



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

## Le cadrage comme forme d'écriture filmique dans les œuvres du cinéaste Henri Duparc.

**Christian Glammou CAMARA**

Doctorant en Cinéma et Audiovisuel

Université Félix Houphouët-Boigny

Cocody - Côte d'Ivoire

[ccglammou@gmail.com](mailto:ccglammou@gmail.com)

### **Résumé :**

*Cet article est une analyse filmique axée sur le cadrage dans les œuvres du cinéaste Henri Duparc. Le but est d'étudier son style de cadrage et de composition de l'image. Pour cette étude, nous avons eu recours à une double méthodologie de recherche qualitative (sémiotique du cinéma et analyse filmique) et quantitative (analyse quantitative de type descriptif et explicatif). Ce travail se situe à la croisée des théories d'Alexandre Astruc "théorie de la caméra - stylo" et de Jacques Aumont "théorie de l'auteur". Nous avons utilisé comme instruments de recherche : la recherche documentaire, l'entretien (semi - directif) et l'observation. Après analyse complète des films du corpus d'étude, nous pouvons affirmer qu'il existe une prédominance du Plan Rapproché Poitrine, du Plan Demi - Ensemble et du Plan Séquence dans les films de Duparc. L'utilisation récurrente de ses plans loin d'être anodine, est révélatrice d'une volonté manifeste d'entretenir des relations intimistes avec ses personnages mais aussi de recréer cette intimité particulière entre le spectateur et ses personnages. L'analyse nous révèle également que son style de cadrage change d'un film à un autre. Il y a chez Duparc une volonté manifeste d'innovation et une quête permanente d'expérimentation de nouvelles techniques de cadrage. Chaque choix du cadre est porteur de sens et vise à créer une signature visuelle distinctive. Le cadrage devient pour lui un véritable instrument de création artistique lui permettant de manipuler le temps et l'espace narratif dans la construction du récit ; d'exprimer une vision singulière du monde et de questionner son temps.*

**Mots clés :** analyse ; cadrage ; cinéma ; film ; esthétique ; sémiologie ; plan ; caméra ; Henri Duparc.

**Abstract :**

*This article is a film analysis focused on framing in the works of filmmaker Henri Duparc. Its aim is to study his framing and image composition style. For this study, we employed a dual research methodology: qualitative (cinema semiotics and film analysis) and quantitative (descriptive and explanatory quantitative analysis). This work lies at the intersection of Alexandre Astruc's "camera-pen theory" and Jacques Aumont's "auteur theory." Our research tools included documentary research, semi-structured interviews, and observation. After a comprehensive analysis of the films in our corpus, we can assert a predominance of the Chest Close-Up, the Medium Shot, and the Long Take in Duparc's films. The recurring use of these shots, far from being insignificant, reveals a clear desire to cultivate intimate relationships with his characters, but also to recreate this particular intimacy between the viewer and his characters. Analysis also reveals that his framing style changes from one film to another. Duparc demonstrates a clear drive for innovation and a constant quest to experiment with new framing techniques. Each framing choice is meaningful and aims to create a distinctive visual signature. Framing becomes for him a true instrument of artistic creation, allowing him to manipulate time and narrative space in the construction of the story; to express a unique vision of the world; and to question his era.*

**Keywords :** *analysis ; framing, cinema, film, aesthetics, semiotics, shot, camera, Henri Duparc.*



## Introduction :

Le cinéma, en tant que forme d'expression artistique, est un médium complexe où chaque élément contribue à créer une expérience visuelle et narrative unique pour le spectateur. Parmi ces éléments, le cadrage joue un rôle essentiel dans la construction et l'esthétique d'un film. Conscient de cela, de nombreux cinéastes vont utiliser leur cadre pour raconter leur histoire et créer du sens. Parmi ces cinéastes, figure un, qui fait partie des tous premiers réalisateurs ivoiriens issus de la première vague de cinéastes de Côte d'Ivoire en loccurrence, Henri Duparc<sup>1</sup>. C'est sur ses productions filmiques que nous avons décidé d'axer nos recherches plus précisément sur l'analyse de ses choix de cadrage (*nomenclature des plans, angles et axes de prise de vue, mouvement du cadre...*) d'où le titre de notre article : « *Le cadrage comme forme d'écriture filmique dans les œuvres du cinéaste Henri Duparc* ». Cet article qui découle de notre thèse porte un regard neuf sur les films de ce cinéaste africain. Il aborde un autre angle, celui de l'analyse du cadrage chez cet auteur, contribuant ainsi à l'avancement des connaissances sur les œuvres de cet auteur et au renforcement de la recherche sur le cinéma africain.

La filmographie du cinéaste Henri Duparc étant vaste, notre étude s'est limitée à analyser le cadrage dans une partie

---

<sup>1</sup> Henri Duparc (1941 – 2006) est un cinéaste africain. Il a fait toute sa carrière en Côte d'Ivoire. Il a travaillé pour l'Etat de Côte d'Ivoire en qualité de réalisateur à la SIC (*Société Ivoirienne de Cinéma*) et a à son actif plus de 35 films. Quelques années plus tard, il démissionne et crée sa propre entreprise de production audiovisuelle « *Focal 13* ». Le cinéaste a glané de nombreux prix (7) et plusieurs distinctions (4) en Côte d'Ivoire et à travers le monde.

de ses productions cinématographiques précisément sur ses longs métrages de fiction qui sont au nombre de sept : *Abussuan, la famille* (1972), *L'herbe sauvage* (1977), *Bal poussière* (1988), *Le sixième doigt* (1990), *Rue princesse* (1993), *Une couleur café* (1997), et *Caramel* (2004). Notre corpus d'étude s'étend donc sur trente-quatre années (34) de carrière (1972 à 2006), ce qui offre un panorama représentatif de son parcours créatif et de sa présence dans le milieu du cinéma ivoirien.

Motivé par la passion et le désir de saisir l'essence du cinéma de Duparc, nous nous sommes engagés dans une analyse de ses œuvres cinématographiques depuis plusieurs années afin de décrypter les éléments constitutifs de son style, de sa technique d'écriture. Une analyse sommaire des différents films du réalisateur nous a permis de faire un bref constat au niveau du cadrage qui pourrait constituer une de ses signatures stylistiques. Ces observations préliminaires, ces doutes nés de la lecture rapide de ses films ont donc suscité plusieurs interrogations dans notre esprit à savoir : Quelles techniques de cadrage le cinéaste Henri Duparc utilise - t - il couramment dans ses productions filmiques ? Pourquoi ses choix de cadrage et quelle est leur portée sur l'ensemble de ses productions filmiques ? Ses choix de cadrage constituent - t - il une des composantes de son style d'écriture filmique ?

Le tout premier objectif recherché est d'identifier, dans les films du corpus d'étude, ses choix de cadrage courant en termes de composition de l'image, de hiérarchie scalaire, d'angles et d'axes de prise de vue, de mouvements de caméra.... Le second objectif est d'analyser et interpréter ses choix récurrents observables dans tous ses films. Enfin, le troisième objectif est de chercher à comprendre comment le cadrage contribue au style d'écriture filmique du réalisateur



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

Henri Duparc. L'enjeu ultime de cette analyse est de participer à la caractérisation de l'idiosyncrasie<sup>2</sup> esthétique du cinéaste Henri Duparc et in fine faire ressortir les singularités qui le démarquent de ses pairs.

