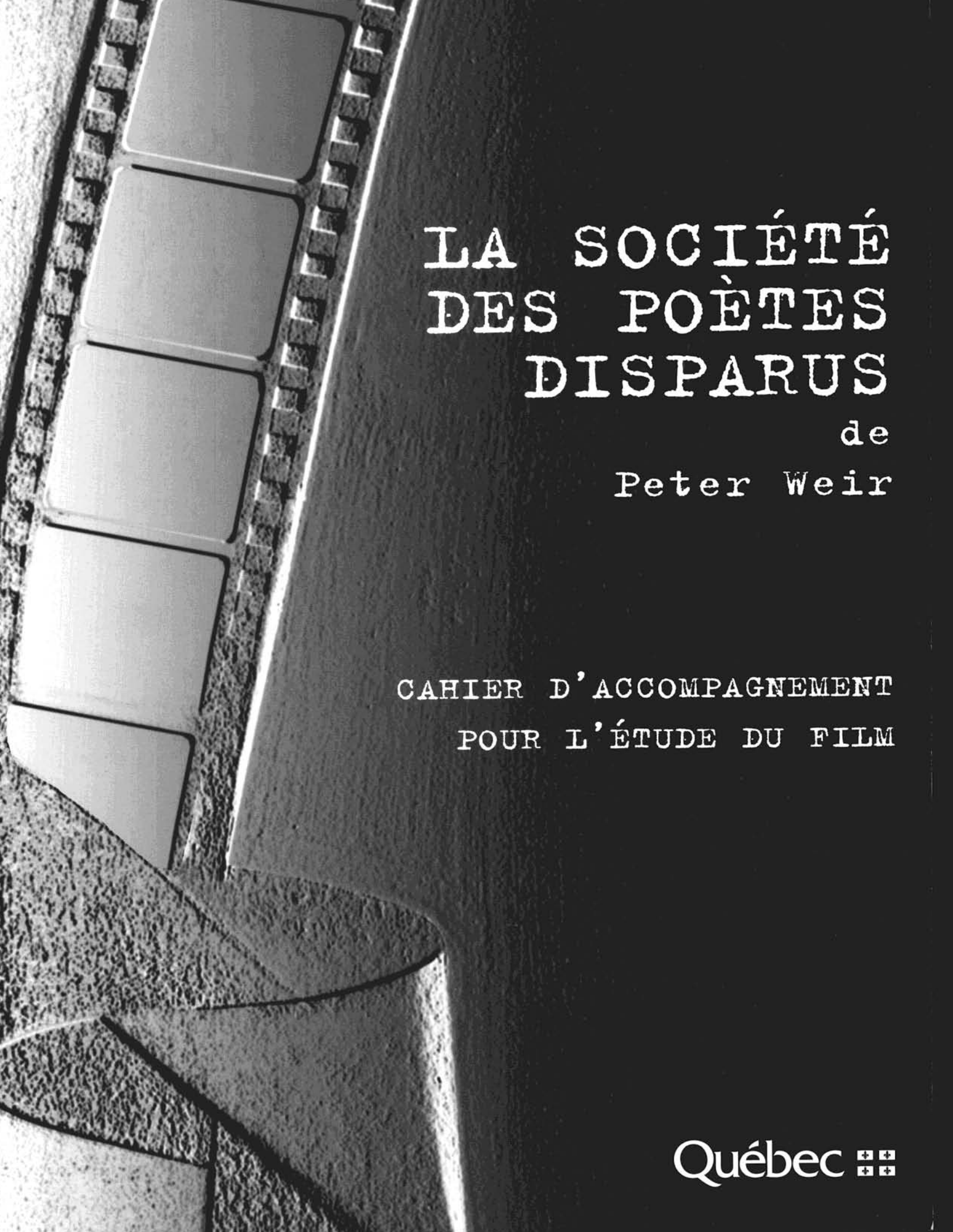




LA SOCIÉTÉ DES POÈTES DISPARUS

de
Peter Weir

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec 

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

***LA SOCIÉTÉ
DES POÈTES DISPARUS***
de PETER WEIR

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

Août 1998

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 1998 — 98-0572

ISBN 2 - 550 - 33561-9

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1998

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *La société des poètes disparus* a été produit dans le contexte de l'expérience pilote d'éducation cinématographique, 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.

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, s'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

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

Margaret Rioux-Dolan, directrice
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, représentant
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 La présentation du film	1
1.1 La fiche signalétique du film	1
1.2 Le résumé du film	1
1.3 Les artisans du film	2
2 Le personnage au cinéma	3
2.1 Le personnage classique	3
2.1.1 Les grandes règles qui définissent le personnage classique	4
2.1.2 La construction et la description du personnage classique	6
2.1.2.1 L'aspect externe	6
2.1.2.2 L'aspect interne	10
2.1.2.3 L'aspect relationnel	11
2.2 Les rapports du personnage avec le décor et les accessoires	13
2.2.1 Des rapports fonctionnels	14
2.2.2 Des rapports expressifs	14
2.2.3 Des rapports dramatiques	15
2.2.4 Des rapports symboliques	15
2.3 Les rapports du personnage avec le dialogue	16
2.3.1 La fonction d'information	17
2.3.2 La fonction de caractérisation	17
2.3.3 Les fonctions d'action et d'émotion	18
3 L'accueil fait au film	19
3.1 L'accueil favorable	19
3.2 L'accueil défavorable	20
ENCADRÉ 1 : L'ACTEUR OU L'ACTRICE À LA RECHERCHE DU PERSONNAGE	21
4 Des exercices	25
4.1 Construire des personnages	25
4.2 Jouer un personnage	25
DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM.....	27
1 Premier exercice : Le personnage principal	27
2 Second exercice : Au ralenti ou en accéléré?	27
ENCADRÉ 2 : AU RALENTI OU EN ACCÉLÉRÉ	29

TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM	33
1 La mise en commun des perceptions des élèves	33
2 La thématique du film	33
2.1 L'affrontement des désirs et des obstacles	33
2.2 La puissance de la poésie et des arts	34
BIBLIOGRAPHIE	35
ANNEXE 1 : QUESTIONNAIRE	37
ANNEXE 2 : RÈGLES QUI DÉFINISSENT LE PERSONNAGE CLASSIQUE	38
ANNEXE 3 : GRILLE D'ÉCRITURE DU PERSONNAGE	39

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 La présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre du film :	<i>La société des poètes disparus</i> (<i>Dead Poets Society</i>)
Pays de production :	États-Unis
Année de production :	1989
Réalisation :	Peter Weir
Scénarisation :	Tom Schulman
Images :	John Seale
Musique :	Maurice Jarre
Montage :	William Anderson
Acteurs principaux :	Robin Williams (John Keating) Robert Leonard (Neil Perry) Ethan Hawke (Todd Anderson) Josh Charles (Knox Overstreet) Gale Hansen (Charlie Dalton) D. Kassuman (Richard Cameron) Kurtwood Smith (le père)

1.2 Le résumé du film

En 1959, John Keating est professeur de littérature dans un collège réputé, austère et conservateur des États-Unis. Grâce à ses méthodes pédagogiques plutôt anticonformistes, Keating amènera ses élèves à se passionner pour la poésie. La « Société des poètes disparus », que Keating avait animée lorsqu'il était lui-même élève dans cette Académie, va revivre avec ses élèves. Malheureusement, la direction de l'école n'approuve pas son type d'enseignement. Enseigner l'amour de la vie et de la liberté, la passion de la poésie, le désir de s'exprimer sans contrainte est jugé trop dangereux. Les choses tourneront au tragique lorsqu'un élève décidera de pousser à bout sa passion pour le théâtre contre la volonté de son père...

1.3 Les artisans du film

Peter Weir : réalisateur australien né à Sidney en 1944. Comme tous les cinéastes, il débute en réalisant de courts et moyens métrages avant de tourner, en 1974, *Les voitures qui ont mangé Paris*, son premier long métrage, dans lequel s'affirme déjà son goût pour le fantastique. L'année suivante, il réalise *Pique-nique à Hanging Rock*. Ce film marquera l'entrée du « nouveau cinéma » australien sur la scène internationale et placera Peter Weir à la tête d'une génération de réalisatrices et de réalisateurs décidés à imposer le cinéma australien sur tous les écrans du monde (c'est le cas notamment de Jane Campion, de Fred Schepisi et de Jocelyne Moorhouse). Avec son film *La dernière vague* (1977), Peter Weir réaffirme son goût pour l'énigmatique, le magique et l'ambiguïté. Il obtient son premier succès commercial avec le film *Gallipoli* (1981) qui raconte, à travers l'histoire de deux jeunes garçons réunis durant la guerre, la défaite sanglante de l'armée australienne aux frontières escarpées de la Turquie en 1915. La virtuosité technique et la qualité dramatique de Peter Weir lui ouvriront les portes d'Hollywood. Il y réalise en 1985 le film *Witness*, mettant en vedette Harrison Ford, *Mosquito Coast* (1986), puis *La société des poètes disparus* (1989), qui remporte un succès international et devient le film culte des jeunes adolescentes et adolescents américains à la fin des années 80.

