

**Une analyse des façons dont *Fatima* de Phillip Faucon exemplifie la  
diversion du cinéma français de la structuration classique hollywoodienne**

Author: Aiden Carere

December 15<sup>th</sup>, 2020

Peut-être aucun autre mot n'est pas aussi reconnu ou synonyme du film que 'Hollywood.' Une plaque tournante de l'industrie, basé à Los Angeles, a une influence et un box-office pratiquement inégalé au niveau international, et ceci est le cas depuis le début du XXe siècle (Cook, 2016). Cependant, avant que la Première Guerre mondiale a basculé toutes les activités économiques de la planète, c'était le cinéma des Français qui détenait le titre de l'alpha, tant en termes de puissance fiscale que d'innovation créative (Cook, 2016). Même après, pendant que la majorité de pouvoir au sein de l'industrie s'est déplacée vers les États-Unis, la France continuait à développer sa propre histoire cinématographique, en contribuant d'innombrables mouvements importants à la forme d'art dont l'impressionnisme et la Nouvelle Vague (Barsam & Monohan 2016).

Aujourd'hui, afin de répondre à la faim du public international pour de contenu et de style frais dans ses films, les mondes d'Hollywood et d'autres industries cinématographiques nationales ont commencé à fusionner (Barsam & Monohan 2016). Cela inclut le cinéma français, avec toutes ses techniques et ses structures narratives se passant dans d'autres marchés. Néanmoins, l'industrie du cinéma français continue de prouver à maintes reprises que sa culture a une saveur unique et distincte pour le cinéma par rapport à celle des cinéphiles typiques d'Hollywood. L'un des domaines les plus importants de cette divergence sont les différences entre les arcs narratifs et de personnages dans les scénarios hollywoodiens classiques et ceux du marché français. Le scénariste et réalisateur américain John Truby fait allusion à une grande partie de cette diversion dans une interview accordée à L'Express en 2009. Ici, il explique comment

*Le scénario américain a tendance à être un script linéaire, c'est à dire que nous avons un seul héros qui a un seul but, un adversaire principal, et le héros poursuit cet objectif avec une vitesse énorme et une énergie implacable. [...] Le scénario français a souvent plusieurs personnages principaux, avec de nombreux objectifs différents, il a tendance à montrer beaucoup plus de la société plus grande que les personnages vivent dans. Il ne s'agit pas de la seule volonté de réussir, il s'agit plus des interactions entre les personnages, et il utilise au lieu d'une forme linéaire, ce que j'appelle une forme de branchement, de sorte que l'histoire se ramifie dans un certain nombre de directions différentes, et est finalement concentré à la fin de l'histoire.*

(L'Express, 2009, 00:08-01:28)

La citation ci-dessus résume les grandes lignes des différences entre les structures françaises et américaines. Cependant, comme nous verrons au cours de cette enquête, les différences se manifestent souvent à la fois de façon incroyablement nuancée, subtile, et puissante. Peut-être qu'aucun film ne met mieux en évidence une telle nuance que *Fatima*, une œuvre de Philippe Faucon, sortie en 2016. Avant de commencer à décortiquer le film et comment il illustre ce clivage, il est important que nous comprenions d'abord le système auquel nous le comparons.

## Le scénario hollywoodien: La structure en trois actes et les arcs de personnage

### La structure

Les notions de la structure en trois actes remontent au IV<sup>e</sup> siècle après J.-C., lorsque le grammairien romain, Aelius Donatus, a proposé un paradigme structurel qui a divisé une pièce de théâtre en trois parties distinctes : protasis, epitasis et catastrophe (McKee, 1996).

Des siècles plus tard, ces termes ésotériques ont été ré-articulés par l'auteur américain Syd

Field dans sa publication de 1979, *Scénario: Les fondements de la scénarisation*, cette fois

sous les titres *la configuration, la confrontation et la résolution* (en anglais, *setup,*

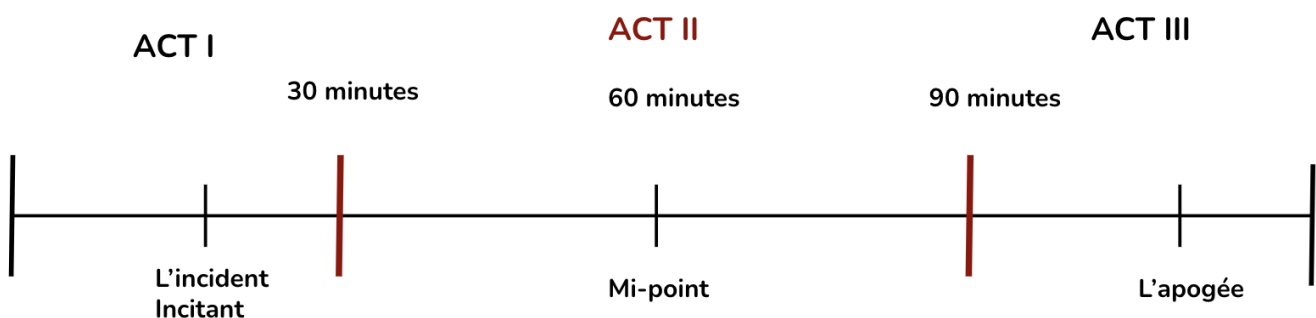
*confrontation, résolution*). Depuis lors, la structure en trois actes est devenue le socle du

cinéma hollywoodien (McKee 1996). Alors que l'ingéniosité artistique expérimente

constamment avec le modèle classique, d'autant plus que le public brûle envie d'expériences

nouvelles, il n'est en aucun cas un concept désuet.