### 1. Champ théorique :

Dans son ouvrage, *Les théories des cinéastes*, le professeur Jacques Aumont se consacre à l'exposé des principales réflexions de cinéastes sur leur métier et sur leur art. Il examine les constructions théoriques de ces derniers sur le cinéma qui sont suffisamment élaborées et explicites. Au chapitre 2, intitulé « *Le visible et l'image, la réalité et son écriture* », précisément à la section, « *L'écriture, le style* »<sup>3</sup>, Aumont évoque le concept d'écriture et de style chez le cinéaste. En effet, le cinéaste « écrit » avec sa caméra et c'est par son style d'écriture que se distingue l'auteur d'un film. Il évoque dans ce livre la "théorie de la caméra-stylo"<sup>4</sup> d'Alexandre Astruc.

« Le cinéaste écrit : il donne forme fixée à la logique de la réalité ; par la mise en scène (qui inclut tous les gestes du cinéaste, au premier chef évidemment le cadrage), il articule le sens de la situation, des événements. Cette écriture comme l'autre a son outil, la caméra. Mais de même que le stylo ne fait pas

---

<sup>2</sup> L'idiosyncrasie esthétique d'un auteur fait référence à l'ensemble des caractéristiques stylistiques, thématiques et formelles qui sont uniques et propres à cet auteur. C'est sa marque de fabrique (*style personnel, thèmes récurrents et obsessions, choix formels et structurels, sensibilité particulière...*).

<sup>3</sup> Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Collin, 2011, p.66

<sup>4</sup> Jacques Aumont, *Idem*, p.71.

l'écrivain, ce n'est pas la caméra qui fait le cinéaste, c'est le style (la mise en scène). »<sup>5</sup>

La présente recherche s'inscrit dans cette perspective de la "théorie de la caméra-stylo". Cette théorie d'Alexandre Astruc promeut une vision du cinéaste pleinement auteur de ses films, comme un écrivain l'est pour ses romans. Pour Astruc, la caméra est identique au stylo, elle est pour le cinéaste un instrument d'écriture et de pensée. Le cadrage pour le cinéaste n'est plus une opération technique, mais un langage personnel, le signe d'une écriture. La caméra - stylo marque le passage d'un cinéma industriel à un cinéma de pensée visuelle, où la mise en scène devient le lieu d'une réflexion sur le monde où le cinéaste exprime sa vision du monde. Cette conception inscrit le cinéaste dans une dynamique de style et de signature. Le cinéaste, à travers son cadre, écrit sa pensée avec l'image. Ainsi, chaque plan devient une phrase visuelle, chaque choix formel de cadrage devient donc une véritable forme d'écriture filmique et le film exprime sa subjectivité. Ce qui fait dire à Alfred Hitchcock que le réalisateur par ses choix de cadrage donne au film « *sa courbe* » par un travail de *mise en forme*.

« Le cadrage matérialise un point de vue, mais il est strictement soumis à l'effet sur le spectateur (en tant que vue bloquée et totalitaire). Par conséquent, le premier instrument du film n'est pas l'acteur, mais la caméra. »<sup>6</sup>.

En complément de cette approche théorique d'Alexandre Astruc, notre recherche mobilise également la "théorie de l'auteur - artiste" du professeur Jacques Aumont. Cette théorie confère au réalisateur le statut d'auteur, c'est-à-dire d'artiste

---

<sup>5</sup> *Idem*, p.71.

<sup>6</sup> p.72.



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

« *S'il existe un art du cinéma, il existe un artiste : le cinéaste* ». <sup>7</sup>  
Elle conçoit le cinéaste comme théoricien de son art, porteur d'un discours esthétique. A la question : *Qu'est-ce qu'un « cinéaste » ?*, Aumont reprend les propos de Jean - Claude Biette qui affirme que :

« ...le cinéaste, c'est celui qui exprime un point de vue sur le monde et sur le cinéma, et qui dans l'acte même de faire un film, accomplit cette opération double qui consiste à veiller à la fois à entretenir la perception particulière d'une réalité (...) et à l'exprimer en partant d'une conception générale de la fabrication d'un film ». Bref, le cinéaste, en ce sens fort, c'est l'artiste du cinéma, et de la conception de l'art ainsi convoquée est exigeante : esthétique, intellectuelle et morale à la fois. »<sup>8</sup>.

**Ces deux théories** nous invitent à interroger le cadrage comme un dispositif qui organise le visible (*ce que le cinéaste montre, comment il le montre, et pourquoi le montre - t - il ?*). Appliqué au film de Duparc, cela signifie que chaque choix du cadre (*angle, axe, mouvement, distance, symétrie, champ/hors-champ, mise en scène...*) produit un sens visuel. Elles nous permettent également d'envisager le cinéaste Henri Duparc comme auteur - penseur de son art, comme un artiste qui inscrit sa pensée dans un cadre visuel. Ses choix de cadrage deviennent des éléments signifiants d'une signature visuelle qui incarnent sa vision du monde. Elles nous exhortent à voir le cadrage comme un élément de style personnel, une « *écriture* » visuelle qui fixe la logique sociale, spatiale et morale de ses récits. Dans l'œuvre de Duparc, chaque plan cadré peut

---

<sup>7</sup> Jacques Aumont, *Idem*, au chapitre 4 « L'art et la poétique » dans la section « L'auteur, l'artiste », p.130.

<sup>8</sup> Jacques Aumont, *op. cit.*, p.131.

participer à cette « *écriture du visible* ». Ce double encrage théorique légitime notre démarche d'analyse des films du cinéaste et montre bien que le cadrage devient un objet d'étude à part entière tout comme les autres matières d'expression du film (*montage, musique, bruitages, la lumière..*). L'article analysera plusieurs motifs de cadrage chez Duparc notamment les plans larges, les plans rapprochés, les mouvements, la composition de l'image, la profondeur de champ, etc. Chaque occurrence sera traitée comme un signe d'auteur, donc porteur de sens.

En somme, ce cadre théorique situé à la croisée des théories d'Alexandre Astruc "*théorie de la caméra - stylo*" et de Jacques Aumont "*théorie de l'auteur*" permet d'envisager l'étude du cadrage chez Henri Duparc à la fois comme un acte d'écriture visuelle personnelle (*Astruc*) et comme la manifestation d'une signature stylistique (*Aumont*) faisant du cadre un instrument d'expression de l'auteur.

## **2. Méthode(s) de recherche et technique(s) d'investigation et d'analyse**

Pour mener à bien ce travail de recherche, nous avons jugé utile de faire appel à une *methodologie* mixte, *qualitative* et *quantitative*, **utilisées de manière complémentaire, de façon conjointe.**

Pour la méthode de recherche dite qualitative, nous avons fait appel à la *sémiotique du cinéma* (*sémiologie du cinéma*) et à l'*analyse de contenu* (*analyse filmique*).