Robin Williams : acteur américain né à Chicago en 1952. Avant d'incarner le rôle éponyme dans le film *Popeye*, de Robert Altman (1980), Robin Williams est déjà une vedette de la télévision où il incarne le personnage d'un extraterrestre dans la série *Mork and Mindy*. Dans cette série, il impose (chose rare à la télévision) sa prodigieuse qualité d'improvisateur, de comique électrisant, au débit de paroles dépassant toutes limites humaines. Robin Williams étudie d'abord l'interprétation au Collège Julliard, où il joue les classiques du théâtre : Tchekhov, Shakespeare et autres. Puis, il se dirige vers la côte Ouest américaine où il crée de petits spectacles d'humour dans des bars miteux de Los Angeles (quelques années plus tard, fort de son succès, il sera le premier humoriste à monter sur les planches du célèbre Metropolitan de New York). En 1981, il tient le rôle principal dans *Le monde selon Garp* (Georges Hill) avant d'obtenir un succès exceptionnel grâce à sa prestation presque entièrement improvisée dans *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987). Après avoir joué un rôle plus dramatique dans *La société des poètes disparus* (1989), il incarne, auprès de Robert de Niro dans *L'éveil* (Peggy Marshall, 1990), le rôle d'un médecin. Tout en continuant sa carrière sur scène, il interprète différents rôles au cinéma. Il a joué récemment dans *Hamlet* (Kenneth Branagh, 1996).

2 Le personnage au cinéma

Il n'existe pas de film de fiction sans personnage. Le personnage est si intimement lié à l'histoire d'un film qu'il est difficile d'imaginer la suite des événements, des actions, des causes et des effets qui forment le récit sans un ou plusieurs personnages qui vivent ces événements, accomplissent ces actions, provoquent ces causes et subissent ces effets. À la limite, si nous pouvions imaginer une histoire de pluie et de beau temps qui ne comprendrait aucun personnage¹, le monde se trouvant un instant sans êtres humains, il serait par ailleurs difficile d'imaginer un personnage sans une histoire, au moins virtuelle. Chaque personnage peut susciter une histoire, mille histoires.

- **La moindre description d'un personnage, aussi courte soit-elle, laisse déjà entrevoir le germe d'une histoire, avant même que survienne toute action : est-ce qu'un ou une scénariste qui décrit le bégaiement de son personnage, la rougeur qui colore ses joues, son corps replié sur lui-même, ses gestes malhabiles, sa voix faible, ne propose pas déjà un affrontement inégal entre ce personnage et son entourage, ne suggère pas déjà la possibilité d'un combat et d'une transformation de ce personnage, l'histoire d'un apprentissage?**

Au commencement il y avait le personnage. Il créa l'histoire. Mais lui, comment avait-il été créé?

2.1 Le personnage classique

De très nombreux films, depuis le début de l'histoire du cinéma, présentent des récits réalistes ou naturalistes : l'histoire, chaque fois, se fonde sur des repères spatiotemporels qui servent à définir la réalité, mais surtout sur des personnages.

- **En premier lieu, les motivations et les émotions sont reconnaissables dans notre univers quotidien (à partir de nos propres expériences et de nos émotions d'homme ou de femme du XX^e siècle en Occident) et, en second lieu, les actions se structurent autour d'une logique comportementale héritée de la psychologie contemporaine.**

Il n'existe pas de personnage dont les actions seraient explicables à partir de la physique nucléaire ou dont les comportements seraient ceux d'une plante. Même les grands personnages mythiques (Œdipe, Sisyphe, Icare, etc.) sont aujourd'hui colorés de motivations psychologiques et d'ambitions économiques...

1. Mais alors, le chêne qui résiste à la pluie et le roseau qui courbe sous le vent ne sont-ils pas aussi des personnages... symboliques?

2.1.1 Les grandes règles qui définissent le personnage classique

Afin d'assurer la cohérence de l'histoire, la logique et la vraisemblance du récit, bref le réalisme du film et la « vérité » des actions, le personnage classique doit être conforme à certaines règles que les scénaristes, les réalisateurs et les réalisatrices ainsi que les acteurs et les actrices ont peu à peu établies :

- a) **Le personnage classique doit avoir une cohérence psychologique** : celui qui est timide ne peut pas être brave. Il peut le devenir, mais seulement après une série d'actions ou d'événements qui expliqueront cette transformation. C'est le cas du personnage de Todd Anderson dans *La société des poètes disparus*.
- b) **Les personnages classiques doivent être distincts les uns des autres**. Chaque personnage est un individu qui possède ses qualités, ses habitudes, ses manières, ses motivations, ses croyances propres. C'est le cas des membres de la Société des poètes disparus. Chaque jeune garçon a ses peurs et ses doléances, ses désirs et ses tristesses, etc.
- c) **Le personnage classique doit être consistant**. Il n'a jamais une seule dimension, il est riche d'émotions, d'expériences, de souvenirs, de pensées, de jugements. Bien que son profil général puisse mettre en évidence un aspect, bien que les événements qu'il traverse illustrent une dimension particulière, le personnage conserve toujours une profondeur que le film peut montrer, une profondeur qu'une simple réplique, un simple geste pourra nous laisser entrevoir. Le personnage du professeur Keating dans *La société des poètes disparus* possède tout un passé dont on sait peu de chose, mais l'on comprend (par de petites allusions) que ce passé détermine les actions du personnage.
- d) **Les personnages classiques peuvent être opposés les uns aux autres**. C'est à cette condition qu'une histoire peut advenir, qu'un conflit ou une rencontre peuvent se développer. Chaque personnage classique, parce qu'il possède des qualités singulières, des visées particulières et une individualité, entre en relation conflictuelle ou consensuelle avec les autres personnages. C'est à ce moment qu'il en

vient souvent à incarner globalement le Bien ou le Mal, l'Espoir ou la Douleur : son opposition à d'autres personnages l'oblige à adopter une position éthique, psychologique, émotionnelle, politique, etc. Cette règle est illustrée de manière évidente par l'opposition du père à son fils Neil Perry dans *La société des poètes disparus*.

- e) **Le personnage classique doit avoir un but, une motivation qui expliquera son attitude** dans l'histoire qu'il vit. Le personnage dont la fonction est d'éveiller les sens et celui dont le rôle est d'assurer la discipline n'agiront pas de la même manière devant un même événement. C'est là que les personnages de Keating et du directeur du collège s'opposent dans *La société des poètes disparus*. Le but ou la motivation du personnage classique est en étroite relation avec « ce qu'il est, ce qu'il fait et ce qui lui arrive² ». Ce sont ses qualités, ses actions et ses réactions qui définissent son but (tout autant qu'elles sont définies et transformées par lui) et surtout les chances qu'il a de l'atteindre.

- f) **Le personnage classique se révèle progressivement au cours du film.** Ce n'est que par ce qu'il laisse voir (ses émotions, ses habits, etc.), ce qu'il fait (ou ne fait pas) et ce qu'il dit (ou ne dit pas) que le personnage classique se constitue devant nos yeux. L'univers intérieur du personnage n'apparaît qu'à travers son corps (les mouvements qui expriment ses émotions autant que ses gestes physiques), ses interactions (avec les autres personnages, avec son milieu naturel ou humain) et ses paroles (que ce soit dans le dialogue ou le monologue en voix *off*). Ainsi, dans *La société des poètes disparus*, les qualités et les ambitions de Neil Perry (sa sensibilité artistique, son énergie généreuse, mais aussi sa fragilité) nous apparaissent graduellement; au début, il n'est qu'un garçon doué soumis au pouvoir de son père.

- g) **Le personnage classique évolue dans un contexte familial, social, historique, professionnel, politique, etc.** Ses ambitions, ses désirs, ses objectifs lui viennent de son rapport à son milieu; tout autant que ces mêmes ambitions, ces mêmes désirs et ces mêmes objectifs peuvent être étouffés, contrecarrés par le milieu. Son rapport à son milieu est souvent le point de départ d'une histoire : à l'intérieur

2. François VANOYE. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, p. 48.

d'un contexte, des obstacles vont se lever devant les désirs et les actions du personnage. C'est le cas du personnage de Neil Perry dans *La société des poètes disparus* : son père, sa famille, sa classe sociale, son milieu scolaire³ lui interdisent la pratique de sa passion, le théâtre.

