

^
acrif

association des cinémas de recherche d'île-de-france

INTERVENTIONS THÉMATIQUES
PAR DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA

QUESTIONS DE CINÉMA
2020-2021

*Lycéens et apprentis
au cinéma en Île-de-France*
Académies de Créteil
et Versailles



www.acrif.org

Région
île de France

LES QUESTIONS DE CINÉMA

Les questions de cinéma sont des **interventions thématiques** à partir d'un ou plusieurs films de la programmation. Elles favorisent l'ouverture vers d'autres films de l'histoire du cinéma. À partir d'un axe précis lié à des enjeux de mise en scène, l'intervenant porté par sa connaissance intime du cinéma propose aux élèves différents extraits de films. Les filmographies accompagnant les textes détaillés sont donc indicatives.

Objectif de ce type d'intervention : amener les élèves à consolider leur pratique culturelle grâce à cette ouverture sur le cinéma.

Les questions de cinéma ont été conçues par la coordination ACRIF en collaboration avec les intervenants que nous remercions pour leurs contributions.

COMMENT LES PROPOSER AUX ÉLÈVES ?

- Les interventions « Questions de cinéma » sont dispensées **par des professionnels** : réalisateurs, producteurs, scénaristes, critiques, universitaires, comédiens...
- Elles se font **sur la base d'extraits** de films.
- Elles doivent se dérouler **devant une seule classe**, pour offrir les conditions optimales d'un dialogue avec les élèves.
- Les interventions à partir d'un film de la programmation peuvent être proposées **avant ou après projection**.
- **Réservation** : de novembre 2020 à juin 2021 via le formulaire en ligne uniquement :
<http://www.acrif.org/form/formulaire-demande-dintervention#overlay-context=interventions>
- Il convient de faire une demande d'intervention, le plus en amont possible, idéalement **3 semaines avant** la date souhaitée de l'intervention.
- Il est préférable que **l'enseignant référent de la classe destinataire** de l'intervention remplisse lui-même le formulaire.
Les coordonnées de l'intervenant lui seront ensuite communiquées.
- **L'enseignant doit prendre contact avec lui** en amont afin d'ajuster ensemble le contenu de la séance, en complémentarité avec son travail.
- **La vérification de l'équipement de la salle en amont** de l'intervention est toujours salutaire : écran, ordinateur ou télévision, lecteur DVD, son, télécommande, état des piles...
- Votre lycée ou CFA est inconnu de nos intervenants : aller le chercher à la gare RER, lui offrir un café et de l'eau...
Tout cela participe au bon déroulement de l'intervention !

« Pour apprendre à voir, il faut d'abord apprendre à parler, à parler de ce que l'on voit. »

Marie-José Mondzain

A QUESTIONS TRANSVERSALES

1. L'argent : monnaie d'échange
(*La nuit du chasseur, Hyènes, Wendy et Lucy, Tel père, tel fils*)
2. L'absence, la disparition
(toute la programmation)
3. Secrets et mensonges
(toute la programmation)