La sémiotique du cinéma ou sémiologie du cinéma<sup>9</sup> se consacre à l'analyse textuelle des films. Elle a pour particularité l'étude « *des films ou des faits filmiques dans leur*

---

<sup>9</sup> Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?*, revue Communication N°4, 1964.



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

*dimension langagière, en tant que systèmes producteurs de sens*<sup>10</sup> ». La sémiologie du cinéma étudie les codes spécifiques du langage cinématographique (*codes des mouvements d'appareils, codes de variation d'échelle de plan, codes des changements d'angle de prise de vue, codes des effets optiques, codes du montage,...*) et les codes non spécifiques de ce langage cinématographique (*code perceptif, code discriminatoire des objets visuels et sonores, code du récit...*). Le chercheur en sémiologie du cinéma identifie certains éléments clés **du langage cinématographique et cherche à comprendre comment ils contribuent à la construction du sens**. Parmi ces éléments, il y'a **l'image** (*cadrage, composition, lumière, couleur...*), **le son** (*dialogues, bruitages, musique*), **le montage** (*raccords, transitions, rythme*), **le récit** (*structure narrative, personnages, temporalité*). Notre travail de recherche étant basé sur l'analyse des textes filmiques d'un auteur, sur l'étude d'un des codes spécifiques au cinéma, le cadrage, pour nous le choix de cette méthode est la mieux indiquée.

Au cinéma, en lieu et place de l'analyse de contenu, les spécialistes utilisent plutôt les groupes de mots "*analyse de contenu audiovisuel*" ou "*analyse de film*" ou encore "*analyse filmique*". **L'analyse filmique** est un domaine d'étude **vaste et dynamique** qui s'intéresse à la **décomposition et à l'interprétation des films** afin de comprendre leur **signification, leur esthétique, leur structure, leur technique, et leur intérêt sociologique ou historique**. L'analyste de film se focalise sur le "*comment*" du film et utilise une variété d'outils spécifiques pour découper le film en séquences, scènes et plans pour y examiner les différents éléments

---

<sup>10</sup> André Gardies, Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Editions CERF, 2004, p.184.

constitutifs du film comme : *le scénario et la narration ; la mise en scène ; le jeu des acteurs ; les bandes image et son ; le genre et le contexte de l'œuvre filmique...* L'analyse filmique est un domaine qui continue d'évoluer avec l'apparition de nouvelles technologies et de nouveaux modes de narration cinématographique. Pour nous, l'analyse filmique est la lecture d'un film comme texte, la dissection de cette œuvre en segments ou séquences, en scènes, en plans pour y porter un regard analytique. L'analyste de film doit s'inscrire dans une démarche ordonnée, dans un processus méticuleux, consistant à relever des éléments propres à l'objet d'études, à les analyser et les interpréter. L'analyse d'un film doit permettre d'exprimer ce qu'il a ressenti en regardant un film, de fournir un argumentaire raisonné sur ce qu'on pense du film, mais aussi de confronter son point de vue à ceux des autres.

En somme, la sémiologie du cinéma offre un cadre théorique et pratique pour étudier les codes et les significations du langage cinématographique et l'analyse filmique permet d'étudier les films en détail et de mettre en pratique les concepts sémiologiques. **Ces deux types d'analyse qui font partie intégrante de la méthode dite qualitative de recherche seront utilisés de manière complémentaire, de façon conjointe pour une compréhension plus complète et approfondie des codes du cadrage dans les films du réalisateur Henri Duparc.**

Pour la méthode de recherche dite quantitative nous avons eu recours à *l'analyse quantitative de type descriptif et explicatif.*

La méthode dite quantitative de recherche en étude cinématographique s'appuie sur données mesurables et quantifiables, exprimées sous forme de nombres, de pourcentages, de statistiques (*de type descriptif et /ou explicatif*



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

ou inférentiel)<sup>11</sup>, pour analyser des films. Cette méthode utilise des outils de collecte de données structurées comme les sondages, les questionnaires et les expériences pour recueillir des données quantifiables et standardisées. Avec l'aide de ces données statistiques, ces chercheurs codent et analysent le contenu des films d'un réalisateur pour, par exemple, identifier des techniques, des thèmes, des représentations et des motifs récurrents. Au niveau de l'analyse des plans, le chercheur avec cette méthode quantitative procède à la comparaison du nombre de plans entre différents films ou genres de films. Il étudie l'évolution du nombre de plans dans les films du cinéaste au fil du temps. Il analyse la relation entre le nombre de plans et d'autres variables, comme la durée du film, le budget ou le style du réalisateur. Pour mener à bien ces analyses sur la typologie des plans, le chercheur collecte des données sur le nombre de plans dans chaque film. Cela peut être réalisé en visionnant le film et en comptant manuellement le nombre de plans, ou en utilisant un logiciel de montage vidéo qui peut automatiquement détecter les changements de plan. L'analyse quantitative du nombre de plans ou du montage a pour avantages donc d'obtenir des résultats précis et mesurables, de comparer différents films ou genres de films afin de tirer des conclusions précises sur le cinéma ou sur un film donné. La recherche quantitative au cinéma représente un outil précieux pour les chercheurs qui s'intéressent aux aspects mesurables du cinéma comme l'étude de la typologie des plans et du montage

---

<sup>11</sup> Paul N'DA, *Méthodologie de la recherche de la problématique à la discussion des résultats : Comment réaliser un mémoire, une thèse d'un bout à l'autre*, Abidjan, Editions Universitaires de Côte d'Ivoire 3ème Edition revue et complétée Collection Pédagogie, 2015, p. 160.

cinématographique. Pour les besoins de cette étude, nous avons eu recours à la méthode quantitative de recherche de type descriptif et explicatif. L'analyse quantitative de type descriptif et explicatif offre des statistiques, des données mesurables et quantifiables exprimées sous forme de nombres, de pourcentages, de diagrammes, de statistiques, d'histogrammes et de courbes ou polygones de fréquences. La statistique descriptive est utile parce qu'elle permet de regrouper des données, donc de les organiser, les structurer pour les analyser afin de répondre à la question de recherche et à l'hypothèse formulée. La statistique explicative va au-delà des observations simples de description, il est nécessaire de chercher à comprendre les réponses des sujets en considérant la relation supposée entre les variables.

L'utilisation de ces deux méthodes (*qualitative et quantitative*) de recherche dans cette étude représente une parfaite combinaison pour analyser le cadrage chez Henri Duparc. Leur utilisation conjointe pourra nous permettre d'obtenir une compréhension plus complète des films de Duparc.

A partir de toutes ces méthodes d'analyse, nous avons mis au point notre propre grille d'analyse filmique qui nous permis d'analyser au total 640 séquences et 2108 plans issus des sept films du corpus.

## **2.1. Explication de notre grille personnelle d'analyse des films du corpus pour le cadrage**

Comme nous l'indique Jacqueline Nacache<sup>12</sup>, il n'existe aucune méthode universelle d'analyse de film. Conséquence,

---

<sup>12</sup> Jacqueline NACACHE (et coll.), *L'analyse de films en questions : Regards, champs, lectures*, Paris, Editions L'Harmattan, (*Collection Champs Visuels*), 2006, p.113 et p.145.