2.1.2 *La construction et la description du personnage classique*

- **Le grand défi du ou de la scénariste et du réalisateur ou de la réalisatrice, au moment de la construction du personnage, est de rassembler le maximum de renseignements sur celui-ci et de les organiser de manière à assurer sa cohérence, sa consistance, sa « réalité ».**

Il s'agit non seulement d'avoir une connaissance précise du personnage, mais encore de s'assurer que cette connaissance n'est pas contradictoire. Le portrait doit non seulement être riche en détails, mais aussi être précis, juste, sans contradiction.

- **Tous ces renseignements recueillis sur le personnage serviront à déterminer ses réactions devant certains événements, à définir le type de relation qu'il entretiendra avec d'autres personnages, à prévoir la singularité de son jugement et de ses pensées au cours de l'histoire, à colorer son discours de manière distinctive, etc.**

2.1.2.1 L'aspect externe

Le ou la scénariste donne un corps, une voix, un comportement à son personnage. Au cinéma, l'aspect externe est sans doute le plus important.

- **Le spectateur ou la spectatrice ne connaîtra le personnage que par l'intermédiaire de l'image et du son, à travers les postures qu'il adoptera, les mimiques et les gestes qu'il fera et les paroles qu'il prononcera.**

On se fait une idée du personnage par les signes que celui-ci laisse voir : on ne sait pas que Todd

3. Le cas du milieu scolaire est intéressant puisque c'est dans ce lieu que Perry trouve autant d'alliés que d'opposants.

Anderson, dans *La société des poètes disparus*, a peur de parler avant qu'une situation permette de le découvrir. Personne n'a prévenu le spectateur ou la spectatrice avant ou pendant le film; ce n'est que par la réaction et l'attitude du personnage que l'on peut comprendre le sentiment de gêne ou de timidité qu'il éprouve. Si le personnage n'avait pas été placé dans cette situation, et s'était contenté de se taire dans son coin, on lui aurait peut-être attribué un caractère taciturne plutôt que timide.

- **Ce sont des traits et des mouvements externes qui permettent au spectateur ou à la spectatrice de reconnaître des qualités internes.**

Le ou la scénariste entreprend donc de décrire :

a) Le physique du personnage

– Son visage :

- sa peau (ridée, douce, rose, blanche, noire, jaune, etc.);
- ses tics, ses mimiques habituelles (pincer les lèvres, loucher d'un œil, sortir la langue, etc.);
- ses traits dominants (cicatrice, nez aquilin, lèvres épaisses, etc.);
- son regard (vide, brillant, brumeux, bleu d'acier, noir d'ennui, etc.).

– Ses mains :

- leur forme (osseuse, longiligne, fine, grasse, tordue, etc.);
- leurs caractéristiques (habiles ou malhabiles, gracieuses ou brusques, prises d'une manie, affectées d'un handicap, etc.).

– Sa silhouette :

- son apparence (sa carrure, son dos arrondi, ses épaules fortes ou basses, son galbe gracieux ou son ventre gigantesque, etc.);
- sa démarche (lente, rapide, saccadée, boiteuse, décidée, incertaine, sautillante, coulante, bondissante, etc.).

– **Sa pilosité :**

- ses cheveux (abondants, rasés, teints, mêlés, frisés, dispersés, absents, blonds, jaunes, verts, bruns, etc.);
- sa barbe (longue, mal rasée, inexistante), sa moustache (« chaplinienne » ou bavaroise), son torse (poilu ou non, etc.).

– **Sa peau :**

- son apparence (douce, rude, cicatrisée, rose, satinée, rossée), son teint (mat, vert, brillant, blême, etc.).

– **Ses vêtements :**

- sa manière de s'habiller (avec soin ou nonchalance), le choix de ses vêtements (déli-béré, imposé, etc.), leur style (tenue de soirée bourgeoise ou neutralité sombre du monde des juristes, folie débridée des couleurs ou rigueur de la ligne), leur dimension symbolique (uniforme, signe d'appartenance à un groupe, etc.), les circonstances dans lesquelles ils sont portés (travail, soirée, voyage, etc.), leur état (usés, neufs, récupérés, rapiécés, etc.).

b) La manière de parler du personnage

– **Sa voix :**

- son timbre (métallique, nasillard, doux, feutré, etc.);
- son accent (français, bourgeois, étranger, etc.);
- son articulation (franche, hésitante, pâteuse, etc.).

– **Sa syntaxe :**

- ses phrases (brèves, courtes, longues, interminables, répétitives, elliptiques, etc.).

– **Son vocabulaire :**

- son niveau de langue (populaire, correct, recherché), son vocabulaire (pauvre, riche, usuel, technique, etc.).

– **Son rire :**

- son caractère (gras, léger, de la gorge, du nez, franc, retenu, éclatant, nerveux, sincère, etc.).

c) **Le comportement du personnage**

- **Sa manière de boire et de manger :**
 - ses manières (en goinfre, rapidement, lentement, sans arrêt, jamais, etc.), il est végétarien ou carnivore, il mange pour compenser ou pour survivre, etc.
- **Son sens de l'étiquette :**
 - son attitude (poli, plein d'attention et de délicatesse, effronté, brusque, malveillant, distingué ou rustre, etc.);
 - ses qualités ou ses défauts (prêt à aider autrui, généreux, plein d'empathie et de sympathie ou alors égoïste, indifférent, radin, perfide, etc.).
- **Ses manies et ses habitudes :**
 - ses manies (sortir la langue, se ronger les ongles, collectionner les cheveux qu'il perd, etc.);
 - ses habitudes (oublier ses clés, arriver en retard, couper la parole, rouler à toute vitesse, etc.).
- **Son sommeil :**
 - son type (agité, calme, traversé par des convulsions, par des réveils fréquents, etc.). Il souffre d'insomnie ou dort profondément durant douze heures, en ronflant. Il dort chez lui, au bureau, dans sa chambre, au salon, dans les toilettes, etc.
- **Son hygiène :**
 - ses habitudes (excessivement propre, toujours parfumé, coiffé, impeccable ou alors mal habillé, sale, négligé, etc.).
- **Sa sexualité :**
 - son orientation (hétérosexuel, homosexuel, bisexuel). Il est ennuyeux, plein de fantasmes, d'érotisme ou dangereusement sadomasochiste, etc.
- **Sa santé :**
 - sa qualité (robuste, fragile, ne s'est jamais cassé un ongle ou est atteint d'une maladie grave et incurable, etc.).

2.1.2.2 L'aspect interne

- **Bien que l'essentiel d'un personnage au cinéma se résume à ce qu'il laisse voir et entendre, le ou la scénariste n'en décrit pas moins ce qui restera peut-être toujours dans l'ombre : les émotions les plus intimes, le passé le plus refoulé, les pensées les plus secrètes du personnage.**

Ces aspects internes ne deviendront peut-être jamais visibles ni audibles au cours du film. Cependant, ils serviront à alimenter et à coordonner tous les aspects externes : un personnage n'est jamais timide sans raison; cela s'explique peut-être par un traumatisme, un interdit ou un blocage qui appartient au passé du personnage. On ne connaîtra peut-être jamais la raison de cette timidité (dans *La société des poètes disparus*, on ne sait jamais vraiment pourquoi Todd Anderson est timide), mais cette raison existe pour les artisans et les artisanes du film.

- **Cette raison permet de ne pas simplement accumuler des signes extérieurs, mais de donner à ces signes une réalité émotionnelle.**

Le ou la scénariste entreprend donc de décrire :

a) Le passé du personnage

– Ses relations familiales :

- quelles relations entretenait (et entretient toujours) le personnage avec son père, sa mère, ses frères et ses sœurs : des relations tendres, tendues, lointaines, étouffantes, exclusives, impossibles?
- la famille est-elle présente seulement par le souvenir, par des conversations téléphoniques?
- les relations familiales sont-elles régies par des conventions, des habitudes?

– Ses amours :

- a-t-il déjà été amoureux, quels souvenirs a-t-il de son premier amour, de son plus

récent, quelles blessures garde-t-il d'une peine d'amour, d'un abandon, d'une trahison, etc.?

- **Des événements marquants dans sa vie :**
 - la mort d'une personne de son entourage l'a marqué, un accident l'a traumatisé, un viol l'a détruit, une violence subie alors qu'il était enfant provoque chez lui un désir de vengeance, une journée au cirque a fait de lui un clown, etc.

b) La dominante psychologique du personnage

La vie intérieure du personnage est dominée par une phobie des araignées, une obsession des sous-vêtements, la manie des couteaux. Le personnage a la conviction d'être condamné, d'être seul, d'être élu par les dieux, de ne pouvoir vivre sans le regard de l'autre. Plus encore, le personnage souffre de maladies psychologiques reconnues (mélancolie, dépression, schizophrénie, maniaco-dépression ou autres). Ou alors, il est en parfaite santé mentale, ses émotions reflètent l'innocence de l'enfance, son imaginaire, la clarté paisible de la mer.

c) Les opinions et les jugements du personnage

Que pense le personnage de la peine de mort, de la démocratie, de la mondialisation des marchés, de la profusion des patins à roues alignées sur les pistes cyclables, du mensonge en politique, de l'honnêteté en amour, de la neutralité durant la guerre, etc.?