B LA NUIT DU CHASSEUR

1. Filmer le Mal
2. L'enfance et la peur

C HYÈNES

1. La théâtralité et le tragique au cinéma
2. Mettre en scène la justice

D WENDY ET LUCY

1. Sur la route
2. Portrait d'une inconnue

E TEL PÈRE, TEL FILS

1. Une affaire de famille
2. Drôle de rencontre

F J'AI PERDU MON CORPS

1. Le corps au cinéma
2. Voir, écouter, toucher les films



A QUESTIONS TRANSVERSALES

1. L'ARGENT : MONNAIE D'ÉCHANGE (LA NUIT DU CHASSEUR, HYÈNES, WENDY ET LUCY, TEL PÈRE, TEL FILS)

Les hommes entretiennent un rapport complexe à l'argent qui reflète en partie la nature de leurs relations. De nombreux films en ont donc logiquement fait un enjeu autant qu'un motif central de leurs fictions. Qu'il intervienne de manière concrète sous la forme de billets de banque (la poupée coffre-fort de fortune de Pearl dans *La nuit du chasseur*) ou apparaisse en creux par les effets qu'il produit (comme l'accès des habitants de Colobane aux biens de consommation dans *Hyènes*), l'argent, comme moteur de récit, met en lumière les inégalités qu'il engendre, interroge ses liens au pouvoir et témoigne aussi des rapports de force entre les individus (dans *Tel père, tel fils*, le père de la famille aisée propose ainsi « d'acheter » le deuxième enfant à la famille plus modeste). De façon plus générale, il sera passionnant d'observer comment des cinéastes se sont saisis formellement de cette question par le filmage et le jeu du montage. Une question dont l'universalité s'enrichit à l'écran de l'expérience particulière des personnages qui y sont confrontés : en explorant à l'échelle de l'intime les fractures sociales qui en découlent (c'est ce que raconte *Wendy et Lucy*), les films nous invitent en retour à questionner notre propre relation à l'argent.



Filmographie indicative

- *L'argent et Pickpocket* (Robert Bresson)
- *Les lumières de la ville* (Charlie Chaplin)
- *Fargo* (Joel et Ethan Coen)
- *Le roman d'un tricheur* (Sacha Guitry)
- *Sur la planche* (Leïla Kilani)
- *The Big Short* (Adam McKay)
- *Le loup de Wall Street* (Martin Scorsese)
- *Ocean's Eleven* (Steven Soderbergh)

- *A Touch of Sin* (Jia Zhangke)
- *Leviathan* (Andreï Zviaguintsev)
- Le cinéma de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- La série *The Wire/Sur écoute* (David Simon, Ed Burns)

De gauche à droite :
La nuit du chasseur, *Tel père, tel fils*,
Wendy et Lucy, *Hyènes*

A QUESTIONS TRANSVERSALES

2. L'ABSENCE, LA DISPARITION (TOUTE LA PROGRAMMATION)

S'il capte si bien la présence, le cinéma excelle dans le même temps à donner corps à l'absence, en saisissant sur les personnages qui restent les effets du vide laissé par ceux qui partent. Départs, fuites et disparitions jalonnent ainsi les intrigues de l'histoire du cinéma, rendant compte à l'écran de tout le spectre de l'absence pour raconter en miroir les liens qui unissent entre eux les individus. Par ricochet, mettre en scène le manque ou la perte, c'est esquisser sur la toile de la solitude les contours de l'identité de chacun, fondement de notre rapport à l'autre.

Filmographie indicative

- *Gravity* (Alfonso Cuarón)
- *Nostalgie de la lumière* (Patricio Guzmán)
- *Rebecca* (Alfred Hitchcock)
- *Pluie noire* (Shōhei Imamura)
- *It Follows* (David Robert Mitchell)
- *La chambre du fils* (Nanni Moretti)
- *Sous le sable* (François Ozon)
- *Cría Cuervos* (Carlos Saura)
- *Hôtel des Amériques* (André Téchiné)
- *Paris, Texas* (Wim Wenders)
- La série *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost)



De gauche à droite :
J'ai perdu mon corps, *Hyènes*,
Tel père, tel fils, *Wendy et Lucy*,
La nuit du chasseur

A QUESTIONS TRANSVERSALES

3. SECRETS ET MENSONGES (TOUTE LA PROGRAMMATION)

Le cinéma, art puissant de l'illusion, repose sur un pacte tacite avec le spectateur : en acceptant de suspendre son jugement, celui-ci s'engage à croire via son dispositif, le temps de la projection, à une histoire qu'on lui raconte malgré l'artifice manifeste. Les films jouent du mensonge propre au médium cinématographique en l'intégrant dans leurs récits, questionnant son corollaire : la vérité. Traquée, cette dernière demeure néanmoins souvent insaisissable, habilement escamotée par les secrets qui troublent l'ordre social ou familial. Par ce jeu entre ce que l'on montre/ cache, le vrai et le faux, qu'il place au cœur de la narration tout en l'érigant en principe de mise en scène, le cinéma postule que ces secrets et mensonges – ou du moins leur part de mystère – sont in fine vecteurs de compréhension du réel.