Le système est simple et facilement visualisé dans un diagramme tel que ce en dessous.



**ACT I : La configuration** établit le cadre, les personnages et les points principaux de

conflit (intrigue) que l'histoire va raconter (Mattson, 2019). Dans un film de deux heures, la

longueur standard de laquelle ce modèle est construit, la configuration comprend approximativement les trente premières minutes. Il comprend également deux points majeurs de l'intrigue: l'Incident Incitant » et « le Point Sans-Retour » (Chang, 2016).

L'Incident Incitant se produit quand le protagoniste est présenté pour la première fois à son voyage, souvent avec réticence, avant qu'un développement personnel le pousse à accepter l'appel à l'action (Chang, 2016).

Le Point Sans-Retour se produit directement avant le commencement de l'acte II, après trente minutes. Ici, le protagoniste prend une décision qui l'empêche d'abandonner son voyage et de revenir à sa vie telle qu'elle était avant (Chang, 2016).

**ACT II: La confrontation** est l'essentiel du film, les soixante minutes comprenant le milieu. Il est connu comme un temps de construction d'obstacles pour les personnages, dans lequel le protagoniste et tous ses acolytes se trouvent confrontés à des défis de plus en plus importants dans la réalisation de son/leur objectif (Barsam & Monohan 2016). Il est également connu pour le Mi-point, qui se trouve directement au centre dans la chronologie du film (après soixante minutes dans un film de deux heures), et implique généralement un changement majeur du protagoniste ou leur objectif, et/ou un rebondissement majeur dans la trajectoire de l'intrigue (Chang, 2016). La fonction précise de ces points varie entre les genres et même les scripts individuels, mais son essence reste la même.

**ACT III: La résolution** supporte les trente dernières minutes du film. C'est là que le héros fait face au plus grand obstacle encore, généralement sous la forme de l'antagoniste qu'il a été la chasse tout au long (Mattson, 2019). Il est également lourdement chargé d'action et conduit le film à une fin soit joyeuse soit tragique.

Depuis la publication initiale de Field, les auteurs ont largement joué avec ce paradigme de trois actes : certaines éditions comportent plus de points d'intrigue, d'autres se réfèrent à chaque point d'intrigue par un nom différent (Mattson, 2019). Pourtant, l'essence fondamentale des trois actes est toujours restée la même. Bien sûr, fermement lié à cette structure, est le développement du protagoniste pendant qu'il suit ce voyage de changement irréversible.

### **Les arcs de personnage**

La déclaration précédente est quelque peu fallacieuse. Un héros ne doit pas toujours changer au cours de l'histoire. Or, l'idée de la croissance personnelle sert de socle de la création de personnages parmi la plupart des scénaristes hollywoodiens. Dans son célèbre livre, *The Anatomy of Story*, le scénariste John Truby décrit cette polarisation comme « l'étape la plus difficile mais aussi la plus importante dans le processus d'écriture [...] si vous maîtrisez la gamme de changement, vous gagnerez le « jeu » de la narration » (2007, p. 78). Il énumère également une pléthore d'exemples de la façon dont ce changement peut se

manifester dans un film : de l'enfant à l'adulte (par exemple, *Stand by Me*), de personne à leader (par exemple *The Lion King*, *Hamlet*), du chef au tyran (par exemple *The Godfather*, *Macbeth*), et beaucoup d'autres (Truby, 2007). Ici, Truby éclaire le socle du personnage du cinéma américain. Aux États-Unis, l'individualisme, le rêve américain et l'épanouissement personnel sont tous des concepts profondément ancrés dans les histoires que nous voyons; elles mettent l'accent sur le parcours d'un seul héros et ses effets ultérieurs sur eux (Truby, 2007). Très rarement, le héros ne change pas. E.T. ne change jamais dans *E.T. : The Extra-Terrestrial* de Steven Spielberg. Toutefois, dans ce cas, le protagoniste change ceux qui l'entourent, servant de catalyseur pour la croissance dans sa communauté.

L'idée du changement est soigneusement tracée et implantée dans la structure classique hollywoodienne des films (Barsam & Monohan 2016). Nous commençons avec les dix premières minutes d'un film, l'introduction, dans lequel le public apprend le monde du récit et les personnages principaux que nous suivrons tout au long de l'histoire. Une partie de cette introduction de personnage réside dans leurs « envie » et « besoin » (McKee, 1996)). *Jurassic Park*, un autre chef-d'œuvre de Steven Spielberg, est exemplaire en matière du développement de cette structure et des personnages. Dans les treize premières minutes, nous apprenons tout sur le Dr. Alan Grant. Un paléontologue travaillant sur un projet de recherche en difficulté financière, l'envie de Grant est d'acquérir le financement nécessaire pour continuer son travail. Son « besoin », comme nous l'apprenons aussi dans l'introduction, est de repenser son attitude dédaigneuse envers des enfants. Bien sûr, cela peut sembler un thème un peu désuet dans la société moderne, où beaucoup

n'affectionnent pas les enfants. Cependant, au moment de la sortie de *Jurassic Park*, l'idée de la famille nucléaire était encore profondément ancrée dans la majorité de la société américaine.