2.1.2.3 L'aspect relationnel

Le personnage ne vit pas isolément, il n'agit pas seul dans le déroulement de l'histoire.

- **Inévitablement, le personnage principal interagit avec des personnages secondaires. Plus encore, cette interaction est souvent le moteur d'une histoire.**

Les rencontres et les conflits entre les personnages font avancer le récit (l'arrivée, le geste, la mort d'un personnage font rebondir l'action), déterminent des thèmes (l'affrontement de deux personnages incarne à lui seul le combat du Bien et du Mal), exercent les capacités d'interprétation des spectateurs et des spectatrices (les rapports entre les personnages renseignent le public sur les enjeux thématiques, politiques ou idéologiques du film). L'apologie du métier d'enseignant dans *La société des poètes disparus* tient en grande partie aux relations privilégiées qu'entretiennent le professeur Keating et ses élèves.

- **Le personnage entre aussi en relation avec son milieu naturel ou urbain et avec la culture et les mœurs de la société dans laquelle il évolue.**

Ainsi, la plupart des garçons dans *La société des poètes disparus* n'ont, de toute évidence, jamais lu de poésie. Une part de leur acheminement dans le film consistera à approcher cette forme d'art.

Le ou la scénariste entreprend donc de décrire :

a) La relation du personnage avec les autres :

Ses relations avec ses parents, ses enfants, ses collègues, son voisinage, ses amis et amies, les personnes dont il est amoureux sont-elles conflictuelles, amicales, difficiles, aisées, cachées, ténues, sporadiques, répétées, continues, exclusives?

b) La relation du personnage avec les maîtres et l'autorité :

Le personnage entretient-il des relations étroites avec un modèle, un gourou, un penseur, une idole, Dieu, une secte, un sage, un courant politique, un ou une chef, un bourreau? Respecte-t-il ou non l'autorité et le pouvoir de ces gens, est-il susceptible de suivre les ordres, les lois, les obligations, les conseils provenant de ces personnes d'influence?

c) La relation du personnage avec la nature et les animaux :

Le personnage est-il incapable de passer une minute à la campagne, est-il plus porté à « bouffer du béton » qu'à flâner en nature? Au contraire, se porte-t-il à la défense de l'environnement, vit-il dans les bois? Possède-t-il un animal domestique? Préfère-t-il le comportement énigmatique du chat à la sympathie du chien? Ou alors est-il allergique à tout ce qui a quatre pattes?

d) La relation du personnage avec les drogues et l'alcool :

Est-il un grand fumeur de tabac, de haschisch, un grand buveur d'alcool fort, d'alcool doux, en petite quantité, en grande quantité, quelquefois, sans arrêt? Au contraire, est-il incapable de supporter une goutte d'alcool, a-t-il le cœur chaviré par un nuage de fumée, n'a-t-il jamais consommé un gramme de « poudre d'escampette »?

e) La relation du personnage avec la culture :

Il possède une énorme bibliothèque, tous les disques de la décennie, une collection incomparable de vases chinois, il est abonné à tous les journaux du monde, reçoit toutes les chaînes de télévision par satellite. Ou alors il a horreur de la lecture, est incapable de fredonner la moindre chanson, ignore l'existence des vases chinois, refuse de se noircir les doigts avec le papier journal et d'entendre toutes les annonces publicitaires du monde.

2.2 Les rapports du personnage avec le décor et les accessoires

- **Le personnage classique évolue dans un décor et s'entoure d'objets qui ne sont pas étrangers ni indifférents à son identité et à son évolution. Le personnage habite un lieu et en traverse d'autres qui révèlent des aspects de sa personne.**

Lorsqu'on aperçoit le personnage à l'intérieur d'un taudis plutôt que dans un palace, on se fait une idée différente de celui-ci. De même, un personnage qui ne cesse de se perdre dans un immeuble ou de

se heurter contre les cadres des portes prend une allure différente de celui qui se guide sans carte en forêt ou retrouve de mémoire les lieux de son enfance. Le personnage possède aussi des objets qui lui sont chers : une bague en souvenir d'un mariage, un peu de sable en souvenir d'une Hélène. Ces objets, il les perd quelquefois, et cela devient une histoire, celle d'une quête.

2.2.1 Des rapports fonctionnels

- **Les rapports fonctionnels sont des liens logiques et vraisemblables entre le personnage, le décor et les accessoires : ils accentuent le réalisme du film et la « réalité » du personnage. Ils inscrivent le personnage dans un milieu déterminé et dans une époque précise.**

Le personnage d'un professeur dans un collège privé américain au milieu des années 50 a nécessairement un bureau de travail où l'on trouve une bibliothèque, un lit, ses diplômes, la photo de sa femme, une chaise pour recevoir ses élèves. Il possède bien entendu des manuels scolaires et, s'il garde un amour pour les découvertes littéraires de sa jeunesse, un vieil exemplaire d'un recueil de poésie qu'il a annoté. C'est le cas du professeur Keating dans *La société des poètes disparus*.

- **Le décor et les accessoires mettent en évidence les contextes historique, social et professionnel dans lesquels évolue le personnage.**

Ils nous disent aussi comment se situe le personnage dans ces contextes : le fait que le professeur oblige les élèves à déchirer les premières pages de leur manuel de littérature nous indique quelle place celui-ci va occuper dans son contexte de travail.

2.2.2 Des rapports expressifs

Il n'est pas indifférent qu'un personnage habite tel lieu plutôt qu'un autre. Cela révèle sa condition sociale, mais aussi son état d'esprit. Que le père dans *La société des poètes disparus* habite une maison cossue nous dit qu'il a acquis une certaine richesse. Mais que cette maison soit très bien rangée, sobre, meublée dans un style lourd, que son bureau soit impeccable, dans les tons sombres de la rectitude, nous révèle le caractère empesé, rigide, inflexible et conservateur du personnage.

- **Chaque décor possède donc ces deux premières dimensions (fonctionnelle et expressive) qui nous apprennent, dans le cas du film *La société des poètes disparus*, deux choses sur le personnage du père : son statut (homme d'affaires) et sa mentalité (conservatrice).**

De même, un objet peut exprimer un aspect de l'état d'esprit du personnage : on imagine mal Jack l'Éventreur armé d'un petit couteau de cuisine! Toute sa folie est incarnée dans la lame si brillante et si longue qu'elle excède la simple efficacité; elle exprime l'énorme danger lié au personnage.

2.2.3 Des rapports dramatiques

« Les personnages et le décor entrent en interaction [...] ce sont les ressources mêmes du décor et de l'espace qui fournissent la matière de l'action⁴. » Ces rapports dramatiques se manifestent de manière évidente dans les films qui racontent des catastrophes. Les personnages prisonniers d'un avion en chute, d'une tour en flamme ou d'un bateau qui coule entrent en relation étroite avec leur milieu, toutes leurs actions étant déterminées par lui. Il en résulte un niveau dramatique très grand et très facile à évaluer : il est toujours question de vie ou de mort.

- **Le décor n'est plus simplement un lieu où évoluent les personnages; il est lui-même un personnage : il a droit à ses propres « actions » (écroulement, explosion, engloutissement), à ses propres « répliques » (ouverture soudaine qui emporte un personnage trop confiant, poutre qui s'écroule sur la tête d'un autre qui se croyait sauvé), à son propre « caractère » (le plus souvent maléfique, pensons à la tour infernale ou à la maison hantée).**

Mais il n'est pas nécessaire d'évoluer dans un cinéma de catastrophe ou fantastique pour imaginer des rapports dramatiques entre les personnages et le décor. La dernière scène de *La société des poètes disparus* en offre un exemple : lorsque tous les élèves montent sur leur bureau au moment du départ de leur professeur, ils défient l'autorité en envahissant le décor; se tenir debout sur leur bureau signifie alors surmonter la terreur du pouvoir institutionnel.