Filmographie indicative

- *La cérémonie* (Claude Chabrol)
- *Exotica* (Atom Egoyan)
- *Gone Girl* (David Fincher)
- *Suspçons* (Alfred Hitchcock)
- *Rashômon* (Akira Kurosawa)
- *Le prestige* (Christopher Nolan)
- *Get Out* (Jordan Peele)
- *Spinal Tap* (Rob Reiner)
- *Festen* (Thomas Vinterberg)
- *Citizen Kane* (Orson Welles)
- La série *Le bureau des légendes* (Éric Rochant)



De gauche à droite :
Tel père, tel fils, *Hyènes*,
Wendy et Lucy, *La nuit du chasseur*,
J'ai perdu mon corps

B LA NUIT DU CHASSEUR



1. FILMER LE MAL

« Plus réussi est le méchant, plus réussi sera le film. » C'est Alfred Hitchcock, expert en la matière, qui nous avertit. Voyons justement comment sont figurés ces psychopathes, des « monstres » à la lisière de la maladie mentale, censés incarner le Mal. Qu'entend-on exactement par « monstres », par opposition aux « humains » ? Qu'est-ce qui les rend si monstrueux ? Par quels ressorts identificatoires nous fascinent-ils ? C'est une belle occasion de se retrouver face à ces « monstres » de cinéma : pour voir en quoi, par quel effet miroir, ces damnés nous renseignent en creux sur notre propre humanité, nos peurs et certitudes morales.

Filmographie indicative

- *Chanson douce* (Lucie Borleteau)
- *Que la bête meure* (Claude Chabrol)
- *A History of Violence* et *Les promesses de l'ombre* (David Cronenberg)
- *Carrie* (Brian de Palma)
- *Seven* (David Fincher)
- *Memories of Murder* (Bong Joon-ho)
- *Orange mécanique* (Stanley Kubrick)
- *M le maudit* (Fritz Lang)
- *Joker* (Todd Phillips)
- Le cinéma de Quentin Tarantino
- La série *Watchmen* (Damon Lindelof) adaptée de la BD éponyme d'Alan Moore

2. L'ENFANCE ET LA PEUR

Les personnages d'enfants en péril jalonnent l'histoire du cinéma. On pense en premier lieu à l'animation qui en use pour mieux susciter l'identification du public généralement ciblé. Mais au fond, filmer l'enfance, pour de nombreux cinéastes, c'est parler à chacun d'entre nous de l'enfant qu'il a été et de l'adulte qu'il est devenu. Fragile miroir du monde et objet de toutes les injustices, l'enfant « en danger » exacerbe toute représentation de la violence à l'écran par un rappel au spectateur de ses terreurs enfantines – un appel au souvenir aussi douloureux que jouissif. Comment les films, et leurs images saisissantes, s'emparent-ils de ces ressorts identificatoires déjà éprouvés dans les contes ?

Filmographie indicative

- *Super 8* (J.J. Abrams)
- *Fanny et Alexandre* (Ingmar Bergman)
- *Le labyrinthe de Pan* (Guillermo del Toro)
- *Ponette* (Jacques Doillon)
- *Où est la maison de mon ami ?* (Abbas Kiarostami)
- *L'été de Kikujiro* (Takeshi Kitano)
- *Oliver Twist* (David Lean)
- *Le voyage de Chihiro* (Hayao Miyazaki)
- *AI, intelligence artificielle* (Steven Spielberg)
- *Le tombeau des lucioles* (Isao Takahata)
- La série *Stranger Things* (The Duffer Brothers)