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

chaque analyste met en place sa propre grille d'analyse. C'est la raison pour laquelle nous avons mis au point notre propre technique d'analyse filmique. La caractéristique de notre propre grille d'analyse filmique réside dans l'utilisation de tableaux, de graphiques, de schémas et de logiciels. Elle s'inspire de quelques méthodes recensées dans certains ouvrages empiriques et théoriques. En effet, après un premier visionnage du film à analyser, nous importons le film dans un logiciel de montage virtuel Adobe Première Pro<sup>13</sup> pour le décortiquer séquence par séquence et plan par plan, chaque film du corpus d'étude.



*Photo N° 1 : Le film Caramel en train d'être décortiqué séquence par séquence et plan par plan dans le logiciel de montage virtuel Adobe Première Pro.*

<sup>13</sup> « Adobe Première pro », est le logiciel professionnel de montage virtuel qui nous a permis de visionner et décortiquer les sept films du corpus.

Les données filmiques recueillies lors de ce décortiquage sont placées dans un premier tableau, le tableau descriptif. L'exemple ci-dessous (*Tableau 1*) nous montre le tableau descriptif issu du décortiquage des séquences S 7 et S 48 (1/2) du film *Caramel* du cinéaste Henri Duparc.

	<i>Séquence 7</i>	<i>Séquence 48(1/2)</i>
<b>Effet</b>	Intérieur Jour	Intérieur jour
<b>Lieu</b>	Salon de domicile Fred	Salon domicile Fred
<b>Time code (in et out) de la séquence</b>	03 mn 30 s - 06 mn 33 s	45 mn 30 s - 45 mn 46 s
<b>Personnages</b>	Fred ; Maria et Tatou la servante	Fred ; Maria et Tatou
<b>Le son phonique (dialogue)</b>	Fred et Maria	Maria et Tatou
<b>Le son musical (in et off)</b>	Aucun	Off
<b>Bruitage</b>	Assiettes, cuillères, fourchettes, verres, pas...	Porte, poignée de porte, pas...
<b>Nombre de plan</b>	7 plans	PU
<b>Types de plan</b>	PE ( <i>Maria et Fred</i> ) ; PRP ( <i>Maria</i> ) ;	PRP ( <i>Fred</i> ) suivi d'un PANO DG qui finit sur



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

	PRP ( <i>Fred</i> ) ; PRP ( <i>Maria et Fred en amorce</i> ) ; PRP ( <i>Fred et Maria en amorce</i> ) ; PDE ( <i>à gauche Maria et Fred</i> ) ; PDE ( <i>à droite Maria et Fred</i> ).	le PRP ( <i>de Maria et Tatou</i> )
<b>Durée totale de la séquence</b>	03 mn 03 s	16 s
<b>Nombre de répétition de chaque plan</b>	PE ( <i>Maria et Fred</i> ) (1 <sup>e</sup> fois) ; PRP ( <i>Maria</i> ) (3 fois) ; PRP ( <i>Fred</i> ) (3 fois) ; PRP ( <i>Maria et Fred en amorce</i> ) (5 fois) ; PRP ( <i>Fred et Maria en amorce</i> ) (5 fois) ; PDE ( <i>à gauche Maria et Fred</i> ) (1 <sup>e</sup> fois) ; PDE ( <i>à droite Maria et Fred</i> ) (1 <sup>e</sup> fois).	Une fois
<b>Mouvements de caméra</b>	Plans fixes	PANO DG

<b>Effets optiques</b>	Aucun	Aucun
<b>Angles de prises de vue</b>	VF	VF
<b>Tracés graphiques des mentions écrites</b>	Aucun	Aucun
<b>Ponctuations</b>	CF	CF
<b>Résumé de la séquence</b>	Maria et son frère déjeunent ensemble. Elle lui reproche de n'avoir pas encore de femme à la maison afin qu'ils aient un héritier dans la famille	Fred le visage ferme entre à la maison. Il regarde Maria et Tatou avec dédain et entre dans une pièce.
<b>Remarques</b>	Maria est une fervente chrétienne cela s'observe par le chant dans la séquence 1 et par le signe de croix.	

Tableau 1 : Tableau descriptif du décorticage des séquences S 7 et S 48 (1/2) du film *Caramel*.



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

Nous procédons par la suite à une synthèse de ce premier tableau dont les données sont également placées dans un deuxième tableau, celui du tableau récapitulatif (*Tableau 2*).

<i>Séq</i>	<i>NRS</i>	<i>Ext. J.</i>	<i>Ext. N.</i>	<i>Int. J.</i>	<i>Int. N.</i>	<i>NP</i>	<i>TP</i>	<i>NRP</i>	<i>Mus.</i>	<i>Durée</i>	<i>Dia</i>	<i>ME</i>
7	1			X		7	PE PRP PRP PRP PRP PDE PDE	PE (1) PRP(3)  PRP (3) PRP (5) PRP (5) PDE(1) PDE(1)		3 mn 03 s	X	
48	1/2			X		1	PRP	1	Off	16 s	X	

Tableau 2 : Echantillon N° 6 du tableau descriptif du décortilage des séquences S 7 et S 48 1/2 *Caramel*.

Seconde étape de l'analyse, comme son nom l'indique, le tableau récapitulatif permet de faire un récapitulatif du tableau précédent. En gras et en italique, sur l'axe horizontal du

tableau de la gauche vers la droite (*en vert*), nous indiquons d’abord le numéro de la séquence (*Séq*) à étudier et le nombre de répétition de la séquence (*NRS*). Ensuite les effets, le nombre de plan (*NP*), les types de plans (*TP*) et le nombre de répétition de chaque plan (*NRP*), enfin la musique (*Mus.*), les dialogues (*Dia*) et les mentions écrites (*ME*). Sur l’axe vertical à gauche du tableau de haut en bas se trouve le numéro de la séquence analysée (*en bleu*).

Etant donné que nous étudions la typologie des plans chez ce cinéaste, à partir des deux premiers tableaux (*Tableau descriptif et tableau récapitulatif*), nous dressons un troisième tableau consacré aux différents types de plans contenus dans le film étudié. Il s’agit du tableau des pourcentages des plans (*Tableau 3*) qui a pour rôle de donner une idée globale quant aux différents plans qui ont été utilisés dans le film. Il permet également d’avoir des données filmiques techniques sur lesquelles s’appuyer pour faire des commentaires objectifs.

	PM	PI	PA	PRT	PRP	GP	TGP	PG	PE	PDE	INS	Total
<i>Nbr</i>	12	18	26	46	123	14	0	1	48	66	8	362
%	3,31%	4,97%	7,18%	12,71%	33,98%	3,87%	0,00%	0,28%	13,26%	18,23%	2,21%	100%

*Tableau 3 : Tableau des pourcentages des plans du film Le sixième doigt.*



Un histogramme et un diagramme sont produits à partir de ce dernier tableau (*tableau des pourcentages des plans*) pour avoir une vision globale en image des différents types de plan utilisés par le réalisateur dans chacun de ses films.

