

Analyse filmique
CIN 2103-A

Travail présenté à :
Bernard Perron

Analyse formelle d'une séquence de *Mémoires affectives* de Francis Leclerc

par
Simon Dor

Université de Montréal

Mardi, 11 avril 2006

Mémoires affectives de Francis Leclerc semble construit comme un suspense qui tresse deux enquêtes simultanées qui s'entrecroisent inévitablement : l'enquête policière visant à trouver qui a frappé Alexandre Tourneur et la recherche de mémoire d'Alexandre Tourneur lui-même, qui implique aussi le mystère du vol de mémoire. Ces deux enquêtes font avancer le récit, et permettent au spectateur de s'y plonger complètement. Cependant, aucune de ces deux « macro-questions¹ » ne semble l'enjeu du film lui-même, parce qu'aucune ne trouve de réponse lors de l'écoute du film. La seule réponse reçue, c'est que c'est son frère qui l'a débranché; ce qui semble le « punch » du film, l'explication à la mort du père, n'est qu'une question qu'on se sera posée dans la même scène où il est révélé.

C'est alors qu'on est en droit de se demander pourquoi les questionnements principaux ne sont pas répondus, et, découlant de cette interrogation, quels sont les éléments de signification qui devraient être mis de l'avant lors d'une interprétation sémantique du film.

Il va de soi que la décortication de certains éléments formels filmiques pourra nous éclairer par rapport à cette question. C'est pourquoi l'analyse d'une séquence du film du point de vue formel nous permettra de ressortir certaines pistes interprétatives qui pourront soit confirmer soit infirmer l'idée qu'il y a quelque chose dans *Mémoires affectives* qui est plus intéressant que les réponses aux questions que nous amènent l'histoire comme telle.

Essai sur la méthode

L'idée principale est de tenter d'expliquer ce qui est l'enjeu principal du film : on tient pour acquis que celui-ci a une construction signifiante. Prenant pour axiome que le

¹ Les macro-questions sont les questions que le film fait se poser aux spectateurs et qui organisent ses actions signifiantes, selon Noël Carroll, *Mystifying movies : fads & fallacies in contemporary film theory*, New York, Columbia University Press, 1988, p.178.

film est un système, on tentera une approche par analyse structurelle, c'est-à-dire en cherchant « la structure “profonde” sous-jacente à une production signifiante donnée, et qui explique la forme manifeste de cette production². » Chaque procédé énoncé devra donc être replacé dans son contexte structurel et systémique.

Nous choisirons un fragment du film par un « souci de précision dans le détail³. » Le choix devra s'arrêter sur une séquence, qui tiendra compte de trois facteurs. D'abord, être « nettement délimité⁴ » : on interprétera cette expression comme un fragment facilement isolable de l'angle sémantique et formel. Il doit ensuite être « consistant et cohérent, témoignant d'une organisation interne suffisamment patente⁵. » Évidemment, non seulement il doit être analysable, mais être bien structuré. Cette structure sera mise en évidence par un découpage technique le plus précis possible. Enfin, il est important qu'il soit « suffisamment représentatif du film entier⁶ », malgré son unicité : nous le replacerons donc dans le film en entier par le biais d'un découpage séquentiel non-exhaustif de l'ensemble de l'œuvre⁷. Nous tenterons de cette manière d'unir le sens ressorti de la séquence avec les hypothèses interprétatives évoquées dans la problématique. Ainsi, nous pourrons tenter d'expliquer davantage *Mémoires affectives* dans son ensemble.

L'analyse du fragment se fera du point de vue formel, dans le sens où toutes les décortications seront sur le plan des procédés techniques. Ce qui est important ici, c'est donc « la précision et l'accent porté sur la “forme”, les éléments signifiants⁸ »; c'est donc avoir un regard et une audition vis-à-vis des procédés utilisés d'abord et avant tout. C'est

² Jacques Aumont et Marcel Marie, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p.66-67.