4. François VANOYE. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, p. 64-65.

2.2.4 Des rapports symboliques

- **Si les rapports du décor (et des accessoires) avec le personnage peuvent nous renseigner sur le statut de ce dernier, sur son état mental et l'obliger à commettre certains actes dramatiques, ces rapports peuvent avoir en outre une signification plus grande, une signification symbolique.**

Le décor d'*Alien* (Ridley Scott, 1978), par exemple, fait du vaisseau spatial un ensemble organique à l'intérieur duquel se cache un corps malsain, si bien que les rapports des personnages avec ce décor finissent par symboliser le combat du corps contre une cellule proliférante. De même, dans *La société des poètes disparus*, la grotte où se retrouvent les jeunes garçons symbolise à la fois un lieu de résistance souterrain, originaire et naturel, par opposition au lieu qui symbolise le pouvoir, le bâtiment qui s'érige en pleine nature pour mieux la domestiquer, le collège. La grotte symbolise, dans l'espace, la possibilité pour les jeunes d'un retour aux sources, aux émotions et à la spontanéité créative à travers la poésie.

2.3 Les rapports du personnage avec le dialogue

Le personnage existe au cinéma, nous l'avons vu, par sa physionomie et ses actions. Mais sa parole est sans doute ce qui lui donne toute son ampleur.

- **Dans un dialogue, le personnage nous livre ses émotions, ses jugements, ses pensées; il rend audible son caractère, il illustre son origine sociale, il charme ou effraie par la teneur de son discours.**

Les artisans et les artisanes du film accordent donc une grande importance à la forme du dialogue : le ou la scénariste écrit le dialogue en cherchant à lui donner une spécificité syntaxique et langagière (dans *La société des poètes disparus*, par exemple, le directeur du collège ne s'exprime pas de la même manière que le jeune Dalton); le réalisateur ou la réalisatrice se charge de donner un rythme et une importance variables aux échanges verbaux, de telle sorte que la nature des relations entre les personnages soit visible et audible (dans la grotte, le personnage de Dalton occupe souvent le centre de l'écran et dirige la conversation par ses actions physiques et ses interventions verbales).

- **L'acteur ou l'actrice, pour sa part, essaie de donner un ton et une émotion juste à chacune des répliques, de manière à faire disparaître le caractère écrit du dialogue au profit d'une certaine fluidité.**

2.3.1 *La fonction d'information*

- **Le contenu du dialogue nous informe sur le personnage : sur son passé, ses ambitions, son état intérieur, ses pensées, ses jugements, son rapport avec les autres, etc.**

Cela se fait souvent graduellement : le ou la scénariste se gardant bien de tout exposer d'un seul coup, ce n'est que peu à peu que le dialogue nous révèle le personnage. Il arrive même que le silence en dise plus long qu'un interminable plaidoyer, ce qui ajoute ainsi une aura de mystère autour du personnage.

Le dialogue doit à la fois donner et dissimuler de l'information au spectateur ou à la spectatrice, puisque la progression de l'histoire et la gradation dramatique sont conditionnées par la dialectique du donné (des éléments nouveaux, des réponses à des questions, des clarifications) et du retenu (éviter d'en dire trop, trop vite, de surcharger le récit; réserver des surprises)⁵.

Dans *La société des poètes disparus*, le refus de Neil Perry de parler de sa relation avec son père, au début du film, laisse voir que le garçon éprouve des difficultés sur ce plan. Au contraire, l'aveu que Cameron fait de son amour pour une jeune femme nous permet de mesurer toute l'ampleur de son ébranlement affectif.

2.3.2 *La fonction de caractérisation*

- **La présence d'une telle expression donnée, l'adoption d'un niveau de langue particulier, l'utilisation d'un débit rapide plutôt que lent caractérisent le personnage. Tout cela révèle son statut social, son état émotionnel et ses capacités intellectuelles.**

La pauvreté du vocabulaire, l'argot et la profusion de métaphores indiquent l'origine du personnage (la banlieue des Habitations à loyer modique, par exemple). Son humeur

5. *Ibid.*, p. 169.

colérique dans le martèlement des mots, ses émotions à fleur de peau dans l'halètement des phrases révèlent son état émotionnel. L'argumentation technique indique l'esprit logique du personnage; la limite des arguments et des idées, la pauvreté de l'intelligence; l'humour décapant, l'esprit critique. Les scénaristes ainsi que les actrices et les acteurs « soucieux de capter les habitus langagiers propres à une catégorie sociale et à une époque données travaillent souvent par imprégnation, voire par enquête et relevés systématiques (prises de notes et/ou enregistrements sur le terrain)⁶ ». Dans *La société des poètes disparus*, le bégaiement de Todd Anderson en dit plus long sur son personnage que le contenu même du dialogue.

2.3.3 Les fonctions d'action et d'émotion

- **Le dialogue fait évoluer la relation entre les personnages : il annonce, précède ou suit l'action d'un personnage au bénéfice ou au détriment d'un autre, il révèle des motivations (bonnes ou mauvaises) qui se traduiront (ou se sont déjà traduites) en interaction (rapprochement ou affrontement).**

Dans *La société des poètes disparus*, le serment que se font les garçons les oblige à certains actes et fait ultimement apparaître les aveux à la direction du collège comme une trahison qui démembrera la société. De même, les aveux de Cameron à la jeune femme oblige cette dernière à réagir, à analyser son penchant amoureux, à prendre une décision quant à son investissement affectif. Nous constatons la puissance de la parole : le dialogue entre les personnages ne fournit pas simplement des renseignements et n'indique pas seulement le caractère d'une individualité, il fait et fait faire.

- **Plus encore, le dialogue fait partager une émotion tout autant qu'il la produit chez autrui.**

Chaque personnage trouve dans le dialogue le moyen de transmettre ses émotions aux autres. Ceux-ci et celles-ci en viennent, à leur tour et à leur manière, à vivre cette émotion. Cette fonction du dialogue est exemplifiée de façon caricaturale dans la scène de *La société des poètes disparus* où le professeur demande à Anderson de décrire et de crier avec énergie ses visions intérieures à ses camarades de classe.

6. *Ibid.*, p. 169.

3 L'accueil fait au film

3.1 L'accueil favorable

Les critiques favorables au film relèvent essentiellement quatre grandes qualités.

a) La sobriété et la générosité du jeu de Robin Williams

« Comme Keating permet aux élèves de grandir, Robin Williams laisse lui aussi la place à ses jeunes camarades qui forment véritablement le cœur du film. Il fait part d'une grande générosité en permettant aux jeunes comédiens d'être les vedettes du film. Ceux-ci, tous de nouveaux visages du cinéma américain, sont absolument crédibles et fort attachants. Ils sont solidement secondés par Williams qui offre une prestation tantôt drôle, tantôt émouvante, et toujours superbe. »

Ronald CARRIÈRE. « Une leçon de poésie et de vie », *Le Droit*, Ottawa, 9 juin 1989, p. 29.

b) Le chant émouvant de la liberté dans une société oppressive

« [Peter Weir] applique à nouveau toute sa sensibilité et son raffinement à décrire un milieu social où des êtres en quête de liberté souffrent sous le joug de l'oppression et de l'étroitesse d'esprit. »

Ronald CARRIÈRE. « Une leçon de poésie et de vie », *Le Droit*, Ottawa, 9 juin 1989, p. 29.

c) La beauté de la mise en image

« Peter Weir est passé maître de l'imagerie élégiaque et mystique. Cette fois, son regard [...] transcende l'académisme de carte postale pour saisir l'angoisse des visages aussi bien que le frémissement des feuilles d'automne. Il a le sens exact des proportions, du poids et de la place d'un regard ou d'un geste [...] Avec la justesse de sa caméra, il va chercher entre les lignes et les rimes quelque chose d'insaisissable qui tient de la poésie. »

Georges PRIVET. « Dead Poets Society », *Voir*, Montréal, 15 juin 1989, p. 23.

d) Le romantisme du récit

« [La société des poètes disparus] est un film romantique, en ce qu'il affirme la précellence de l'individu, et exalte la plénitude gratuite de l'existence contre une vision purement pragmatique de la réussite. »

Marie-Noëlle TRANCHANT. « Peter Weir, le cousin romantique », *Le Figaro*, Paris, 29 août 1989, p. 37.

3.2 L'accueil défavorable

À notre connaissance, un seul critique a porté un jugement défavorable sur le film. Il lui reproche essentiellement deux choses :

a) L'exaltation d'une fausse révolution

« Le long métrage est l'histoire d'un professeur essayant d'enseigner la liberté dans un collège au cœur des États-Unis. Tellement facile de composer un discours de liberté dans une institution gouvernée par des règles de tradition, d'honneur et de discipline poussées jusqu'à leur caricature – où le moindre pet sent déjà sa révolution. Il est significatif qu'un réalisateur de cinéma contemporain soit incapable de faire incarner sa plaidoirie dans nos villes et dans nos existences quotidiennes.