1. LA THÉÂTRALITÉ ET LE TRAGIQUE AU CINÉMA

La théâtralité met le spectateur en présence d'une scène matérialisée par un espace que traversent de part en part les différents personnages et où se jouent leurs interactions. Les protagonistes s'y trouvent confrontés à une situation propice au dilemme qui le renvoie à ses propres interrogations : ses questionnements existentiels sont mis en jeu au moment de la projection. Le film présente une équation à résoudre moralement et où choisir son camp n'est pas chose aisée. De même, la théâtralité peut se doubler d'une dimension carnavalesque assumée, y compris par une présence animale, qui maintient le public à mi-chemin entre les processus classiques d'identification et un certain regard critique. Quelle distance le cinéaste garde-t-il avec ses personnages, notamment par le biais de l'exacerbation du

jeu d'acteur ? Choisit-il de condamner l'un ou l'autre ? Dès lors, comment s'opère encore l'identification des spectateurs aux personnages et selon quels ressorts ?

Filmographie indicative

- *L'île aux chiens* (Wes Anderson)
- *Freaks* (Tod Browning)
- *Le charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel)
- *Les demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy)
- *Jeanne* (Bruno Dumont)
- *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles)
- *Mad Max : Fury Road* (George Miller)
- *I Am Not a Witch* (Rungano Nyoni)
- *Médée* (Pier Paolo Pasolini)
- *La règle du jeu* (Jean Renoir)
- *Bamako* (Abderrahmane Sissako)

2. METTRE EN SCÈNE LA JUSTICE

Hyènes érige en son sein un tribunal populaire. Cette instance a la charge d'un jugement, surtout elle se dresse pour délivrer une sentence et par là-même établir une vérité, mais est-ce la Vérité ? Ce sera l'occasion de revenir plus spécifiquement sur le "film de procès", genre où le spectateur se voit – se croit – littéralement au cœur du prétoire dont il ne peut moralement s'échapper.

Filmographie indicative

- *Le traître* (Marco Bellocchio)
- *Cleveland contre Wall Street* (Jean-Stéphane Bron)
- *La fille au bracelet* (Stéphane Demoustier)
- *Dixième chambre, instants d'audience* (Raymond Depardon)
- *Fury* (Fritz Lang)
- *12 hommes en colère* (Sidney Lumet)
- *Close-up* (Abbas Kiarostami)
- *Rashômon* (Akira Kurosawa)
- *Anatomie d'un meurtre* (Otto Preminger)
- *Les sept de Chicago* (Aaron Sorkin)
- *La chasse* (Thomas Vinterberg)
- *La série Murder* (Peter Nowalk)

D WENDY ET LUCY



1. SUR LA ROUTE

Wendy et Lucy s'apparente-t-il à un road-movie ? Dans ce genre roi du cinéma des 70's, le trajet compte plus que la destination. La route est un motif récurrent du cinéma américain qui permet de saisir le paysage – ses routes infinies, ses déserts pelés, ses sombres boulevards – aussi bien que ses personnages marginaux, les oubliés de l'histoire officielle. Ce motif renvoie à l'histoire politique : la conquête de l'Ouest glorieuse et génocidaire. Ensuite, il fait écho à

l'histoire économique : entre autres, à l'industrie automobile liée à la consommation de masse et au modèle fordiste. Le spectateur, grâce à cette invitation à voyager (travelling), expérimente sensoriellement une histoire critique des USA : le rêve américain peut se réactiver dans sa confrontation aux noirceurs, aux désillusions de ses origines. S'y dégagera une vision panoramique du monde et du cinéma : contemporanéité de l'histoire des États-Unis et de l'histoire du cinéma américain se nourrissant réciproquement. Si *Wendy et Lucy* reprend à l'évidence quelques traits du road-movie, son attachement à ce genre est paradoxale : l'héroïne est contrainte de s'arrêter brutalement, empêchée de poursuivre son trajet. À travers son portrait de déclassée, c'est aussi celui d'une Amérique en panne où manque cruellement le carburant alimentant le moteur du rêve américain porteur d'un idéal d'émancipation.