À treize minutes, l'incident d'incitation susmentionné se produit. Dans *Jurassic Park*, il se manifeste lorsque le Dr John Hammond invite Grant et sa collègue / amoureuse le Dr Ellie Sattler à se joindre à lui sur une visite de sa réserve écologique, optimiste qu'il va obtenir leur approbation d'experts sur son parc, tout en offrant également de financer leur site de creusement pour les trois prochaines années.

Le prochain point majeur de la structure de personnage et du récit est le Point Sans-Retour (après 15-25 minutes), quand il est pratiquement impossible pour le protagoniste de changer leur cours et de reculer de leur voyage (Chang, 2016). À la minute 17 de *Jurassic Park*, par exemple, Grant et le reste de l'équipage arrivent sur l'île de John Hammond, marquant ce moment. Dans les films d'aventure et d'horreur, l'arrivée à un endroit spécifique sert souvent d'un tel indicateur.

Le commencement de l'acte II (après 30 minutes) fait passer le récit du mode d'introduction au mode d'action; c'est le moment où le film commence à jeter des obstacles aux personnages. À la marque de 35 minutes dans *Jurassic Park*, tous les personnages principaux déjeunent et discutent des implications pratiques et éthiques du parc avant de commencer leur visite des expositions. Ici, beaucoup de thèmes du film y compris « l'homme contre la nature » sont discutés. Directement après cette scène (40 minutes), les personnages commencent leur visite du parc, une visite qui va mal tourner. C'est aussi le

moment où Grant rencontre Lex et Tim pour la première fois, les petits-enfants du Dr Hammond (rappelez-vous que Grant déteste les enfants) qu'il devra protéger plus tard à mesure que les menaces extérieures augmentent en ampleur.

Au Mi-point, 55 minutes dans *Jurassic Park*, une tempête massive frappe le parc, en même temps que Dennis Nedry (un personnage méchant essayant de voler la technologie du Dr Hammond) désactive les mesures de sécurité qui gardent les dinosaures enfermés. Cela est le changement qui va conduire le récit dans une nouvelle direction. Dans la scène suivante, lorsque Grant et l'équipage sont attaqués par un tyrannosaure, Grant finit par sauver Lex et Tim, et le trio est séparé du groupe. Pendant le reste du film, Grant devient gardien des enfants, et c'est par ses actions qu'il commence à les aimer bien. Ici, nous voyons comment la structure de l'intrigue et le développement des personnages sont étroitement imbriqués dans le cinéma hollywoodien classique.

Les trente dernières minutes du film (l'acte III) sont souvent les plus flexibles en termes de structure dans Hollywood. Ils contiennent deux éléments importants en dehors de la résolution évidente: le moment où « Tout est perdu » (en anglais, *All Is Lost*) et la « Confrontation Finale » (en anglais, *The Final Confrontation*). Dans *Jurassic Park*, le premier arrive à environ 85 minutes dans le film, pratiquement directement sur la marque de la transition entre les actes II et III. Ici, les personnages sont tous complètement séparés et il semble impossible qu'ils puissent être sauvés. Hammond et Sattler conversent sur leur péril et comment Hammond a clairement fait une erreur en construisant le parc. La « Confrontation Finale » est un point beaucoup plus général de la structure et comprend

généralement une séquence de scènes totalisant environ 15 à 20 minutes de temps d'écran.

C'est le moment où les personnages tentent de se dresser contre les forces extérieures qui tentent de les détruire ou détruire leur but. Dans *Jurassic Park*, il comprend les efforts finalement fructueux des personnages pour se sauver et pour fuir l'île.

En ce qui concerne le développement du personnage de Grant, la partie la plus remarquable de la confrontation se produit entre 112 minutes et 117 minutes, dans laquelle Grant, Sattler, Lex et Tim travaillent tous ensemble pour échapper aux Velociraptors (une espèce de dinosaure vorace). Leur collaboration et leur attitude aimante les uns envers les autres dans cette brève séquence de 5 minutes reflète l'idée susmentionnée de la famille nucléaire. Dans les 2 dernières minutes du film, alors que les personnages sont assis dans l'hélicoptère, laissant l'île saines et saufs, Grant est assis avec Lex et Tim dormant de chaque côté de lui...dans ses bras. Il échange un sourire avec Sattler assis en face de lui, finalisant sa transition d'un homme contre-enfants à un quasi-père. Et ainsi, la structure en trois actes tire à sa fin dans une parfaite synchronicité avec le développement du protagoniste.

## **L'intifada: la structure de *Fatima* et sa rébellion contres le scénario hollywoodien**

Maintenant que nous avons exploré les attributs fondamentaux de la structure hollywoodienne, il est temps d'explorer la précision avec laquelle beaucoup de films français diffèrent souvent de ce développement synchronique. Sortie en 2015 et lauréate du César du meilleur film 2016, *Fatima* est l'histoire d'une mère immigrée de première génération, Fatima, et de ses deux filles qui font chacune face à leurs propres luttes en vivant et en grandissant à Lyon en tant que Nord-Africains. Le film contient un certain nombre de divergences par rapport à la méthode classique d'Hollywood, en ce qui concerne la structuration de l'arc narratif et de personnage.