À la suite de ces tableaux (*descriptif, récapitulatif et pourcentage des plans*) et des graphiques (*diagramme et histogramme*), pour chaque film, nous procédons à l'interprétation de toutes ses données filmiques recueillies. Toute cette procédure s'effectue sur chacun des films du corpus d'étude.

Enfin, lorsque tout ce travail est effectué sur l'ensemble des sept films du corpus, nous dressons deux tableaux pour l'ensemble des sept films du corpus. Un premier qui est appelé le tableau des pourcentages des plans des sept films du corpus (*Tableau 4*).

Tableau 4 : Tableau des pourcentages des plans des sept films du corpus.

	PM	PI	PA	PRT	PRP	GP	TGP	PG	PE	PDE	INS	Totaux
<b>1972</b>	26	14	19	33	102	46	0	2	40	123	19	<b>424</b>
<b>1977</b>	7	1	14	19	81	19	0	0	23	91	9	<b>264</b>
<b>1988</b>	11	5	12	44	91	13	0	2	17	61	8	<b>264</b>
<b>1990</b>	12	18	26	46	123	14	0	1	48	66	8	<b>362</b>
<b>1993</b>	6	3	12	33	79	21	0	0	36	69	3	<b>262</b>
<b>1997</b>	2	1	6	34	135	9	0	0	15	78	8	<b>288</b>
<b>2004</b>	5	1	14	29	94	13	0	2	15	65	6	<b>244</b>
<b>Total</b>	<b>69</b>	<b>43</b>	<b>103</b>	<b>238</b>	<b>705</b>	<b>135</b>	<b>0</b>	<b>7</b>	<b>194</b>	<b>553</b>	<b>61</b>	<b>2108</b>
<b>%</b>	<b>3%</b>	<b>2,04%</b>	<b>4,89%</b>	<b>11,29%</b>	<b>33,44%</b>	<b>6,40%</b>	<b>0,00%</b>	<b>0,33%</b>	<b>9,20%</b>	<b>26,23%</b>	<b>2,89%</b>	<b>100%</b>

Le même logiciel informatique génère un diagramme (*Figure 1*) et un histogramme (*Figure 2*) qui nous permet d'avoir une estimation exacte du type de plan qui ressort couramment dans les différents films du cinéaste Henri Duparc.

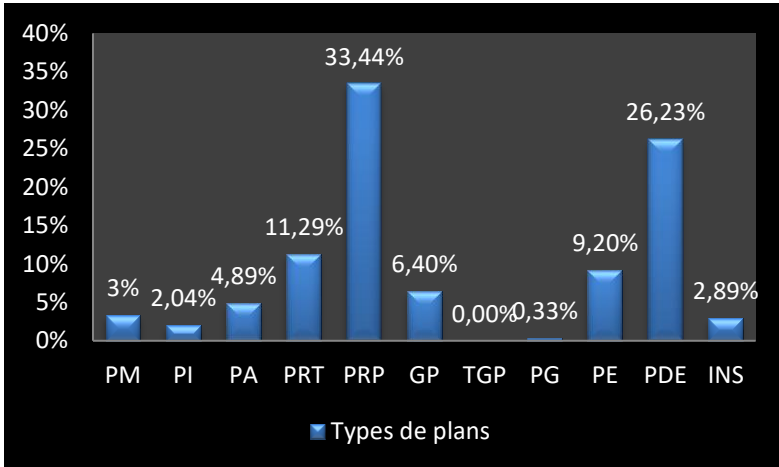


Figure 1 : Histogramme des plans des sept films du corpus.

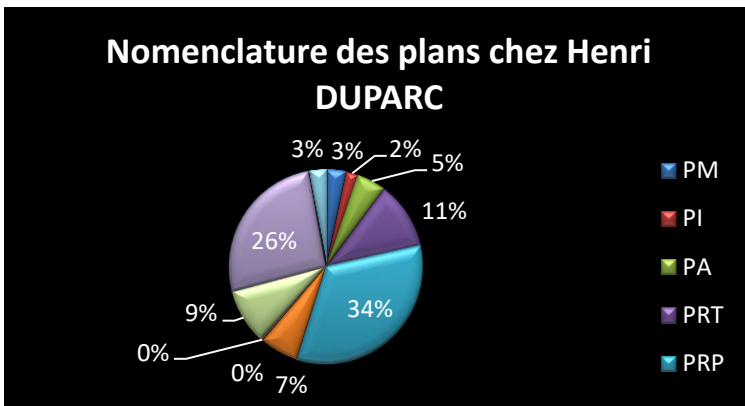


Figure 2 : Diagramme des plans des sept films du corpus.

Un dernier tableau nommé tableau des séquences des sept films du corpus (*Tableau 5*) vient recenser les informations sur les différentes séquences et plans utilisés dans chaque film étudié. Dans le tableau des séquences des sept films du

corpus, les films sont représentés par l'année de leur sortie officielle (*en rouge*) dans la colonne horizontale à droite du tableau : *Abussuan, la famille* (1972) ; *L'herbe sauvage* (1977) ; *Bal poussièrre* (1988) ; *Le sixième doigt* (1990) ; *Rue princesse* (1993) ; *Une couleur café* (1997) et *Caramel* (2004). Le nombre total des séquences ou des plans est lui tout à fait à droite du tableau (*en vert*). Les chiffres les plus élevés sont coloriés en bleu et les chiffres les plus bas sont en jaune.

	1972	1977	1988	1990	1993	1997	2004	Total
Nombre total de séquence	123	105	75	71	78	98	90	640
Nombre de plan séquence répétée	19	10	10	10	7	11	15	82
Nombre de plan séquence	82	65	35	30	40	50	69	371
Nombre de séquence découpée	31	40	40	41	38	48	21	259
Nombre de séquence flash-back	1	11	5	8	1	6	4	36
Nombre de séquence intérieur jour	39	54	24	17	22	65	36	257
Nombre de séquence intérieur nuit	6	17	5	4	10	10	20	117
Nombre de séquence extérieur jour	73	25	38	47	35	21	25	264
Nombre de séquence extérieur nuit	5	9	8	3	11	2	9	47



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

Nombre de séquence intérieur	de	45	71	29	21	32	75	56	329
Nombre de séquence extérieur	de	78	34	46	50	46	23	34	311
Nombre de séquence de jour	de	112	79	62	64	57	86	61	521
Nombre de séquence de nuit	de	11	26	13	7	21	12	29	119
Nombre total de plans par film	de	424	264	264	362	262	288	244	2108

Plus important / 1<sup>er</sup>  Moins important / 7<sup>ème</sup>

Tableau 5 : Tableau des séquences des sept films du corpus.

C'est à la fin de tout ce processus d'analyse que nous passons à l'interprétation générale des données de l'analyse filmique des sept films du corpus d'étude.