Filmographie indicative

- *American Honey* (Andrea Arnold)
- *Gabriel et la montagne* (Felipe Barbosa)
- *Les raisins de la colère* (John Ford)
- *Easy Rider* (Dennis Hopper)
- *Une histoire vraie* (David Lynch)
- *La balade sauvage* (Terrence Malick)
- *Point limite zéro* (Richard C. Sarafian)
- *Thelma et Louise* (Ridley Scott)
- *Sans toi ni loi* (Agnès Varda)
- *Paris, Texas* (Wim Wenders)

2. PORTRAIT D'UNE INCONNUE

Le cinéma nous offre des portraits de personnages féminins insaisissables et mutiques qui sont confrontés au fil de leur trajet à divers obstacles ou épreuves à surmonter. Devant se débattre de tout leur corps, dans un contexte économique-social contemporain morose, ces femmes se retrouvent parfois, comme dans *Wendy et Lucy*, en situation de vagabondage. Les films portent une attention politique au sous-prolétariat, aux misérables et aux marginaux, ce qui n'exclut pas, dans ces « fictions à racines documentaires », une exploration plus énigmatique de la complexité des rapports humains. La marginalité d'un personnage qui bute sur la société questionne sa part de liberté, et en retour la nôtre. Comment ces récits dramatiques où se mêlent l'intime et le social sont-ils représentés ? Les cinéastes cherchent-ils par cette focalisation à briser, nuancer ou épouser les figures archétypales ?

Filmographie indicative

- *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman)
- *Blue Jasmine* (Woody Allen)
- *Volver* (Pedro Almodóvar)
- *Une femme sous influence* (John Cassavetes)
- *Le silence de Lorna et Rosetta* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *Fatima* (Philippe Faucon)
- *Sue perdue dans Manhattan* (Amos Kollek)
- *Wanda* (Barbara Loden)
- *Stromboli* (Roberto Rossellini)
- *Sans toi ni loi* (Agnès Varda)

E TEL PÈRE, TEL FILS



1. UNE AFFAIRE DE FAMILLE

Source intarissable de fiction, la famille nourrit le cinéma de ses hauts et ses bas, de la comédie au drame jusqu'à l'horreur. La caméra braquée sur le microcosme familial fonctionne souvent comme un kaléidoscope pointé sur la société, dont elle révèle en les traquant les tensions et contradictions. Car filmer la famille, c'est souvent mettre en scène le désaccord en mettant à l'épreuve les opinions de personnages en conflit.

Mais c'est aussi brosser le portrait intime des parents et des enfants, libérer les colères, exhumer la souffrance et réveiller l'amour qui se dissimulent et circulent dans les souterrains de l'histoire familiale. Le cinéma se fait alors cartographe des liens affectifs, ouvrant à l'écran des chemins que nous, spectateurs, pouvons à notre tour emprunter pour nous confronter à nos propres conflits.

Filmographie indicative

- *La famille Tenenbaum* (Wes Anderson)
- *A History of Violence* (David Cronenberg)
- *Mommy* (Xavier Dolan)
- *The Host* (Bong Joon-ho)
- *Un air de famille* (Cédric Klapisch)
- *Une seconde mère* (Anne Muylaert)
- *Gosses de Tokyo* (Yasujiro Ozu)
- *À nos amours* (Maurice Pialat)
- *E.T.* (Steven Spielberg)
- *Festen* (Thomas Vinterberg)
- Le cinéma de Noah Baumbach
- La série *Six Feet Under* (Alan Ball)

2. DRÔLE DE RENCONTRE

Procédé emblématique du langage cinématographique, le champ/contrechamp formalise le face-à-face entre deux personnages qui communiquent, que ce soit par le dialogue, le regard ou le toucher. Lieu de confrontation par excellence, le récit de cinéma reprend à son compte la dimension « hachée » (« cut ») de cette figure de montage pour orchestrer la rencontre de personnages que tout oppose.