Il est important de comprendre qu'il y a rarement seulement un arc (concernant le récit ou le personnage) dans un film. Des films d'Hollywood impliquent généralement au moins deux arcs se produisant simultanément, appelés Intrigue A et Intrigue B (Chang, 2016 & Truby, 2007). Dans *Jurassic Park*, l'intrigue A suit la tentative du Dr Grant et des autres personnages de survivre aux dangers croissants de l'île. L'intrigue B est la tentative du méchant Dennis Nedry de voler la technologie utilisée pour faire revivre les dinosaures pour une entreprise concurrente. Les intrigues variées sont animées par des personnages différents et ce qu'ils veulent et ce dont ils ont besoin, et un bon film, selon le cinéma hollywoodien, entrelace soigneusement ces deux lignes d'action afin qu'ils se propulsent les uns les autres vers une conclusion satisfaisante (Mattson, 2019). Idem pour les arcs de personnages. C'est rarement le protagoniste seul qui connaît la croissance ou le changement d'une sorte ou d'une autre. Dans *Jurassic Park*, le Dr Hammond (le créateur du parc)

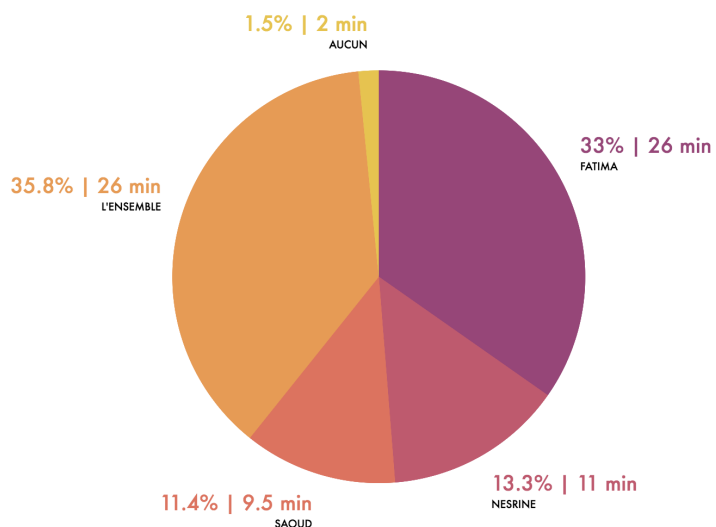
commence en voulant désespérément gagner l'approbation de son parc, et il termine son arc en réalisant que toute l'aventure était un rêve malavisé.

Dans *Fatima*, la protagoniste du film est son personnage titulaire, et Intrigue A se concentre sur sa tentative de soutenir ses filles, Nesrine et Saoud, à la fois émotionnellement et financièrement pendant qu'elles grandissent à Lyon. Bien que les deux filles possèdent une quantité importante de leur propre temps d'écran dans le film, c'est Nesrine qui sert de pilote d'Intrigue B. Alors que Saoud est une rebelle de 15 ans, causant peu à peu à sa mère un plus grand stress, Nesrine est une jeune femme de 18 ans qui commence sa première année en médecine. Le fait que Nesrine a besoin de réussir académiquement et passer ses examens sert comme une grande partie du conflit du film, et une partie de la génie du réalisateur Philippe Faucon est la façon dont il utilise le succès de Nesrine comme un outil avec lequel on peut suivre le développement de Fatima et son propre arc.

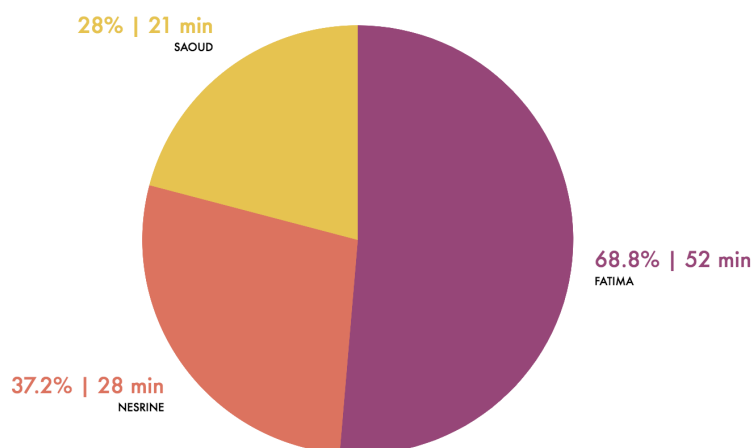
### **Le temps d'écran**

La division structurelle du film entre ces trois personnages (visible dans le graphique ci-dessous) est peut-être la divergence la plus évidente des films hollywoodiens typiques. En tant que protagoniste du film, le temps total de Fatima à l'écran est le double de celui de ses deux filles et son temps à l'écran solo est presque triple. Cependant, le premier chiffre ne porte encore que l'intégralité du temps à l'écran de Fatima à 51 minutes et 44 secondes, soit 68,8% du film de 75 minutes. Les 31,2% supplémentaires sont uniquement Nesrine ou Saoud.