## 2.2. Techniques d'investigation et d'analyse

Dans le cadre de notre étude, nous avons utilisé comme technique d'investigation et d'analyse : la *recherche documentaire*, l'*entretien (semi - directif)* et l'*observation*.

Nos recherches documentaires se sont portées sur des documents écrits (*empiriques* et *théoriques*) mais aussi des documents audiovisuels. Ces documents étudiés font référence soit à l'auteur Henri Duparc, soit au cinéma (*techniques de cadrage cinématographique*) ou soit encore à l'analyse filmique.

**Le deuxième instrument utilisé pour mener cette étude a été l'entretien.** Nous nous sommes intéressés à l'entretien semi - directif (*à réponses libres*). Ce type d'entretien paraît le mieux indiqué car il laisse la latitude à la personne interrogée de s'exprimer librement. Henri Duparc n'étant plus de ce monde, nous avons pu nous entretenir avec l'épouse du réalisateur Madame Henriette Duparc. Nous avons approché également certaines personnes qui l'ont côtoyé durant sa vie artistique, quelques acteurs, certains de ses techniciens. Nous avons recueilli l'opinion de certains spécialistes du cinéma afin qu'ils nous parlent non seulement de l'auteur, de ses œuvres, du cinéma africain mais aussi de leurs connaissances sur les techniques de cadrage cinématographique.

Le troisième et dernier instrument de la recherche, a été l'observation. Cette observation s'est déclinée sous la forme de visionnage et de prise de note. En effet, l'observation a consisté à visionner les films de Duparc en relevant tous les éléments importants afin de les décrire et de les interpréter.

### **3. Résultats et discussions de l'analyse filmique :**

#### **3.1. Les plans de prédilection chez Duparc :**

Les résultats de l'analyse filmique des sept films du corpus d'étude<sup>14</sup> nous montrent une prédominance des PRP (*Plans Rapproché Poitrine ; 705 plans soit 33,44 %*) et PDE (*Plan Demi - ensemble ; 553 plans soit 26,23 %*). Elles montrent également une utilisation fréquente du PS (*Plan Séquence ; 371 PS*) principalement dans trois de ses films à savoir : *Abussuan la famille* (1972) ; *L'herbe sauvage* (1977) et *Caramel* (2004). L'utilisation récurrente du PRP, du PDE et du PS par le cinéaste Henri Duparc dans ses films, loin d'être anodine est révélatrice d'une volonté manifeste d'entretenir des relations

---

<sup>14</sup> Voir Tableaux 1, p.5 ; Figure 1, p.5 et Figure 2, p.6.



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

intimistes avec ses personnages mais aussi de recréer cette intimité particulière entre le spectateur et ses personnages.

Le Plan Rapproché Poitrine (*PRP*) permet au réalisateur de capturer les expressions faciales de ses personnages afin de faciliter leur identification par les spectateurs, d'établir une connexion émotionnelle et de transmettre à ses cinéphiles. En se concentrant sur les plans rapprochés, Duparc, passé maître dans l'art de capter les émotions, renforce ainsi le sentiment de réalisme de ses films donnant aux spectateurs l'impression d'être aux premières loges pour observer les personnages et leurs interactions. Le PRP est ici une invitation du cinéaste à l'endroit du spectateur pour ressentir les sentiments des différents personnages de manière plus intense et personnelle.

En intégrant une partie du décor à travers le Plan Demi - Ensemble (*PDE*), le cinéaste dans ses films, explore les dynamiques interpersonnelles, valorise les interactions entre les personnages et leur environnement. Il aide ainsi le spectateur à percevoir, dans un contexte spatial, les relations entre personnages qu'elle soit amicale, conflictuelle ou familiales.

Avec le Plan Séquence (*PS*), le réalisateur plonge le spectateur au cœur de l'action. Il lui donne l'impression d'être un témoin direct de l'événement créant ainsi un sentiment de réalité et d'authenticité. Le plan séquence exige une planification rigoureuse avant le tournage de tous les éléments de la scène (*mouvements des acteurs, déplacements de la caméra, éclairage, etc.*), le cinéaste en utilisant fréquemment le PS démontre sa grande maîtrise technique du cadre. Il fait également montre de sa maîtrise de la mise en scène et de sa capacité à capturer le temps et l'espace de manière fluide avec

une vision précise de l'image et des plans toujours bien construits.

Cette utilisation fréquente des trois types de plans (*PRP*, *PDE* et *PS*) par Henri Duparc lui permettent d'aborder des thématiques sociales et communautaires, d'évoquer des questions plus larges sur la société dans laquelle il vit ainsi que les relations interhumaines. En montrant des personnages en interaction, Duparc révèle les espaces de vie (*marchés, rues, intérieurs*) dans lesquels évoluent ces personnages. Il met ainsi en scène la réalité sociale et culturelle de ses personnages. Les cultures africaines sont souvent très expressives, avec des jeux de regards et des mimiques riches. Ces plans permettent donc à ce grand observateur de la société africaine de mettre en valeur ces particularités culturelles et de créer une représentation authentique de la société africaine. Autrement dit, le PRP, le PDE et le PS permettent à Duparc spécialiste des comédies sociales de saisir et de retranscrire à l'écran, les nuances des relations humaines, les sourires, les regards, les complicités, les moments de chagrins et de joies intenses de cette société africaine.

En outre, le décorticage séquence par séquence et plan par plan des sept films du corpus, nous a permis de constater que le style de cadrage chez Henri Duparc évolue au fil des années. Son style de composition de l'image n'est pas statique, il évolue film après film.

### **3.2. Plongée, contre plongée et angle plat dans « Abussuan, la famille » :**

L'analyse nous fait remarquer dans *Abussuan, la famille* une utilisation importante des plans en plongée et contre plongée au niveau des angles de prise de vue. Ces choix techniques de



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

prises de vues utilisés par le cinéaste Henri Duparc lui servent d'outils pour créer des rapprochements ou des contrastes entre deux images fortes afin de transmettre des émotions et des messages spécifiques et subtils au spectateur.

Les images ci-dessous de la séquence<sup>15</sup> S 113 (2/2) illustrent bien nos propos. L'utilisation de la plongée et de la contre - plongée nous indique une opposition (*Images 1 et 2*). Le plan d'ensemble en plongée qui montre Adou, Assamoi et Bilé couchés sur un matelas par terre, est raccordé à celui de leur sœur Adjoua qui se tient debout devant eux, cadré en contre - plongée dans un PRP.



*Image 1* : PE en plongée, Adjoua est dans la chambre de ses frères ;



*Image 2* : PRP poitrine d'Adjoua qui parle à ses frères.

**Source** : *Film Abussuan (la famille)*.

Ces plans nous montrent le dépaysement total de ces trois personnages dans la ville d'Abidjan. Duparc les cadre en plongée pour traduire leur inutilité dans cette ville d'Abidjan, alors qu'ils étaient mis en exergue dans des plans rapprochés au village. La contre - plongée utilisée ici a pour rôle de rehausser l'image de cette jeune villageoise. Par contre, la

---

<sup>15</sup> La séquence S 113 (2/2) se situe à 01 h 19 mn 14 s dans le film *Abussuan, (la famille)*.

plongée contribue à dévaloriser l'image des trois jeunes garçons. Par cette image de contre – plongée, Duparc montre la dignité d'Adjoua. Déçue du comportement de ses frères, elle se met à les sermonner. Elle leur apprend qu'elle est guérie et qu'elle retourne au village. Examinons ces propos dans le film, lorsqu'elle s'adresse à l'un deux.