³ *Ibid.*, p.79.

⁴ *Ibid.*, p.80.

⁵ *Ibid.*, p.80.

⁶ *Ibid.*, p.80.

⁷ Annexe I. Le découpage séquentiel n'est pas exhaustif au sens où il est sécable en plus petites séquences selon la définition que l'on donne à ce terme.

⁸ Jacques Aumont, et al., *Esthétique du film*, 3^{ème} édition, Paris, Nathan, 2004, p.150.

par après qu'on viendra à « [proposer] des fonctions pour les procédés techniques remarquables et les ensembles structurés qu'ils constituent⁹. » La confirmation de ces fonctions se fera par le biais de leur addition, de leur confrontation et de leur pertinence avec le sens ressorti de façon générale dans le film.

La segmentation de la séquence no 34

On se concentrera sur l'analyse de la séquence où Alexandre et Pauline se rencontrent au restaurant¹⁰. Procédons par élimination : il n'y a pas de musique dans la séquence. Le bande son ne comprend que des voix et des bruits. L'image, quant à elle, ne comporte aucun langage écrit, aucun mot. Puisque le terme « analyse » fait référence à la décortication, nous tenterons de diviser la séquence en segments : nous pourrons alors voir les liens entre ces nouvelles unités. Nous procéderons par filtres, afin de diviser en segments de plus en plus petits (Cf. l'évolution de la segmentation dans la fig.1).

Un élément est particulièrement marquant du côté de l'ambiance sonore. Présente

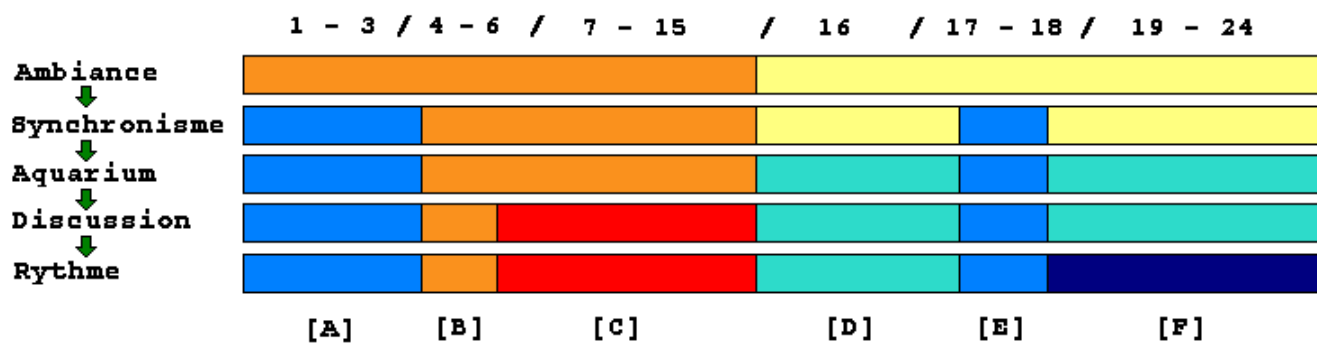


Fig.1. Segmentation par filtres de la séquence 34 de *Mémoires affectives*.

⁹ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, de boeck, 2000, p.437.

¹⁰ Il s'agit de la séquence no 34 dans le découpage séquentiel proposé en Annexe I. Toutes les références en ce qui a trait aux numérotations de plans sont présentées dans le tableau en Annexe II, qui propose un découpage technique pour les fins de cette analyse.

de façon importante au début, elle est drastiquement éliminée dès le plan 16 (pour ne laisser que les bruits significatifs, par exemple, les pas de la serveuse). Elle nous permet de diviser la séquence en deux segments, entre les plans 15 et 16 (Fig.1).