## Temps d'écran (solo)



## Temps d'écran (total)



S'il n'est pas sans précédent pour le héros d'un film d'apparaître dans moins de 70% d'un film hollywoodien, il est rare. Les films d'ensemble, tels que la série blockbuster *Avengers* ou *Spotlight*, lauréat de l'Oscar 2016, ont des temps d'écran plus décentralisés, car plusieurs protagonistes s'affrontent dans diverses sous-intrigues pour atteindre leur objectif collectif. Cependant, *Fatima* n'est pas un film d'ensemble. Chaque personnage, tout en servant de reflet du but singulier de Fatima d'être la meilleure mère qu'elle peut, poursuit son propre destin. L'explication la plus probable réside dans les motivations culturelles et les thèmes du film. *Fatima* est une histoire de l'immigrant, et tandis que Philippe Faucon choisit de mettre le personnage de la mère comme il est foyer, c'est clair que le réalisateur vise à refléter les défis de diverses générations d'immigrants dans un seul film. Couvrir une telle ampleur dans son film avec authenticité nécessite une division moins centralisée de l'écran.

## **La structure classique brisée**

Une autre déviation est le placement de plusieurs des points de structure du film. Peut-être l'exemple le plus notable est le quasi-mélange du Mi-Point et l'Apogée du film, qui se produit à environ 75% du chemin à travers le film. À ce stade, Fatima souffre d'une chute au travail et est empêchée de travailler en raison de sa blessure du bras résultante. Dans un film hollywoodien, ce serait le tournant majeur à mi-chemin, dans lequel la trajectoire du personnage change et l'histoire est envoyée dans une nouvelle direction. Nous nous attendons à ce que la prochaine moitié du film suive la famille alors qu'il peine encore plus à joindre les deux bouts en raison de l'incapacité de Fatima à travailler. Fatima serait confrontée à des luttes pratiques et psychologiques croissantes en raison de sa position immobilisée, ce qui se traduirait par une certaine apogée qui détermine son avenir et celui de ses enfants.

Au lieu de cela, après sa chute, le film saute en avant 5 mois plus tard dans le temps, laissant derrière ce scénario potentiel. Nous regardons alors Fatima recevoir des conseils pour son traumatisme à long terme, dans lequel elle commence à révéler la culpabilité qu'elle ressent en tant que mère, incapable d'être un parent assimilé et de parler la langue de ses enfants. En même temps, elle commence à trouver sa confiance, comme elle écrit une série de poèmes qui décrivent son devoir de mère et comment, compte tenu de son passé difficile, sa capacité à donner à ses enfants une meilleure vie sert de son « intifada », sa révolte contre le manque d'éducation et d'oppression qu'elle a dû affronter en Algérie. Cette épiphanie majeure, cette percée de Fatima se produit à 86% dans le film, et il reflète de

nombreuses percées de personnage final que nous nous attendons à voir directement après l'Apogée d'un film. Dans *Jurassic Park*, c'est le sourire que le Dr Grant donne à Ellie Sattler alors qu'il embrasse les enfants dans l'hélicoptère (99% de la durée du film). Tous les films ne tiennent pas l'épiphanie à ce stade; cependant, généralement, il se produit après l'Apogée du film.

Cependant, la véritable Apogée du film ne se produit pas jusqu'à 94,6%, lorsque Fatima accompagne Nesrine à son université pour voir si elle a passé ses examens médicaux finaux pour l'année. Comme mentionné précédemment, le scénario utilise ingénieusement le succès de Nesrine pour tracer l'arc de Fatima et sa croissance personnelle. Comme les poèmes de Fatima illustrent vers la fin du film, son identité reste dans sa maternité; ainsi, le succès de Nesrine est le succès de Fatima. Le début du film fait allusion à cette connexion. La première scène montre Fatima accompagnant Nesrine à une visite d'un appartement à vendre, dans lequel la famille éprouve des préjugés de la part du propriétaire à cause du hijab de Fatima. Nesrine exprime à sa mère : « Je vous l'ai dit, vous nous porterez de la malchance. » (Faucon, 2015, 00:02:13). Ainsi, la révélation des résultats de l'examen sert de l'Apogée parfait pour voir si Fatima a changé son destin, si elle est devenue un gage de fortune, plutôt que d'échec. Quand Nesrine trouve son nom sur la liste, déclarant qu'elle a gagné, le message est clair... Fatima a réussi.

Un exemple plus récent de ce même plan narratif subverti se trouve dans le film *Portrait de la jeune fille en feu*, vénéré par les critiques en 2019. L'histoire suit l'épanouissement, l'amour interdit d'une jeune artiste (Marianne) et la femme qu'elle est

commandé de peindre (Héloïse) sur une île de Bretagne. Contrairement à *Fatima, Portrait de la jeune fille en feu* respecte plus étroitement les points typiques de l'intrigue de la structure en trois actes, et c'est peut être cette adhérence qui a donné au film une telle popularité dans de nombreux milieux américains. Toutefois, la réalisatrice et écrivaine Céline Sciamma sape encore le statu quo en choisissant souvent des moments plus calmes à définir comme marqueurs. Si Sciamma avait choisi l'approche de *Jurassic Park*, elle aurait mis l'Incident Incitant lorsque Marianne reçoit la commission, et son arrivée sur l'île comme le Point Sans-Retour. En réalité, la commission se produit hors de l'écran et l'arrivée de Marianne est l'endroit où nous commençons l'histoire. Sciamma aligne l'Incident Incitant avec la première rencontre de Marianne et Héloïse, et le Point Sans-Retour avec Marianne commençant sa peinture. Le Mi-point se produit à la minute 50, lorsque Marianne détruit le premier tableau après Héloïse exprime sa désapprobation. Bien que le Mi-point soit beaucoup plus identifiable que dans *Fatima*, il reste subversif en ce qu'il sert de catalyseur précoce pour le changement des personnages plutôt que d'un point important dans la transition. La subtilité de la scène minimise également le drame. Alors qu'une version hollywoodienne aurait vu Marianne monter à bord du navire pour son retour, avant de retourner à la maison pour détruire la peinture, le film réel ne la fait même pas quitter la salle ou attendre quelques minutes avant de répondre à la désapprobation de Héloïse.