Tour à tour comiques, dramatiques, grotesques ou effrayantes, les situations qui en découlent fondent leurs effets sur des choix de mise en scène éloquentes (cadrage, composition des plans, jeu et placement des acteurs, mise au point...) envisagés comme des clés de lecture supplémentaires de l'intrigue. Choc des cultures, rivalités de classes, rapprochement de sensibilités, antagonisme de caractères se trouvent répercutés – réverbérés – au sein même de l'image, qui suggère visuellement l'altérité et relaie le regard du réalisateur sur l'histoire qu'il raconte. Qu'en est-il de la place du spectateur ? Comment se situe-t-il vis-à-vis de ce qui lui est montré et de quel personnage prend-il le parti ?

Filmographie indicative

- *La barbe à papa* (Peter Bogdanovich)
- *New York Miami* (Frank Capra)
- *La cérémonie* (Claude Chabrol)
- *The Big Lebowski* (Joel et Ethan Coen)
- *L'argent de la vieille* (Luigi Comencini)
- *The Party* (Blake Edwards)
- *Green Book* (Peter Farrelly)
- *Parasite* (Bong Joon-ho)
- *Night on Earth* (Jim Jarmusch)
- *Collateral* (Michael Mann)
- *La règle du jeu* (Jean Renoir)
- *Les possibilités du dialogue* (court-métrage de Jan Svankmajer)
- La série *La flamme* (Jonathan Cohen, Jérémie Galan et Florent Bernard)

F J'AI PERDU MON CORPS



1. LE CORPS AU CINÉMA

Témoin du temps qui passe et gardien de la mémoire, le cinéma fixe sur pellicule des êtres que chaque visionnage fera revivre, même longtemps après leur disparition. Le corps en mouvement, après avoir impulsé l'invention du dispositif cinématographique (Eadward Muybridge, Etienne-Jules Marey), se trouve aujourd'hui encore au cœur de ce dernier, qui ne cesse d'en travailler la matière et d'en explorer les limites. Du corps survitaminé des super-héros au corps invalide des mutilés, en passant par le corps augmenté défendu par le transhumanisme, les films se font l'écho des préoccupations de leur temps en inscrivant dans le corps les dangers et les fantasmes d'une époque.

Leitmotiv narratif privilégié pour interroger l'identité, le rapport à l'autre et les évolutions technologiques, le corps peut également faire figure de métaphore du procédé cinématographique. Ainsi, la reconstruction du corps morcelé s'apparente-t-elle au montage et renvoie-t-elle à la reconstitution d'un récit non-linéaire : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de réunir ce qui a été fragmenté pour redonner du sens, d'une part à la vie, d'autre part au récit.

2. VOIR, ÉCOUTER, TOUCHER LES FILMS

Au cinéma, l'expérience sensible du spectateur est immédiatement suscitée par des images à voir et des sons à entendre. Si des éléments narratifs et de récit nourrissent bien sûr notre relation aux œuvres, découvrir un film met tout de suite en jeu, en joie et en joue nos sens. Voir d'abord. Toucher avec les yeux aussi. Écouter enfin le murmure de la bande-son qui se glisse dans les interstices de l'image. La sollicitation auditive d'un film, parfois laissée de côté lorsqu'on l'analyse, mérite pourtant que l'on s'y attarde pour en dévoiler les effets immersifs.

La richesse de cette bande sonore perçue de façon moins directe et plus inconsciente par *le spectateur est en effet centrale par :

- ses propres éléments constitutifs (grain de voix, son d'ambiance, bruits parasites, effets, musique),
- ses relations complexes avec les images, dépassant un simple rôle illustratif auquel on voudrait trop souvent la limiter,
- sa capacité à générer des images en précédant le visuel, en s'en distinguant même, comme les films d'horreur le font abondamment ; le son c'est déjà de l'image !

Une invitation à fermer les yeux et à voir ce que les films susurrent à nos oreilles désormais ébahies...