Les relations entre les matières de l'expression présentes sont intéressantes : on note d'emblée qu'il y a certains plans où l'image n'est pas synchronisée avec le son. Les voix entendues, qu'on associe aux personnages du film, ne peuvent pas être émises dans la même temporalité que ce que l'image nous montre, puisqu'on voit ces personnages et que leurs lèvres ne remuent pas. C'est le cas dans les trois premiers plans (dans le premier, Pauline n'est pas présente mais elle parle), et dans le dix-huitième. Suivant la segmentation, les plans 1-2-3 s'isolent [A], tout comme les plans 17-18 [E]. Les deux segments déjà formés restent en place, mais le deuxième se divise naturellement en deux (16 [D]; 19 à 24 [F]).

On note une caractéristique importante dans l'image : certains plans sont filmés par le biais d'un aquarium. Ces plans font partie de ceux n'ayant pas d'ambiance sonore. Ils ne divisent pas la segmentation déjà faite, mais ajoutent une caractéristique importante aux segments des plans 16 [D] et 19 à 24 [F]. Les plans 1 et 2 sont de leur côté partiellement filmés par l'aquarium.

Les plans 4 à 15 sont essentiellement une discussion, mais ils peuvent être divisés en deux segments. Le premier segment comprend les plans 4 à 6 [B], où les dialogues ne sont à peu près que la commande. Durant les plans 7 à 15 [C], Alexandre et Pauline discutent des résultats actuels de l'enquête. Dans cette seconde partie, le rythme est d'ailleurs plus rapide.

C'est cet élément qui permet de faire une distinction importante entre les segment D et F : dans le premier, il n'y a qu'un seul plan (appelé pour l'exercice le « plan-segment¹¹ ») et dans le second, il y en a cinq. Notons par le fait même que le rythme isole le plan-segment D du reste de la séquence. Cette division par la méthode de filtres nous permet donc de distinguer six segments.

Dans une analyse où l'on tente d'extirper un sens au film, ce qui nous fait classer des éléments comme importants, c'est leur rapport avec une signification. Notre structure mise en place, il faut ensuite proposer des fonctions.

Hypothèses interprétatives

Le segment A reflète une importante disjonction entre l'image et le son. Il n'y a aucun signe de synchronisme, comme relaté plus haut. L'image montre Alexandre buvant de la bière noire, sans doute celle qu'il commandera plus tard. Déjà, on entre dans un registre qui n'a pas une volonté réaliste. Pauline remet les choses en place vers le réel, marqué par le jeu de mot « ne pas être dans son assiette » alors qu'ils sont au restaurant : jeu de mot possible grâce à la jonction de l'image et du son, qui se fera dès lors.

La discussion est ensuite axée sur la commande : on aurait très bien pu écouter cette étape par une ellipse, mais on doit tout entendre. Sans doute pour deux raisons : d'abord, évoquer la bière noire qu'on a vu plus tôt (afin de rendre compte de l'anticipation « irréaliste »), et ensuite pour évoquer un rapport au liquide qui a une signification symbolique importante.

¹¹ Dans la même optique qu'un plan-séquence, la définition que je donne au « plan-segment » est un segment, tel que divisé dans le découpage technique en Annexe II, qui ne contient qu'un seul plan.

Le segment C nous apprend les résultats de l'enquête, et il fait le point sur deux points de vue de cette quête (qui est aussi celle du spectateur) : Pauline expose des faits et Alexandre en fait une conclusion relative à sa quête personnelle, que Pauline ne peut confirmer. Le premier plan du segment B illustre l'introspection de la discussion : on ne voit qu'un instant le visage de la serveuse, que l'on ne reverra pas de toute la séquence. On entre davantage dans des préoccupations personnelles à Alexandre lorsque l'échelle de plan passe du « plan rapproché poitrine » au « gros plan¹². »

Le segment D, plan-segment, est ce qui ressort d'emblée comme le plus distinct du reste. On semble vouloir mettre l'accent sur ce qui est dit, puisque l'image ne suscite pas une dynamique de mouvement, et qu'elle se démarque du reste de la séquence, plus rythmée lors des dialogues. Alors qu'Alexandre parle de ce qui devrait arriver « normalement », Pauline répond : « Y'a pas de règles, ça dépend du lac¹³. ».