## **La raison versus le hasard**

Pour de nombreux puristes de la structure classique d'Hollywood, l'écart de 5 mois entre la chute de Fatima et l'épiphanie qui a suivi peut sembler une perte importante, une occasion volée d'explorer sa souffrance extrême; ou pire, une échappatoire pour éviter des questions de congruence logique comme « Comment la famille survit-elle financièrement sans le revenu de Fatima ? » Il existe une variété de réponses potentielles; le film est basé sur les écrits d'une vraie immigrante algérienne (Faucon, 2015, 00:00:46), donc il est peu probable que l'enquête soit vide d'une réponse juste. Quoi qu'il en soit, la diversion structurelle n'écarte une partie de la narration qu'une version hollywoodienne souligne. En fait, ce n'est pas le seul aspect du scénario qui semblerait probablement insaisissable pour le public américain. Peut-être la différence la plus signifiante entre les deux genres est aussi la plus subtile, est la différence entre le sens de la raison par rapport au hasard.

Dans les films américains, chaque acte, chaque séquence et chaque scène est soigneusement focalisé vers le thème ou l'objectif englobant du récit (L'Express, 2009). L'efficacité et l'exclusivité sont idéalisées dans le scénario hollywoodien, et cette philosophie provient en grande partie d'un principe dramatique souvent appelé « Chekhov's Gun » . Le célèbre dramaturge et auteur russe Anton Chekhov a déclaré qu'un écrivain devrait supprimer tout ce qui n'a aucun rapport avec l'histoire (Cook, 2016). Si vous dites dans le premier chapitre qu'il y a un fusil accroché au mur, dans le deuxième ou le troisième chapitre, il doit absolument tirer » (Cook, 2016). S'il ne va pas être tiré, il ne devrait pas y être suspendu. Cette idéologie s'est profondément enracinée dans le cinéma hollywoodien,

et on parle souvent en termes d'un « set-up » et d'un « pay-off », ce qui signifie qu'une idée ou un concept qui est introduit dans l'histoire devrait avoir un effet pertinent sur sa trajectoire (Chang, 2016). Un exemple célèbre est la philosophie d'Hollywood sur des personnages. S'il y a deux personnages dans un film qui servent des fonctions dramatiques similaires (comment ils se rapportent à l'objectif du protagoniste), ils devraient toujours être alliés en un seul (Chang, 2016). Cela donne aux récits d'Hollywood un air très raffiné et élagué; il supprime le caractère aléatoire de la vie dans l'espoir que le public reste concentré sur l'objectif de l'histoire.

### ***Concernant des personnages***

Les films réalisés en France, en revanche, sont beaucoup plus disposés à laisser passer le « hasard » de la vie. À son tour, cela donne souvent au cinéma français une aura plus quotidienne, fidèle à la vie. Après tout, c'est rare que la vie tourne si parfaitement autour d'un but singulier d'un seul personnage, et *Fatima* illustre bien cette nature non linéaire. Les personnages des voisines sont un exemple excellent. Dans le film, Fatima a plusieurs voisines qui sont aussi des immigrantes algériennes, très dévouées à leur foi islamique. Elles servent de représentation de musulmans algériens plus « purs », des femmes qui tiennent la culture, la tradition et la foi au centre de leur identité. Fatima en tient un morceau; cependant, une partie de son conflit interne est de décider combien celui-ci sert vraiment à son désir de donner à ses enfants la meilleure vie possible. Les voisines n'apparaissent dans le film que trois fois brèves: après 8 minutes, 43 minutes et finalement 51 minutes. Dans le

premier incident, les deux femmes échangent quelques mots pendant qu'elles regardent Fatima déposer Nesrine hors de l'autobus sur le chemin de son université.

Voisin #1: *Bientôt, elle ne nous reconnaîtra pas.*

Voisin #2: *Nous ne sommes pas assez bons. Sa fille est à l'université.*

Voisin #1: *Elle s'en fiche de ses études!*

Voisin #2: *Quoi?*

Voisin #1: *C'est pas un diplôme qui l'intéresse.*

(Faucon, 2015, 00:07:10-00:07:30)

Ce bref ensemble de dialogues est plein d'informations. Dans seulement cinq lignes, les deux femmes méprisent Fatima pour ne pas les reconnaître, impliquent que les études de Nesrine symbolisent son dédain pour son héritage, et suggèrent que Nesrine n'est motivée que par des garçons à l'université. Dans le deuxième incident à 43 minutes, seul le voisin #2 apparaît. Ici, elle réprimande Fatima après avoir affirmé que Nesrine l'avait vue dans le bus et n'a pas dit bonjour, une façon d'insinuer une perception grandiose de soi. Fatima appelle Nesrine pour lui expliquer ce qui s'est passé, au grand dam de Nesrine. Finalement, à 51 minutes, Nesrine passe voisin #1 dans la rue, où elle utilise la brève rencontre pour gronder Nesrine de ne pas aider sa mère et pour ajouter à son stress financier avec les études. Cela conduit Nesrine à un moment de catharsis, où elle fond en larmes dans la voiture avec son ami et envisage d'abandonner l'école de médecine dû à l'accumulation de stress.