**Adjoua :**

*Tu me demande ce qu'il y a ? C'est ce que vous êtes venu faire ici, salir le nom de votre famille. Vous n'avez pas honte ? Moi je suis guérie et je retourne au village. Abidjan ! Abidjan ! Vous n'avez que ça dans votre bouche. Et bien restez y ! Moi je m'en vais. Au village il n'y a pas de plage, pas de cinéma, mais nous sommes tous nés là et un jour tout le monde retournera au village.*

Ces paroles de la sœur résonnent comme une onde de choc dans l'esprit des jeunes particulièrement d'Assamoua dont l'image suivante montre en plan rapproché poitrine le jeune homme abattu, déçu de leur séjour au village. Par cet acte de bravoure, Adjoua assume ses responsabilités en prenant la décision de retourner au village. Cela se perçoit bien dans ses propos ci-dessus avec ses frères. Ces propos auront même pour conséquence le départ de deux autres frères pour le village.

### **3.3. Cadrage en 3/4 face et cadrage de profil dans « L'herbe sauvage » :**

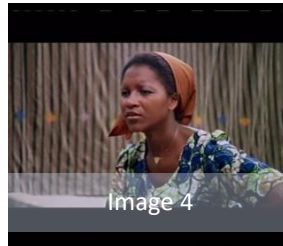
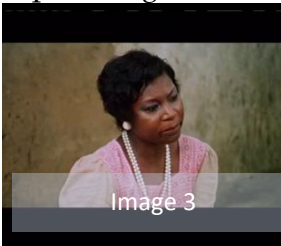
L'analyse de la hiérarchie scalaire du film *L'herbe sauvage*, nous indique que l'auteur utilise à profusion le cadrage en 3/4 face et le cadrage de profil pour représenter des émotions intérieures de certains personnages mais aussi pour aborder de manière pudique certaines thématiques du film comme le **plaisir féminin et son corollaire** (*Adultère, Excision, Manque*



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

*ou abondance de plaisir...).* Cette nouvelle manière de placer son cadre est un choix volontaire de la part du cinéaste qui traduit une espèce de pudeur. En effet, ce film se situe à une époque (1977) où parler du corps et du plaisir de la femme était tabou, Henri Duparc utilise ce type de cadre (3/4 face et le cadrage de profil) comme s'il ne parvient pas à aborder ce thème aussi sensible. En somme, ces deux choix de cadrage utilisés dans *L'herbe sauvage*, permettent au réalisateur de porter à l'écran de manière subtile certains thèmes sous-jacents du film et de montrer sa volonté d'explorer les émotions, les pensées, les intentions de ses personnages.

Tout au long du film, nous constatons cette utilisation constante de ce type de cadrage comme le montre ces deux images issues de la séquence S 74<sup>16</sup> où Bintou a rendu visite à sa copine Marie et est en train de lui exposer ses problèmes de couple (*Images 3 et 4*).



*Images 3 et 4* : Bintou et son amie cadrée en PRP de profil.

**Source** : *Film L'herbe sauvage*.

Ces plans de profil et en 3/4 face utilisés dans le film par le réalisateur témoignent bien du changement de style de cadrage par rapport au premier film étudié *Abussuan*, la

---

<sup>16</sup> La séquence S 74 se situe entre 49 mn 09 s et 50 mn 10 s dans le film *L'herbe sauvage*.

*famille* ; Film dans lequel son choix de cadrage s'était focalisé sur la technique du cadrage en plongé et contre-plongée.

### **3.3. Plans en mouvement dans « Bal poussière » :**

Dans le film *Bal poussière*, Duparc utilise, avec beaucoup de dextérité, les plans en mouvement. Dans cette œuvre, nous assistons à un incessant « *ballet* » des mouvements de la caméra, ce qui constitue une de ses particularités. Travellings, Panoramiques et Zooms sont combinés aux plans fixes et se succèdent, s'entremêlent pour faire évoluer le récit. Le cinéaste démontre sa parfaite maîtrise technique de la narration cinématographique, sa volonté de créativité et d'innovation. Les mouvements de caméra chez le cinéaste Henri Duparc lui servent de transitions fluides entre les différentes séquences et scènes du film, également à apporter du dynamisme à l'image et à créer du rythme dans les différentes séquences du film. En intégrant le mouvement dans le cadrage, le cinéaste invite le spectateur à le suivre et cherche à l'immerger dans l'action, dans l'univers du film, afin qu'il ressente les émotions des personnages de manière plus intense, renforçant son identification et son engagement émotionnel. Ces mouvements de caméra lui permettent d'explorer l'espace, de suivre les personnages en progression dans leur environnement, de créer une dynamique visuelle qui capte l'attention du spectateur et de renforcer son immersion. Les mouvements ajoutent de l'énergie aux différentes scènes du film les rendant plus vivantes et engageantes. La capacité du réalisateur à jouer avec l'espace, le temps et l'émotion à travers l'expérimentation des mouvements du cadre enrichit son récit et offre au spectateur une expérience cinématographique unique dans *Bal poussière*. Ces plans en mouvement combinés aux plans fixes



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

constituent une sorte de « *ballet* », et ce ballet des mouvements de caméra vient enrichir les qualités esthétiques de ce film.

### 3.4. Profondeur de champ dans « *Le sixième doigt* » :

Dans le film *Le Sixième doigt*, Henri Duparc change de techniques de cadrage et fait le choix de la profondeur de champ. Par ce choix, le cinéaste invite le spectateur à explorer l'ensemble de sa composition de l'image.

Dans ses deux images ci-dessus, nous voyons l'utilisation de la profondeur de champ par le cinéaste dans la séquence S 11<sup>17</sup>.



Image 5 : Peckno est placé en avant plan et Ya et Amoi dans le fond ;



Image 6 : même positionnement entre Peckno et Opalais.

**Source :** *Film Le sixième doigt.*

Pour montrer à la fois le départ d'Amoi de la cour, l'entrée d'Opalais, l'inquiétude de Pekno et la patience de Ya, le cinéaste choisi d'utiliser la profondeur de champ comme le montre l'une des images (*Image 5*). L'autre image isole Pekno en train d'uriner sur l'arbre au premier plan à gauche de l'image et Opalais en train de servir le vin de palme dans le fond à droite (*Image 6*).

---

<sup>17</sup> La séquence S 11 se situe entre 10 mn 50 s et 11 mn 36 s dans le film *Le sixième doigt*.

En montrant des détails dans l'arrière-plan, il cherche à orienter le regard du spectateur vers les éléments importants de l'image, à fournir des informations contextuelles pour enrichir la compréhension de la scène. Dans ce film, le réalisateur joue avec un effet de flou appelé 'flou artistique' qui lui permet d'accentuer le regard du spectateur et de maintenir un lien entre le champ et le hors - champ. Pour Duparc chaque détail du plan en profondeur de champ a de l'importance, chaque image est soigneusement pensée pour servir à la fois l'aspect visuel et le récit.