Cette phrase est sans doute celle qui donne le plus clairement un sens au reste du film : en remplaçant hypothétiquement « lac » par « film », on sent qu'on peut tirer une conclusion. L'eau envahissant le champ à ce moment-là renvoie d'ailleurs au lac lui-même : si l'eau englobe tout le film, celui-ci est représenté par le lac. On lui attribue d'ailleurs le symbole de « paradis illusoire », des « créations de l'imagination exaltée¹⁴ » : c'est ce lac qui créera un scénario fictionnel sur la mort du père d'Alexandre. L'eau elle-même symbolise énormément selon Chevalier et Gheerbrant, c'est « l'infinité des

¹² David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, de boeck, 2000, p. 290-291.

¹³ Francis Leclerc (réal.), *Mémoires affectives*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2004, 2 DVD, couleur, 101 min., 0:59:16.

¹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, S.A., Robert Laffont; Paris, Jupiter, 1982, p.556.

possibles¹⁵ ». Ici, par le biais du lac, l'eau (et par la bande tout ce qui est liquide) symboliserait donc le rapport à l'onirisme, à ce qui semble irréaliste pour les personnages.

Dès le premier plan, on entend le son de l'eau qui coule dans l'aquarium. Il baisse de volume tranquillement, laissant place à plus de bruits de restaurant. On n'entend plus du tout l'eau lorsque la discussion se centre autour de l'enquête (Cf. Annexe II), donc, que l'on revient au registre conventionnel, réaliste. Le fait qu'on laisse la discussion de la commande de « liquide » nous permettrait de se diriger vers le registre onirique, qui entre complètement au moment où la serveuse leur apporte leurs consommations.

Registres / Segments		A	B	C	D	E	F
<i>Réaliste</i>							
<i>Onirique</i>	<i>Désynchronisé</i>						
	<i>Par l'aquarium</i>						

Fig.2. Registres déduits de la séquence 34 de *Mémoires affectives*.

L'eau renverrait de ce fait au film lui-même, production non seulement de l'imagination du créateur mais aussi au-dessus des personnages et de leur monde diégétique : le film est inconcevable pour eux, et relève donc du monde du rêve en rapport à leur réel.

Pourquoi désynchroniser l'image et le son? Certes, par la volonté d'irréalisme qui transparait dans ce film qui a ses propres règles, mais comment fonctionnent ces règles par rapport à cet aspect? Durant le plan 18, on parle de la recherche du frère d'Alexandre. Pourquoi y faire coïncider la désynchronisation?

L'intérêt de la disjonction image/son semble son rapport à la mémoire. Le son appartient au « passé » vis-à-vis de l'image dans la majorité des cas (si on voulait les ancrer

¹⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, S.A., Robert Laffont; Paris, Jupiter, 1982, p.374.

dans une ligne du temps fictionnelle), ou l'inverse dans les deux premiers plans. Cet aspect rappelle que le personnage est en train de se remémorer des éléments qui viennent de se passer, comme s'il était en introspection avec lui-même, tentant de remettre les choses en place dans les images et les sons qu'il a capté. D'ailleurs, le mur où des mots sont écrits et des photos sont collées (Cf. Annexe I : Séq.22 entre autres) ne construit-il pas une ligne du temps de la même façon que le ferait le spectateur d'un film?

La séquence 34 va d'ailleurs illustrer cette relation entre montage et mémoire en plaçant une mise en abîme où le personnage évoque son propre univers comme celui où s'entrecroisent souvenirs et rêves (segment F). Alexandre affirme qu'il se voit dans ses rêves : comme si le film lui-même était le rêve, parfois incohérent avec nos conceptions de la réalité et qui ne lui appartient pas, mais par lequel on le voit et on le perçoit.