Il est important de noter que l'inclusion du voisin dans l'histoire n'est pas complètement dépourvue d'adhésion à la théorie de Chekhov's Gun. Leurs liens

thématiques avec l'exploration de l'identité des immigrants du film leur donnent une certaine signification. En outre, le fait qu'ils apparaissent trois fois suit un autre principe fondamental de la narration occidentale, la Règle des Trois (« Rule of Threes »), qui stipule que les éléments narratifs importants sont plus efficaces lorsqu'ils sont livrés en trio, dispersés dans tout le film (Truby, 2007). Dans le film *The Shawshank Redemption*, nommé pour le prix du meilleur film aux Oscars en 1995, le détenu, Ellis Redding, comparait devant la commission des libérations conditionnelles audience trois fois tout au long du film. Les deux premiers sont pratiquement identiques; sa libération est refusée et Redding est forcé de poursuivre sa peine. Dans le troisième, il livre un monologue emblématique sur le système judiciaire en Amérique et ses regrets pour son crime, qui conduit finalement à sa libération conditionnelle.

Chaque fois que les voisins apparaissent dans *Fatima*, la pression qu'ils placent sur les différents personnages augmente. Ainsi, il y a certainement un argument pour au moins une similitude partielle à la structure hollywoodienne. Cependant, la brièveté et la nature indirecte des incidents en ce qui concerne la trajectoire ultime du film est ce qui différencie des instances comme celle-ci du film américain. Si *Fatima* était américaine, tout ce qui concerne cet élément serait plus élevé, plus évident. Les voisins seraient plus méprisants, les personnages seraient plus affectés émotionnellement, et une scène supplémentaire suivant la confrontation du troisième voisin serait probablement incluse, montrant Nesrine avec son doigt plané au-dessus du bouton « Envoyer » d'un email pour quitter l'université. Bien que le but de cette recherche ne soit pas de dire si une méthode sert mieux l'art de la narration, il

est impossible de nier que le cinéma français sape souvent les affirmations de Chekov, mettant constamment le public en appétit avec beaucoup d'armes qui peuvent être pointés, même armées, mais jamais tirées plus tard dans le film.

### ***Concernant des sous-intrigues***

Les expériences romantiques de Nesrine ont aussi cette nature éphémère, scrutées par les voisins dans leur première conversation susmentionnée. Au début du film, Nesrine est incroyablement résistante à toute forme d'engagement avec les hommes. À 30 minutes, Nesrine refuse une invitation de sa colocataire à sortir à une fête d'une nuit, et passe plutôt toute la nuit à étudier la terminologie médicale et d'autres contenus de cours. Lorsque sa colocataire revient aux premières heures de la matinée, Nesrine se réveille d'une sieste, ses livres encore étendus sur son lit. Sa colocataire parle d'avoir perdu sa virginité, et Nesrine est clairement fascinée par le concept encore si étranger à elle. Quelques semaines plus tard, Nesrine reçoit des flirts d'un beau étudiant assise devant elle dans le train pendant qu'elle étudie. Malgré ses avances répétées et son charme, Nesrine refuse de s'éloigner de son travail pour lui parler. Peu de temps après, Nesrine et Fatima parlent de ses pressions académiques, ainsi que de l'amour et de la façon dont Nesrine se sent qu'elle n'a pas le temps pour cela. Pourtant, 60 minutes après le début, on voit Nesrine avec le garçon du train, enjoué et un peu coquette. Cette scène se déroule après le saut du temps de 5 mois du film; par conséquent, il est tout à fait possible que Nesrine ait appris à équilibrer sa vie personnelle avec son travail. En outre, cette scène est cernée par son effondrement précédent, et sa séance

ultérieure de ses examens. En cela, Faucon semble laisser entendre que c'est en fait l'équilibre auquel Nesrine a résisté qu'elle finalement avait besoin pour réussir. Cependant, cette conclusion nécessite beaucoup de réflexion (certains diraient « spéculation ») au nom du spectateur, une nébulosité que la plupart des films hollywoodiens évitent avec véhémence.

Beaucoup d'autres éléments partagent ce manque de cohésion, comme la relation entre Fatima et Saoud, qui n'a aucune forme de conclusion. Tout au long du film, la rébellion croissante de Saoud met de plus en plus de pression et de stress sur Fatima, alors qu'elle tente de s'assurer que sa plus jeune fille reste diligente dans ses études afin qu'elle ait une chance de postuler à une école secondaire respectée. Leur comportement divergent augmente le conflit, qui culmine dans un argument enflammé dans lequel Saoud maudit sa mère et méprise la nature de son travail. Dans la scène qui suit, Saoud s'assoit avec son père dans sa voiture, pleurant pendant qu'elle admet sa peur de se retrouver comme sa mère, une femme qui « nettoie la merde des autres » (Faucon, 2015, 00:50:55). Alors que son père l'implore de se réconcilier avec sa mère, nous ne voyons plus jamais Saoud et Fatima à l'écran. Dans la scène finale de Saoud, elle reçoit un appel de Nesrine pour lui dire qu'elle a gagné ses examens, et tandis que Saoud semble enthousiaste et heureuse, l'état de sa relation avec Fatima est toujours inconnu. Il n'y a pas non plus d'indication quant à savoir si elle a commencé à prendre ses études universitaires plus au sérieux. En fait, tout l'avenir de Saoud en tant que personnage n'est absolument pas résolu, contrairement à sa sœur, dont la réussite de ses examens implique un succès continu. La plupart des téléspectateurs américains trouveraient cette absence totale de fermeture frustrante, affirmant que

seulement la moitié d'« intifada » de Fatima, comme elle décrit sa maternité, est entièrement abordée au moment où les crédits commencent.