À la fin de [*la Société des poètes disparus*], le professeur est renvoyé, mais revient pour rechercher ses dossiers dans sa classe, qu'a entre-temps reprise un successeur plus conforme aux règlements du collège. Pour le saluer une dernière fois, ses élèves montent alors sur leur table [...] Cette séquence illustre exactement la liberté dont nous jouissons aujourd'hui. Monter sur une table quand il faudrait s'y asseoir, ce qui serait évidemment l'inverse, si nous étions des chimpanzés : nous asseoir devant nos cocotiers au lieu d'y monter. La gesticulation de la liberté sous les empires du dressage : voilà, grâce à la Société, le point précis de nos conquêtes. »

Christophe GALLAZ. « Notes sur un film escroc », *Libération*, Paris, 28 mars 1990, p. 6.

b) L'exaltation de l'individualisme

« La perspective que Weir impose à son film (le carpe diem d'Horace, profite de l'instant présent), ne répond en l'occurrence qu'aux idéologies dominantes de la consommation. [*La Société*] est une posologie du savoir-prendre et du savoir-jour. Il ne nous inculque en rien les méthodes d'une connivence avec le monde. Il ne nous renseigne en rien sur la nécessité d'une écoute, d'une intuition et d'un regard déployés sur les autres et sur soi. »

Christophe GALLAZ. « Notes sur un film escroc », *Libération*, Paris, 28 mars 1990, p. 6.

ENCADRÉ 1

L'ACTEUR OU L'ACTRICE À LA RECHERCHE DU PERSONNAGE

Le cinéma de fiction traditionnel cherche à représenter de manière réaliste ou naturaliste notre univers. Il reprend souvent notre réalité quotidienne à laquelle il insuffle une tension dramatique. À l'intérieur de ces objectifs esthétiques, il importe que le personnage fasse preuve d'une cohérence logique et d'une consistance vraisemblable.

- **Le personnage doit avoir des idées, des jugements, des émotions, des sentiments qu'il est normal d'observer chez un individu à notre époque.**

Le travail du ou de la scénariste et du réalisateur ou de la réalisatrice compte pour beaucoup dans l'élaboration de ce personnage classique.

- **Mais en définitive, c'est l'acteur ou l'actrice qui incarnera dans son propre corps ce personnage de papier, c'est lui ou elle qui donnera une réalité physique et émotionnelle à cet être jusque-là totalement imaginaire.**

Toute la difficulté consiste à jouer, à faire en sorte que le spectateur ou la spectatrice ressente des émotions vraies et des sentiments naturels, à dire des paroles simples, de telle sorte que tout cela paraisse normal. C'est là une difficulté énorme dans la mesure où l'acteur ou l'actrice doit non seulement jouer des émotions qu'il ou elle n'a peut-être jamais connues, mais les rejouer plusieurs fois jusqu'à ce que le réalisateur ou la réalisatrice approuve le résultat global de chaque prise au moment du tournage⁷.

Afin d'assurer la cohérence de son personnage et la vérité de ses émotions, l'acteur ou l'actrice a souvent recours, avant et pendant le tournage, à une méthode de travail qui lui permet d'explorer et de construire son personnage dans ses moindres détails.

- **Cette méthode a été élaborée par le metteur en scène russe Constantin Stanislavski, au début du siècle, et a été reprise aux États-Unis par cette école reconnue mondialement, l'Actor's Studio.**

7. Sans compter que l'acteur ou l'actrice reprend souvent des mois plus tard son dialogue à l'étape de la postsynchronisation, se trouvant alors solitaire en studio, sans ses partenaires de jeu, sans les avoir peut-être d'ailleurs jamais rencontrés au moment du tournage, donnant sa réplique à une doublure cachée hors champ.

Reconnaissant les difficultés de l'acteur ou de l'actrice à exprimer des émotions et à faire des gestes simples sur la scène, reconnaissant son incapacité à maintenir son corps disponible et son comportement naturel, Stanislavski mit au point une série d'exercices permettant à tous et à toutes de préserver et de développer leur capacité à parler sur scène (et non simplement à imiter la parole), leur aptitude à voir et à entendre (et non simplement à feindre l'observation et l'audition), leur désir de communiquer avec leurs partenaires (et non simplement à feindre l'attention à autrui). Bref, toute l'entreprise de Stanislavski consista à transporter le réel sur la scène.

Nous pouvons résumer brièvement la méthode de Stanislavski en cinq points :

1) **La reproduction de la réalité**

- **La tâche essentielle des actrices et des acteurs consiste à reproduire de manière reconnaissable la réalité sur la scène ou à l'écran.**

Pour ce faire, ils se basent sur leurs observations minutieuses du milieu, ils prennent des notes à la manière d'un ou d'une ethnologue sur le terrain, ils s'immergent dans des milieux inconnus auxquels appartiennent les personnages, ils essaient de reproduire le tempo du dialogue, l'accent, les gestes, les habitudes, la posture des gens qu'ils observent. Sur scène ou à l'écran, il leur faut donc essayer de s'effacer derrière leurs personnages : ils éliminent autant que possible leurs propres habitudes, leurs tics, pour laisser place à ceux des personnages. Ils évitent l'exagération dans le jeu, la trop grande amplitude du geste ou de la voix, ils éliminent les effets de style, les coquetteries. À la limite, ils prennent personnellement du poids pour jouer un personnage obèse, ils se rasent le crâne pour interpréter une vieille personne, ils s'entraînent pour jouer un ou une athlète.

2) **Le superobjectif**

- **La méthode cherche à justifier chaque élément du comportement de l'acteur ou de l'actrice sur la scène ou à l'écran en trouvant une explication cohérente dans le profil psychologique du personnage. Pour cela, il faut fixer un objectif global unique, un superobjectif au personnage.**

Le superobjectif est ensuite divisé en plus petites parties, en actions, en comportements révélateurs. On s'assure donc que chaque geste, chaque action, chaque comportement et chaque inflexion des émotions se ramènent à une seule cause globale. Ainsi, le personnage du tueur n'a-t-il, peut-être, comme seul superobjectif que de combler l'absence de sa mère. L'acteur ou l'actrice trouvera ce superobjectif suffisant pour expliquer le fait que le tueur cherche toujours réconfort auprès de ses victimes avant de les tuer, qu'il s'attaque prioritairement à des femmes qui ont environ l'âge de sa mère, qu'il ne cesse de chanter des comptines dans ses moments de solitude, qu'il ne mange que des aliments en purée, qu'il déteste son père et qu'il se noie dans la mer à la fin du film.

3) La mémoire affective

Bien qu'il arrive qu'un acteur ou une actrice ait à jouer un personnage qui lui soit tout à fait étranger, les émotions et les sentiments de ce même personnage peuvent être propres à tous les humains. De façon à donner une réalité à ces émotions et à ces sentiments, la personne puise alors en elle-même les ressources affectives nécessaires.

- **Par la remémoration d'émotions passées, l'évocation de souvenirs personnels douloureux ou heureux, l'acteur ou l'actrice nourrit l'état affectif singulier du personnage.**

Les actrices et les acteurs ne font pas simplement que jouer leurs propres émotions. Au contraire, ils transposent leurs émotions passées pour les adapter au profil des personnages. En puisant ainsi dans leur passé affectif, ils évitent de demeurer à un niveau abstrait; ils peuvent ressentir dans leur corps toute la douleur ou tout le bonheur que vivent les personnages. Ainsi, l'acteur jouant le personnage du tueur n'aura pas nécessairement recours à l'abandon de sa propre mère pour comprendre la solitude de son personnage; il lui suffira de se rappeler l'émotion ressentie au moment où il était perdu en pays étranger, laissé seul à lui-même dans un milieu hostile.

4) L'improvisation

Afin de conserver leur naturel et leur souplesse, mais aussi pour faire surgir des gestes imprévus ou des émotions inattendues (des gestes et des émotions qu'une observation sur le terrain ne pouvait pas permettre de voir et qu'une étude du profil psychologique ne pouvait pas prévoir), les acteurs et les actrices ont recours à l'improvisation.

- **En répétition, ils inventent des situations banales ou extraordinaires (le tueur se rend au restaurant ou alors il rencontre sa mère) auxquelles ils n'ajoutent aucun dialogue préparé ni aucune action prédéterminée. Laissant alors leur imagination et leur sensibilité au pouvoir, ils improvisent des réactions, des dialogues en conformité avec la logique de leurs personnages.**

Il arrive qu'au cours de ces exercices ils découvrent des attitudes, des actions ou des motivations nouvelles qui viendront nourrir leurs personnages, ajouter à leur réalité.