Les préoccupations qui suivent face aux perceptions étranges d'Alexandre sont vite mises de côté par Pauline : « Fais-toi en pas avec ça, tu vas finir par comprendre¹⁶ », une façon de rassurer le spectateur en lui disant que ce à quoi il faut s'attarder ne réside pas dans cette quête elle-même.

L'importance du frère est difficile à cerner, l'analyse nous permettant difficilement de trouver une façon d'interpréter les deux répliques qui y font référence en relation avec les autres éléments de la séquence. Si la disjonction entre image et son se fait à ce moment, on peut cependant déduire que cette quête de la recherche du frère fait partie de la mise en abîme du film : le frère symboliserait celui qui est introuvable, sauf par le biais de la construction filmique elle-même (le souvenir du garde-chasse qui ressurgit en séquence 45)

¹⁶ Francis Leclerc (réal.), *Mémoires affectives*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2004, 2 DVD, couleur, 101 min., 1:00:12.

et qui a créé la fiction, qui est devenue le lac où tout s'est créé. La séquence suggère donc que c'est par le frère que le sens peut se retrouver.

Comme on a pu voir, la séquence suggère beaucoup d'interprétations, mais aucune ne peut être officiellement confirmée. Suivant le fil conducteur qui nous a mené jusque-là, on peut dire que la séquence 34 de *Mémoires affectives* contribue à mettre le film en abîme, en exprimant des éléments qui établissent le système du film en entier et qui semblent rendre plus claires les façons de voir le film.

Conclusion

Malgré la décortication opérée dans cette analyse, on peut interpréter le film de différentes façons. Le film témoigne nécessairement de la mémoire collective pour exister : la mémoire d'Alexandre n'existe que par le biais de la mémoire de plusieurs personnes. On pourrait supposer que le film témoigne du cinéma comme œuvre collective, de par ses mises en abîme sur son médium. Dans une autre approche, on pourrait interpréter cette mémoire collective comme notre culture en tant que peuple, si on se base par exemple sur l'idée qu'Alexandre hérite de la mémoire d'un autochtone. L'hypothèse de la séquence 34 comme explicative du sens du film est spéculative, et même si on admettait comme vraies toutes les interprétations qu'elle permet de faire ressortir, le sens pourrait dériver de plusieurs façons. Ce qu'on peut ressortir comme fil conducteur, comme sens précis, c'est que *Mémoires affectives* ne se base pas sur des règles préétablies, qu'il n'y « a pas de règles¹⁷ » déjà faites pour le définir, et qu'il se situe du domaine de l'incertitude.

¹⁷ Francis Leclerc (réal.), *Mémoires affectives*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2004, 2 DVD, couleur, 101 min., 0:59:15.

L'inconvénient principal de l'analyse formelle, c'est qu'on ne peut être certain des interprétations. « Les films "ont" du sens parce que nous leur attribuons des significations, le sens n'est pas une résultante qu'il suffirait d'extraire¹⁸. » Cependant, la précision d'une analyse comme celle de la séquence 34 de *Mémoires affectives* nous permet de créer une argumentation en fonction d'éléments concrets et précis. « Il nous faut, en tant qu'analystes, savoir équilibrer notre intérêt pour ce système concret et notre fort désir de lui assigner un sens plus large¹⁹. » Ce sens plus large restera sans doute toujours du domaine de la spéculation.

¹⁸ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, de boeck, 2000, p.106.

¹⁹ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, de boeck, 2000, p.106.

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT, Jacques et Marcel MARIE, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988.

AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Marcel MARIE et Marc VERNET, *Esthétique du film*, 3^{ème} édition, Paris, Nathan, 2004 [1983].

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON, *L'art du film. Une introduction*, Paris, de boeck, 2000, p.437.