C'est à noter que cette différence est aussi fréquemment apparente dans des films français biographiques. *La Môme* (2007) et *Yves Saint Laurent* (2014) sont deux exemples, comme *Fatima*, qui subvertissent la cohérence de la plupart des scripts hollywoodiens.

Dans *La Môme*, qui suit la vie pénible de la célèbre chanteuse Edith Piaf, les relations et les intrigues sont incroyablement fragmentées. Son père disparaît apparemment et réapparaît dans sa vie avec peu d'explications, le film fragmente sa représentation de ses diverses romances, et ce n'est qu'à la toute fin de l'histoire tragique que nous apprenons que Piaf avait déjà eu une fille, qu'elle a perdu à cause de la méningite. De même, *Yves Saint Laurent*, qui couvre la vie personnelle du couturier, rebondit à travers la vie et les relations du personnage titulaire. Bien qu'un peu plus centralisé que *La Môme*, de nombreuses scènes se sentent incroyablement quotidiennes, et du coup certaines relations sont difficiles à comprendre parfaitement. Dans les deux cas, les récits fracturés sont quelque peu artistiquement conduits, reflétant l'isolement intense et la solitude de Piaf et Laurent.

Cependant, il ne fait aucun doute qu'il peut - parfois - être désorientant par rapport à de nombreuses biographies hollywoodiennes telles que *Hacksaw Ridge* (2016) ou *Bohemian Rhapsody* (2018): des films qui se concentrent sur quelques éléments choisis de la vie de leurs personnages choisis, et les dépeignent comme les événements singuliers qui définissent le plus pleinement l'individu.

## Des pensées finales

Cette frustration est peut-être ce à quoi fait référence l'écrivain John Truby dans son interview à L'Express, dans laquelle il aborde comment l'approche Française de la structuration n'est « pas aussi populaire auprès du public » dans le monde entier, mais s'avère souvent « plus complexe et plus intéressante » (L'Express, 2009, 00:01:30-00:1:38).

Le but de cette enquête n'est pas d'évaluer l'efficacité ou la valeur de l'une ou l'autre approche. Toutefois, si l'on peut tirer une conclusion de l'analyse de *Fatima*, c'est que le cinéma français a une capacité subtile mais puissante à subvertir la structuration classique du cinéma hollywoodien. Qu'il concerne la division du temps à l'écran, l'organisation des points des trois actes, ou la fluidité du développement des personnages et des intrigues, il y a peu de « règles » que *Fatima*, et le cinéma français en général, ont peur de contrevenir.

Bien entendu, pour tirer des conclusions plus larges sur la portée de cette différenciation, il faudrait élargir la taille d'échantillon à des dizaines de films du pays. Si le délai de cette enquête avait permis des recherches plus approfondies, cela aurait été la prochaine étape logique. Néanmoins, le manque de littérature académique sur le sujet des tactiques de narration divergentes des deux industries rend de cette étude un premier pas important pour mieux comprendre l'individualité et la complexité étrangère que les films de la France affichent fréquemment à côté des lumières flamboyantes d'Hollywood.

## Les sources

Barsam, Richard & Monahan, Dave. *Looking at movies: An introduction to film*. 5<sup>e</sup> édition.

W.W. Norton & Company, Inc. 2016.

Chang, Lisa. *Screenwriting 101*. Lecture. Mulgrave School. September 2016.

Cook, David A. *A history of narrative film*. (5<sup>e</sup> édition). W.W. Norton & Company, Inc.

2016.

Dahan, Olivier, réalisateur. *La même*. Groupe TF1. 2007.

Darabont, Frank, réalisateur. *The shawshank redemption*. Castle Rock Entertainment,

1994.

Fandor. "On Setup, Suspense, and Certainty: Chekhov's Gun Explained." Youtube.

Youtube, Sept 28 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=GNTdtptzjFE>

Faucon, Philippe, réalisateur. *Fatima*. Pyramide Distribution, 2015.

Lespert, Jalil. *Yves Saint Laurent*. SND Films. 2014.

L'Express. *La différence entre le scénario américain et européen*. Youtube. Youtube. Aug 7,

2009.

[https://www.youtube.com/watch?v=ltpPWGO38cQ&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=ltpPWGO38cQ&feature=emb_title)

Mattson, John. *Feature Screenwriting I for Non-Majors*. Chapman University. January

2019.

McKee, Robert. *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. Harper

Collins, 1997

Sciamma, Céline, réalisateur. *Portrait de la jeune fille en feu*. Pyramide Films.

Spielberg, Steven, réalisateur. *Jurassic park*. Amblin Entertainment, 1993.

Spielberg, Steven, réalisateur. *E.T. the extra-terrestrial*. Amblin Entertainment, 1982.

Truby, John. *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. Faber and Faber, Inc. 2007