5) Le corps et les objets

- **Plutôt que de s'en tenir à des suppositions intellectuelles, les actrices et les acteurs cherchent à ressentir dans leur corps l'état affectif du personnage. Ils essaient dès lors d'investir leur corps tout entier dans chacune des actions.**

Ils cherchent le geste juste qui transportera l'émotion, le regard précis qui exprimera le sentiment. Ils ne se contentent pas d'imiter ici, mais ils essaient de vivre dans leur corps un personnage. Le personnage du tueur doit avoir une posture particulière, une démarche originale, des gestes singuliers que l'acteur essaie de ressentir d'abord intimement avant de les reproduire : si le tueur doit marcher de manière lourde, l'acteur ne caricaturera pas un éléphant, mais tentera de transformer sa propre démarche, d'habituer ses muscles à bouger de manière plus empesée.

De même, les objets ne sont pas simplement des symboles, mais aussi des choses matérielles et solides avec lesquelles les acteurs et les actrices entrent en contact. L'acteur qui joue le rôle du tueur ne tient pas banalement un couteau dans ses mains, il le tient d'une manière précise, de telle sorte qu'il ressent tout le poids de l'arme et sa capacité de tuer.

4 Des 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 Construire des personnages

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser de manière créatrice leur connaissance des méthodes d'écriture qui sont à la base de la création d'un personnage.

Déroulement : en s'inspirant de la grille d'écriture du personnage élaborée dans les points 2.1.2.1, 2.1.2.2 et 2.1.2.3, les élèves décrivent, d'une part, deux personnages qui s'affronteront : le premier doit représenter une figure d'autorité, l'autre, une figure d'opposition à cette autorité. Les élèves imaginent, d'autre part, de manière très schématique, la situation dans laquelle s'affronteront ces deux personnages, les motifs de cet affrontement et la résolution de l'affrontement.

Exemple : la figure d'autorité est incarnée par le responsable des activités parascolaires d'une école dont on décrit en détail toutes les qualités (sous des allures aimables se cache un despote; quoiqu'il soit grand, beau, intelligent et efficace, lui-même se croit plutôt vulnérable, etc.). La figure d'opposition, quant à elle, est incarnée par une jeune élève dont on décrit aussi toutes les qualités (derrière des allures timides, elle cache une détermination à toute épreuve; son goût pour le spectacle est justifié par son amour pour un des acteurs, etc.). Les deux personnages s'affrontent alors que la jeune élève décide de monter le spectacle de fin d'année à son école. Le motif de leur affrontement : le choix du texte jugé trop subversif par le responsable. La résolution de l'affrontement : à la dernière minute, la jeune élève décide de présenter le spectacle sur la place publique, sous les yeux du responsable impuissant devant cette initiative.

4.2 Jouer un personnage

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser de manière créatrice leur connaissance du travail de l'acteur ou de l'actrice à la recherche de son personnage.

Déroulement : en s'inspirant de la méthode expliquée dans l'encadré 1 (p. 21), les élèves découvrent peu à peu les personnages qu'ils et elles décident de jouer : en allant d'abord sur le terrain à la découverte d'un personnage pour lequel il leur faut relever le maximum de caractéristiques, les élèves inventent un superobjectif à ce personnage, puisent dans leur mémoire affective pour lui donner une profondeur émotive, improvisent avec d'autres élèves qui jouent d'autres personnages; leur tâche consiste aussi à chercher à reproduire la démarche du personnage en faisant des exercices physiques, à trouver un objet qui représente bien leur personnage et à apprendre à le manier avec souplesse, etc.

Exemple : un élève décide de jouer le rôle d'un chauffeur d'autobus. Il va d'abord observer le comportement des chauffeurs dans son milieu et il prend des notes. Il attribue ensuite un superobjectif à son personnage (son chauffeur veut fuir vers l'étranger). Il cherche dans sa mémoire et son passé des situations qui pourraient lui permettre de saisir l'état intérieur de son personnage. Il improvise avec d'autres élèves (son personnage de chauffeur rencontre celui d'une chanteuse au restaurant du coin). Il imagine les attitudes et le comportement de son personnage (il marche lentement, parle vite, ne cesse de réciter le journal en essayant de parler plus fort que la radio de son autobus, etc.) et il s'approprie un objet qu'il a toujours à la main (le *Journal de Montréal*).

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant qu'ils et elles disposent de connaissances pertinentes sur le film *La société des poètes disparus* et sur la notion de personnage au cinéma, les élèves sont mieux préparés au visionnement critique que l'on propose dans la présente section. On suggère deux exercices qui ont pour objet de focaliser de manière plus pointue le regard des élèves sur le film et de servir de point de départ dans les échanges d'idées et les discussions qui suivront le visionnement.

1 Premier exercice : Le personnage principal

Le personnage principal du film *La société des poètes disparus* est Neil Perry. Autour de lui gravitent les autres membres de la société. C'est encore lui qui a la plus grande amitié pour le personnage de Todd Anderson et c'est lui que le professeur affectionne le plus. Son destin tragique résume à lui seul la problématique du film.

À l'aide de la grille d'écriture élaborée dans les points 2.1.2.1, 2.1.2.2 et 2.1.2.3, décrivez en détail les aspects externes, internes et relationnels de ce personnage.

2 Second exercice : Au ralenti ou en accéléré?

À quelques reprises dans le film *La société des poètes disparus*, le procédé du ralenti vient rehausser une scène et y ajouter une émotion particulière. À un certain moment, le ralenti accentue la complicité et l'amitié heureuse des élèves et du professeur (lorsqu'ils portent leur professeur sur leurs épaules); plus tard, il vient plutôt souligner le drame et le désarroi d'un personnage (au moment où le père découvre le suicide de son fils).

Quelles scènes du film auriez-vous fait voir au ralenti ou en accéléré? Quelles émotions et quelles idées auriez-vous tenté d'exprimer au moyen de ces deux procédés?

ENCADRÉ 2 AU RALENTI ET EN ACCÉLÉRÉ

- **Le ralenti et l'accélééré sont deux procédés techniques qui permettent, par une simple manipulation de la vitesse de défilement des images, d'obtenir des effets dramatiques, temporels et spatiaux.**

Ces deux procédés comptent parmi les premières découvertes des cinéastes. Déjà, entre 1895 et 1905, les projectionnistes qui actionnaient le projecteur à l'aide d'une manivelle décidaient ainsi, au gré de leur humeur, de modifier la vitesse de défilement des images, se permettant, par exemple, de ralentir le tempo d'une scène d'amour ou d'accélérer le rythme d'une poursuite entre un voleur et un brigadier.

1 La pratique

Aujourd'hui, la vitesse de défilement des images est la même dans tous les cinémas du monde, soit 24 images à la seconde. Depuis l'arrivée du cinéma parlant, ce standard s'est imposé pour assurer la qualité du son et sa synchronisation avec les images. Il n'est donc plus possible pour le ou la projectionniste d'accélérer ni de ralentir les images. Ces effets d'accélération et de ralentissement sont donc prévus et exécutés à une étape antérieure.

C'est au moment du tournage que le ou la cinéaste décide aujourd'hui de faire un accéléré ou un ralenti. Tout comme les projecteurs utilisés de nos jours dans les salles, les caméras enregistrent normalement 24 images à la seconde : 24 photogrammes (petites photos) seront pris successivement chaque seconde. Ainsi, le mouvement d'un personnage durant une seconde sera enregistré, étape par étape, changement après changement, sur 24 photogrammes. Lorsque ces 24 photogrammes seront diffusés par le projecteur, à une vitesse de 24 images à la seconde, la fluidité et la durée réelle du mouvement du personnage seront reproduites à l'écran. On verra alors le mouvement dans sa totalité et dans son rythme naturel.

- **Si le ou la cinéaste décide d'enregistrer le même mouvement en diminuant le nombre de photogrammes à la seconde, il ou elle obtiendra un accéléré.**

Qu'arrivera-t-il si l'on enregistre un mouvement d'une durée d'une seconde sur seulement 12 photogrammes? Eh bien, au moment de la projection à une vitesse de défilement de 24 images à la seconde, le mouvement qui durerait en réalité une seconde ne durera plus qu'une demi-seconde.

- **Au contraire, si le ou la cinéaste enregistre le même mouvement mais en augmentant le nombre de photogrammes à la seconde, il ou elle obtiendra un ralenti.**

Qu'arrivera-t-il si l'on enregistre un mouvement d'une durée d'une seconde sur 48 photogrammes? Eh bien, au moment de la projection à une vitesse de défilement de 24 images à la seconde, le mouvement qui durerait en réalité une seconde durera maintenant deux secondes.

2 L'esthétique

Le ralenti et l'accélééré ont globalement trois fonctions dans un film.

2.1 Une fonction temporelle

Le ralenti permet d'allonger la durée du mouvement d'un personnage (le battement des paupières, la course), d'un objet (sa dégradation, son déplacement, sa transformation), d'un élément naturel (le mouvement des arbres dans le vent, le débit d'une rivière), de la lumière elle-même (lorsqu'elle se déplace sur une surface, lorsqu'elle décline à l'horizon), etc.