CARROLL, Noël, *Mystifying movies : fads & fallacies in contemporary film theory*, New York, Columbia University Press, 1988.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, S.A., Robert Laffont; Paris, Jupiter, 1982.

FILMOGRAPHIE

LECLERC, Francis (réal.), *Mémoires affectives*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2004, 2 DVD, couleur, 101 min.

ANNEXE I

Découpage séquentiel du film Mémoires affectives de Francis Leclerc

Ce découpage séquentiel proposé est loin d'être exhaustif et permet davantage de se référer à des endroits concrets dans le film qu'à le diviser en unités séquentielles indissociables. Il nous permet en outre de placer la séquence analysée dans le film en entier. Les séquences sont parfois accompagnées de notes afin de préciser l'action, ou de montrer des pistes interprétatives.

1. INT. HÔPITAL /EXT. NEIGE

Entre l'oeil (à hôpital) et les images de neige. Alexandre est dans le coma. Quelqu'un le débranche.

2. INT. HÔPITAL

Sa femme vient le voir. L'enquêteur pose des questions au psychiatre.

3. EXT. HÔPITAL

Michèle oublie qu'elle a une relation avec son amant.

4. INT. HÔPITAL

Conversation Alexandre-infirmière. On ne voit jamais le visage de l'infirmière.

5. INT. HÔPITAL

Conversation Alexandre-psychiatre.

6. INT. POSTE DE POLICE

7. INT. HÔPITAL

8. INT. MAISON

Conversation Michèle-Sylvaine. Perte de mémoire de Michèle.

9. INT. PISCINE

Images de la mémoire de Michèle. Images d'Alexandre à l'eau avec son frère.

10. EXT. HÔPITAL / EXT. ROUTE

L'enquêteur au téléphone. Il parle à Pauline, sur le bord de la route.

11. INT. HÔPITAL

Conversation Alexandre-Sylvaine-Michèle.

12. INT. HÔPITAL

Conversation téléphonique entre Alexandre et son frère.

13. INT. AUTOMOBILE

Conversation Alexandre-Sylvaine.

14. EXT. STATION-SERVICE

Conversation Alexandre-Sylvaine.

15. INT. POSTE DE POLICE

Rencontre Alexandre-policrière. Conversation Alexandre-policrière-Sylvaine.

16. INT. AUTOMOBILE

Conversation Alexandre-Sylvaine, devant la maison.

17. INT. MAISON

Alexandre regarde des photos. Voix montagnaises.

18. EXT. VILLAGE (ÉGLISE)

Médicament/Photos.

19. INT. AUTOMOBILE DE LA POLICIÈRE

Conversation Alexandre-policrière.

20. EXT. LIEU DE L'ACCIDENT

Conversation Alexandre-policrière. Rappel de la Honda grise avec plaque Florida.

21. INT. MAISON**22. INT. MAISON**

Élaboration de la chronologie.

23. INT. CAISSE/BANQUE**24. INT. POSTE DE POLICE**

Saisie de drogue. Informations sur la Honda grise.

25. INT. VÉTÉRINAIRE

Conversation Alexandre-Patrick.

26. INT. MAISON CHRONOLOGIE**27. EXT. CHEZ WILBROD**

On apprend que Wilbrod a frappé le chevreuil.

28. INT. BAR

Alexandre se rappelle de moments où il jouait au hockey.

29. INT. BAR

Révélation sur sa famille. Inversion des propos de Patrick.

30. EXT. NUIT GLACES

Mots montagnais.

31. INT. POSTE DE POLICE

Article sur la mort du père d'Alexandre.

32. INT. MAISON

Réception par fax de l'article. Mise en place de l'article dans sa chronologie.

33. EXT. STATIONNEMENT

Plaque "Je me souviens".

34. INT. RESTAURANT

Images parfois non synchronisées et qui ne semblent pas en ordre chronologique.