### 3.5. Champ contre champ avec amorce dans « Caramel » :

Dans le film *Caramel*, Duparc fait le choix de la technique de filmage en champ contre champ avec amorce. Il utilise à profusion cette technique cinématographique pour filmer les dialogues entre les différents personnages comme nous le montre les images ci-dessous de la séquence S18<sup>18</sup>. Dans cette séquence, Fred rencontre pour la première fois Sonia alias « Caramel » dans sa salle de cinéma, l'atmosphère est sympathique. Le réalisateur filme leur conversation en PRP en champ contre champ avec amorce (*Images 7 et 8*).

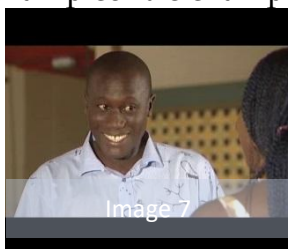


Image 7 : PRP Fred et Sonia en amorce.

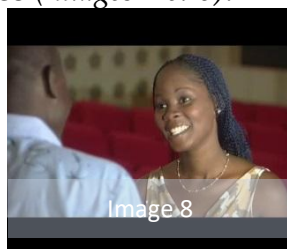


Image 8: PRP Sonia et Fred en amorce.

Source : *Film Caramel*.

---

<sup>18</sup> La séquence S 18 se situe entre 15 mn 43 s et 15 mn 59 s dans le film *Caramel*.



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

Cette technique utilisée par le cinéaste ne se limite pas seulement à une fonction illustrative mais constitue un véritable outil de mise en scène. Par ce choix, il cherche à capter l'intensité émotionnelle de ses personnages afin de créer une connexion visuelle et émotionnelle avec le spectateur. Duparc nous montre dans ce film qu'il est un narrateur attentif et un observateur des subtilités des relations interhumaines. Il nous montre également qu'il sait explorer des thèmes relationnels, mettre en évidence des séquences dialoguées et montrer les dynamiques interpersonnelles.

## Conclusion

Du film *Abussuan, la famille* (1972) au film *Caramel* (2004), la technique de cadrage du réalisateur Henri Duparc change d'un film à un autre. Le choix du cadre chez lui n'est pas statique mais évolue film après film. Il y a chez ce réalisateur une volonté manifeste d'innovation et une quête permanente d'expérimentation de nouvelles techniques de cadrage. Le cadre dans ses films n'est pas seulement un outil technique anodin, mais un véritable instrument de création artistique lui permettant de manipuler le temps et l'espace narratif dans la construction du récit ; d'exprimer une vision singulière du monde et de questionner son temps. Duparc accorde une grande importance à l'esthétique visuelle et à la composition de l'image. Ses choix de cadrage témoignent de son talent de cinéaste et de sa volonté à créer des films avec des images riches, intimistes, réalistes, poétiques et immersives. Ces choix de cadrage s'inscrivent dans une démarche artistique réfléchie, où chaque cadre est porteur de sens et vise à créer

une signature visuelle distinctive. En se fondant sur le postulat de base que la plupart des cinéastes de renom dans l'histoire du cinéma mondial se singularisent dans leurs œuvres par un style cinématographique distinctif, l'analyse des œuvres du corpus nous révèle qu'il existe également chez le cinéaste Henri Duparc un style d'écriture filmique personnel. La spécificité de ce style réside dans ses choix de cadrage qui constituent l'une des pierres angulaires de son univers artistique.

## Références bibliographiques

- Abiaad Serge, *La poétique du hors champ dans "Le Miroir" d'Andr i Tarkovski*, 2007.
- Adiko Jean Michel, *L'image de la femme dans les œuvres cinématographiques ouest africaines : les cas de Sembène Ousmane, Henri Duparc et Idrissa Ouedraogo*, Thèse de Doctorat unique en Arts du spectacle option cinéma sous la direction de Pr. VALY SIDIBE, Côte d'Ivoire, Abidjan, Université Félix Houphouët BOIGNY / UFRICA, 2014.
- Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Editions Armand Colin, Collection Cinéma, 2008.
- Aumont Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Collin, 2011.
- Bellour Raymond, *L'analyse du film*. Paris : Editions Albatros, 1979.
- Bergala Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 1978.



Received: 12/01/2026 Accepted: 07/02/2026 Published: 13/03/2026

- Betton Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, Editions PUF, Coll. Que sais-je ? 1990.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *L'art du film, une introduction*, Edition De Boeck, Paris, 2014.
- Brisset Tifenn, *Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une œuvre du devenir-humain*, Thèse de doctorat en Philosophie, France, Université de Grenoble, 2012.
- Chevrier Henri – Paul, *Le langage du cinéma narratif*, Québec, Editions Les 400 coups, 2005.
- Collet Jean, Marie Michel, Percheron Daniel, Simon J.P, Vernet Marc, *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros réédité, Collection ça/ciné, 1980.
- Gardies André, Bessalel Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2004.
- Gervereau Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, France, Editions La découverte, 2020.
- Gris Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 70 à nos jours)*, Thèse, Saint Etienne, 2014.
- Hieu – Thong Ly, *Le plan-séquence chez Kenji Mizoguchi*, Mémoire, Montréal, 2012.
- Jacquinet Geneviève, *Image et pédagogie, analyse sémiotique du film à l'intention didactique*, Paris : PUF, 1977.
- Joly Martine, Martin Jessie, *Introduction à l'analyse de l'image*, France, Armand Colin, éditions, 2015.
- Jullier Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Editions Armand Colin, 2011.
- Martin Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf, 5ème éditions 1992.
- Metz Christian, *Essais Sémiotiques*, Clamecy, Editions Klincksieck, (Collection d'Esthétique), 2000.

- Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions CERF, 2001.
- Mitry Jean, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, Editions Cerf, Collection 7ème Art, 2001.
- Nacache Jacqueline, *L'analyse de films en questions : Regards, champs, lectures*, Paris, Editions L'Harmattan, (Collection Champs Visuels), 2006.
- Pinel Vincent, *Dictionnaire technique du Cinéma*, Paris, Editions Armand Colin, 2ème édition, 2008.
- Vallet Yannick, *La grammaire du cinéma, de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, France, Éditions Armand Colin, 2ème Edition enrichie, 2019.
- Van Sijll Jennifer, *Les techniques narratives du cinéma*, Clermont-Ferrand, Editions EYROLLES, 2013.
- Vanoye Francis, Frey Francis et Goliot - Lete Anne, *Le cinéma*, Nathan, Paris, repères pratiques, 2011.
- Yao N'dri, *Approche esthétique de la dénonciation dans le cinéma ivoirien*, Thèse de Doctorat unique en Arts du spectacle option cinéma sous la direction de Pr. Elvis Gbaklia Koffi, Côte d'Ivoire, Abidjan, Université Félix Houphouët BOIGNY / UFRICA, 2015.