- **Ce ralentissement permet de suspendre le cours du temps, de dilater les secondes et de donner ainsi à tout mouvement la chance de s'éterniser, de se déployer dans toute sa plénitude.**

Grâce au ralenti, le temps acquiert une consistance, il devient perceptible. On peut soudain voir la marche du temps, la tombée implacable des secondes, des minutes, des jours et des années.

Dans *La société des poètes disparus*, le ralenti, au moment où les élèves portent leur professeur sur leurs épaules, permet de prolonger ce moment de bonheur, de le faire durer suffisamment longtemps pour qu'il marque les consciences et devienne un souvenir indélébile.

- **Au contraire, l'accélééré comprime la durée, il précipite les destins : le jour qui se lève aussitôt emporté par le soir qui tombe, la jeunesse d'un personnage remplacée dans l'instant par sa vieillesse, etc.**

Avec l'accélééré, les personnages, les objets, les éléments naturels sont emportés dans la vitesse, ils deviennent d'autant plus fragiles et vulnérables, leur poids et leur résistance semblent s'envoler (l'accélééré sert souvent à entraîner les personnages et les choses dans une course folle, sans but, de façon mécanique).

2.2 Une fonction spatiale

- **Si l'on allonge la durée, on étire l'espace. Dans le ralenti, non seulement le mouvement est lent, mais l'espace semble également se dilater.**

Le personnage n'en finit plus d'avancer sans jamais arriver au bout du couloir, la roche n'en finit plus de tomber sans jamais toucher le sol.

Dans *La société des poètes disparus*, le père, courant vers son fils mort derrière son bureau, semble incapable de s'arracher à son immobilité, toute son énergie du désespoir semble à peine suffisante pour lui faire franchir les quelques mètres qui le séparent de son fils, comme si cette distance était devenue, grâce au ralenti, un gouffre.

- **Au contraire, si l'on comprime la durée, on réduit l'espace. Dans l'accélééré, non seulement le mouvement est plus rapide, mais l'espace s'est également rétréci.**

La bête féroce semble être à un seul pas de sa victime, la voiture roulant à pleine vitesse est incapable d'éviter l'obstacle devant elle.

2.3 Une fonction dramatique

L'étirement ou le rétrécissement du temps et de l'espace ne sont pas sans influence sur la charge dramatique d'une scène.

- **Le ralenti et l'accélééré décuplent l'émotion.**

Alors qu'un personnage va tomber d'une falaise, sa main qui glisse au ralenti nous dit toute la précarité de sa vie; alors que deux partenaires vont s'embrasser, leurs lèvres qui se touchent au ralenti nous montrent toute l'intensité de leur amour. De même, le mouvement accéléré des milliers de marcheurs et de marcheuses dans une ville illustre la course folle de la population citadine; les aiguilles d'une montre tournant en accéléré marquent réellement la fugacité de la vie.

Dans *La société des poètes disparus*, la plongée du père au ralenti exprime avec force toute son impuissance, son désespoir et sa tristesse. Ses gestes ralentis, son visage déformé lentement par la douleur, son corps sombrant doucement vers son fils, tout cela impose avec encore plus de brutalité le caractère irrémédiable du suicide.

TROISIÈME PARTIE RETOUR SUR LE FILM

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

À l'occasion d'échanges d'idées et 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 La mise en commun des perceptions des élèves

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

- par la présentation orale des résultats des analyses effectuées dans les exercices précédents;
- par la comparaison des différents personnages imaginés à partir de la grille d'écriture du personnage ou en utilisant la méthode de jeu de Stanislavski.

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves d'échanger sur leur propre perception des thématiques abordées dans le film.

2.1 L'affrontement des désirs et des obstacles

Dans *La société des poètes disparus*, Neil Perry désire à tout prix faire du théâtre. Plus qu'un simple plaisir, le théâtre semble pour lui une vocation. Cependant, autant ses professeurs que son père s'opposent à ce désir. L'autorité se dresse devant lui. Cela entraînera le suicide de Perry. Que doit-on penser de son attitude et de son geste fatal, de la réaction des enseignants et du père, avant et après le suicide, et du rôle qu'ont joué ses amis?

2.2 La puissance de la poésie et des arts

La poésie (ou l'art en général) apparaît comme un moteur de découvertes et de transformations. C'est par la poésie que, dans *La société des poètes disparus*, les personnages se découvrent eux-mêmes tout en découvrant le monde qui les entoure. La poésie leur permet de s'ouvrir à l'amour, à la parole, à la contestation, etc. La poésie peut-elle vraiment avoir cette puissance? Quel rôle peut-elle jouer? Quelles sont ses limites? Qui sont les poètes influents?

BIBLIOGRAPHIE

CARRIÈRE, Ronald. « Une leçon de poésie et de vie », *Le Droit*, Ottawa, 9 juin 1989, p. 29.

FIELD, Sidney. *Screenwriter's Workbook*, New York, Dell Trade, 1984, 225 p.

GALLAZ, Christophe. « Notes sur un film escroc », *Libération*, Paris, 28 mars 1990, p. 6.

MOORE, Sonia. *The Stanislavski System*, New York, Penguin, 1984, 172 p.

PRIVET, Georges. « Dead Poets Society », *Voir*, Montréal, 15 juin 1989, p. 23.

STANISLAVSKI, Constantin. *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984, 234 p.

TOROK, Jean-Paul. *Le scénario*, Paris, Veyrier, 1986, 232 p.

TRANCHANT, Marie-Noëlle. « Peter Weir, le cousin romantique », *Le Figaro*, Paris, 29 août 1989, p. 37.

VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, 186 p.

VERNET, Marc. « Le personnage de film », *IRIS*, Paris, n° 7, 1986, p. 12-26.

VINEBERG, Steve. *Method Actors. Three Generations of an American Acting Style*, New York, Schirmer Books, 1991, 236 p.

ANNEXE 1

QUESTIONNAIRE

- 1) Nommez les sept règles qui définissent le personnage classique.
- 2) Expliquez la règle qui veut que le personnage classique soit consistant.
- 3) Nommez les quatre rapports qu'entretient le personnage avec le décor et les accessoires.
- 4) Décrivez les rapports dramatiques qui lient le personnage au décor.
- 5) Nommez les trois fonctions du dialogue par rapport au personnage.
- 6) Expliquez ce qu'est la fonction d'information du dialogue.
- 7) Qui a élaboré une méthode de travail dont se servent les actrices et les acteurs lorsqu'ils sont à la recherche de leur personnage?
- 8) Énumérez les cinq points qui résument cette méthode.
- 9) Expliquez ce qu'est le superobjectif.
- 10) Comment obtient-on un ralenti?
- 11) Nommez les trois fonctions esthétiques du ralenti et de l'accélééré.
- 12) Que pensez-vous des réactions du père de Neil Perry, dans le film *La société des poètes disparus*?

ANNEXE 2

RÈGLES QUI DÉFINISSENT LE PERSONNAGE CLASSIQUE

- 1) Le personnage classique doit avoir une cohérence psychologique.
- 2) Les personnages classiques doivent être distincts les uns des autres.
- 3) Le personnage classique doit être consistant.
- 4) Les personnages classiques peuvent être opposés les uns aux autres.
- 5) Le personnage classique doit avoir un but, une motivation qui expliquera son attitude.
- 6) Le personnage classique se révèle progressivement au cours du film.
- 7) Le personnage classique évolue dans un contexte familial, social, historique, professionnel, politique, etc.

ANNEXE 3

GRILLE D'ÉCRITURE DU PERSONNAGE

1 L'aspect externe

a) Le physique du personnage

- Son visage :

- Ses mains :

- Sa silhouette :

- Sa pilosité :

- Sa peau :

- Ses vêtements :

b) La manière de parler du personnage

- Sa voix :

- Sa syntaxe :

- Son vocabulaire :

- Son rire :

c) Le comportement du personnage

- Sa manière de boire et de manger :

- Son sens de l'étiquette :

- Ses manies et ses habitudes :

- Son sommeil :

- Son hygiène :

- Sa sexualité :

- Sa santé :

2 L'aspect interne

a) Le passé du personnage

- Ses relations familiales :

- Ses amours :

- Des événements marquants dans sa vie :

b) La dominante psychologique du personnage

c) Les opinions et les jugements du personnage

3 L'aspect relationnel

a) La relation du personnage avec les autres :

b) La relation du personnage avec les maîtres et l'autorité :

c) La relation du personnage avec la nature et les animaux :

d) La relation du personnage avec les drogues et l'alcool :

e) La relation du personnage avec la culture :