35. EXT. RUE

36. INT. TRAVAIL DE CAROLE

Personnages secondaires dont on ne voit pas le visage.

37. INT. CABINET DU PSYCHIÂTRE

Explique le principe d'inversions des points de vue au psychiatre.

38. INT. CHAMBRE DE MICHÈLE

Inversion dans la même scène. Conscience du vol de fragments.

39. EXT. RUE - NUIT

Mélange de souvenirs.

40. INT. ÉCOLE DE SYLVAINÉ

41. EXT. ÉCOLE

Images de chasse.

42. INT. CABINET DU PSYCHIÂTRE

Filmé sous hypnose. Commentaires.

43. EXT. ROUTE / LAC CONVERSATION

Alexandre-Garde-chasse.

44. INT. AUTOMOBILE

Alexandre

45. INT. BAR

Alexandre-policière. Plaque de son frère.

46. INT. BAIN / EXT. SECOURS DANS LE LAC**47. INT. MAISON - MATIN**

Informations sur où habite son frère.

48. EXT. RUE À TORONTO**49. INT. CHEZ SON FRÈRE / EXT. LAC**

Pose des questions à son frère.

50. INT. MAISON

Efface sa chronologie.










51. EXT. NEIGE











Chasseur montagnais.






ANNEXE II

Découpage technique – Int. Restaurant - Jour [Séq. 34] – 0:57:48 à 1:00:16

Alexandre et Pauline sont au restaurant et discutent.

	Images	Son (voix)	Son – Ambiance	Échantillonnage
A	1 PA* . <i>Lent travelling vers la droite.</i> Derrière l'aquarium, Alexandre, seul, va s'asseoir.	PAULINE. Je vous ai pas trop fait attendre?	Eau qui coule. Gens qui parlent.	
	2 PA. <i>Lent travelling vers la droite.</i> Derrière l'aquarium, Alexandre est assis à une table. Ses lèvres ne bougent pas.	ALEXANDRE. Non, non, je viens... je viens juste d'arriver.		
	3 PRP. Alexandre prend une gorgée de bière complètement noire.	PAULINE. Ça va? Vous avez pas l'air dans votre assiette?		
B	4 PRP. Pauline regarde Alexandre. <i>Travelling rapide vers le haut.</i> La serveuse approche. <i>Travelling rapide vers le bas.</i> On ne lui voit plus le visage. <i>Rapide et léger travelling gauche-droite-gauche.</i>	ALEXANDRE. Ça se peut. J'ai... j'ai pas beaucoup dormi ces temps-ci. SERVEUSE. Bonjour. PAULINE. Allo. SERVEUSE. Quelque chose à boire pour commencer? ALEXANDRE. J'peux vous offrir un verre? PAULINE. Euh, non, j'peux pas, j'suis en service, mais, j'prendrais un perrier. ALEXANDRE. Vous avez de la...	Gens qui parlent. Bruits de vaisselle.	
	5 PRP. Alexandre regarde la serveuse.	... Guinness? SERVEUSE. La bière noire, là ? ALEXANDRE. Ouais, c'est ça.		
	6 PRP. Pauline (face) et Alexandre regardent la serveuse. Celle-ci repart.	SERVEUSE. J'pense qu'on en a. ALEXANDRE. Pis?		
C	7 PRP. Alexandre (face) et Pauline se parlent.	ALEXANDRE. Y'a du nouveau? PAULINE. Ouais. On a finalement retracé le propriétaire...		
	8 PRP. Pauline (face) et Alexandre se parlent.	... de la Honda grise.		
	9 PRP. Alexandre (face) et Pauline se parlent.	ALEXANDRE. Le chauffard?		