POUR TOUTE QUESTION SUR LES INTERVENTIONS, MERCİ DE CONTACTER :

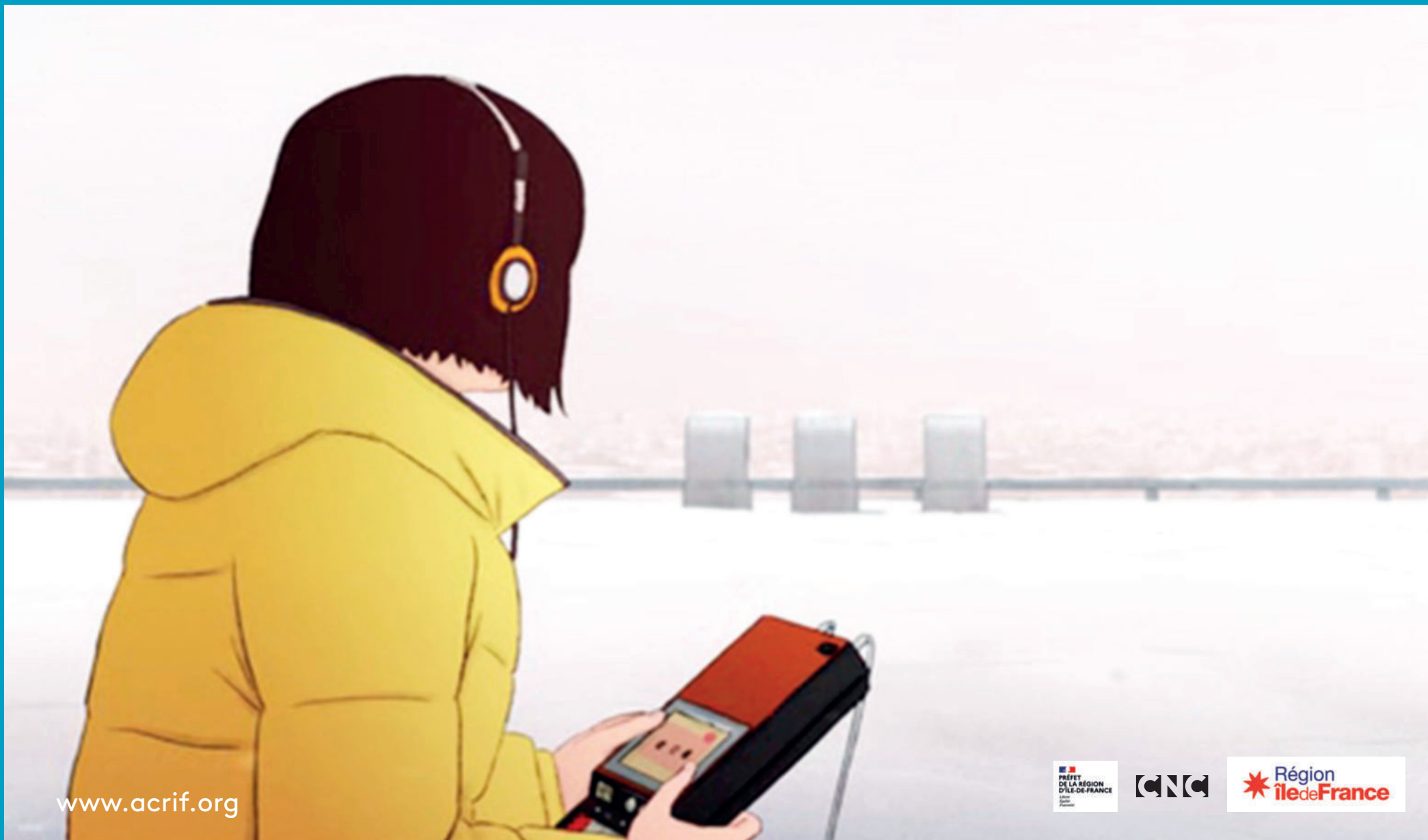
Nicolas Chaudagne, coordinateur *Lycéens et apprentis au cinéma* – Tél 01 48 78 73 79 – chaudagne@acrif.org

Lou Piquemal, chargée de mission – Tél 01 48 78 79 43 – piquemal@acrif.org



^
acrif

association des cinémas de recherche d'île-de-france



www.acrif.org