	10	PRP. Pauline (face) et Alexandre se parlent.	PAULINE. Non, j’crois pas. C’est quelqu’un de ben connu dans la région, il jure d’avoir frappé le ...		
	11	GP. Alexandre (face) et Pauline se parlent.	... chevreuil mais, pas plus... On a effectivement retrouvé ...		
	12	GP. Pauline (face) et Alexandre se parlent.	...un fragment d’épiderme animal, sous le pare-choc.		
	13	GP. Alexandre (face) et Pauline se parlent.	ALEXANDRE. Ça veut dire que j’étais là, quand le chevreuil s’est fait frappé.		
	14	GP. Pauline (face) et Alexandre se parlent. <i>Léger panoramique vers la droite.</i> La serveuse arrive.	PAULINE. Probablement, je le sais pas, mais... On en est là pour l’instant. SERVEUSE. Voilà. PAULINE. Merci.		
	15	GP. Alexandre (face) regarde la serveuse.	<i>Court silence.</i> ALEXANDRE. Merci.		
D	16	PA [de profil]. Chacun à son extrémité du plan, Alexandre et Pauline sont cadrés par le biais d’un aquarium du restaurant. Long plan. <i>Personnages hors-foyer au début, deviennent nets.</i>	ALEXANDRE. C’est comme pour mon père... J’trouve ça bizarre qu’on ait jamais retrouvé le corps. En pleine mer, j’peux comprendre, mais... normalement, les noyés finissent par remonter, non? PAULINE. Y’a pas de règle, ça dépend du lac.	Aucun son ambiant.	
	17	PRP. Alexandre met son manteau.			
E	18	PRP. Pauline met son foulard. Alexandre et Pauline se dirigent vers la sortie.	ALEXANDRE. Si j’pouvais retrouver le frère que j’ai, ça serait au moins ça. PAULINE. J’ai fouillé mais j’ai rien trouvé sur lui.		
F	19	PRP [de profil]. Pauline parle à Alexandre. Elle se retourne vers la serveuse. Par le biais de l’aquarium.	SERVEUSE. Allez vous prendre autre chose ici.	<i>Pas de la serveuse.</i>	

20	PRP [de profil]. Alexandre fixe la table. Par le biais de l'aquarium.	PAULINE. Non, merci. SERVEUSE. Okay. J'vous apporte l'addition. PAULINE. Merci. <i>Silence.</i> ALEXANDRE. Est-ce que tu te vois dans tes rêves? PAULINE. Comment? ALEXANDRE. J'me vois dans mes rêves.	
21	PRP [de profil]. Pauline parle à Alexandre. Par le biais de l'aquarium.	ALEXANDRE. Toi, est-ce que ça t'arrives? PAULINE. Je sais pas. J'ai jamais pensé à ça. Mais au moins tu dors si tu rêves. C'est toujours ça.	
22	PRP [de profil]. Alexandre fixe la table. Par le biais de l'aquarium.	ALEXANDRE. En fait, je sais même pas si c'est des rêves ou des souvenirs. Les images que je vois sont très claires, mais j'ai l'impression qu'elles sont pas à moi.	
23	PRP [de profil]. Pauline parle à Alexandre. Par le biais de l'aquarium.	PAULINE. Fais-toi en pas avec ça. Tu vas finir par comprendre.	
24	PRP [de profil]. Alexandre regarde Pauline et baisse la tête.		

***Note sur l'échelle de plan :** À des fins de simplification, les tailles de plan sont empruntées à Bordwell et Thompson²⁰, c'est-à-dire :

PG : Plan général (personnages à peine visibles).

PE : Plan d'ensemble (importance aux décors).

PM : Plan moyen (humain plein pied).

PAL : Plan américain large (humain pris au-dessous des genoux).

P¹/₂E : Plan demi-ensemble.

PA : Plan américain (humain mi-cuisse).

PRT : Plan rapproché taille (à partir de la taille).

PRP : Plan rapproché poitrine (à partir de la poitrine).

GP : Gros plan (tête seulement).

TGP : Une partie du visage.

²⁰ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, de boeck, 2000, p.290-291.