

^
acrif

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

INTERVENTIONS THÉMATIQUES
PAR DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA

QUESTIONS DE CINÉMA 2019-2020

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

www.acrif.org



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 ont lieu **en classe** sur la base d'**extraits** de films.
- **Elles durent 2 heures.**
- 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**.
- Pour une meilleure appréhension par les élèves, l'intervention en lien avec un film de la programmation doit se dérouler **dans les 10 jours** qui suivent ou précèdent la projection du film concerné.
- **Les interventions concernant plusieurs films de la programmation doivent être proposées après une projection au minimum.**
- **Réservation** : du 5 novembre 2019 à fin juin 2020 via **le formulaire en ligne uniquement**.
- 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, l'inviter à la cantine de l'établissement... 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. Face à l'altérité
(Toute la programmation)
2. Femmes de fiction (*Laura*, *Alien*,
Les combattants, *Mustang*)
3. Filmer l'adolescence (*Les combattants*,
Mustang, *L'île au trésor*)

B LAURA

1. « Film Noir »
2. La femme invisible

C ALIEN

1. La SF à la conquête de l'espace
2. Peur monstre

D LES COMBATTANTS

1. Récit d'apprentissage,
voyage initiatique
2. Les genres revisités

E MUSTANG

1. Bande de filles
2. Les évadés

F L'ÎLE AU TRÉSOR

1. Filmer le réel
2. Au commencement, le décor



A QUESTIONS TRANSVERSALES

FACE À L'ALTÉRITÉ (TOUTE LA PROGRAMMATION)

L'enregistrement fidèle et objectif de la réalité n'est pas l'affaire du cinéma comme le voudrait une croyance commune. Au contraire, le film naît de la relation entre le filmeur et le filmé. Cela devient même l'enjeu central, si ce n'est crucial, du film. À partir d'exemples tirés de la programmation annuelle et d'autres films, nous verrons comment les réalisateurs utilisent les outils du cinéma pour offrir leur point de vue, leur représentation de la réalité, leur regard sur le monde ; en d'autres termes leur regard sur l'autre. Leurs personnages, à leur endroit, sont eux-mêmes pris dans un réseau de relations humaines qui questionnent leur identité. À son tour, le spectateur saisit ces interactions qui construisent le film et s'y déploient, comme occasions de se confronter à l'altérité dans toute sa complexité. Et si cet autre est un « monstre » de cinéma incarnant le mal, qu'est-ce qui le rend si monstrueux ? Et par un effet de miroir déformant, en quoi nous renseigne-t-il sur notre propre humanité, nos peurs et certitudes morales ?

FEMMES DE FICTION (LAURA, ALIEN, LES COMBATTANTS, MUSTANG)

« Le cinéma est un art de la femme, c'est-à-dire de l'actrice. Le travail du metteur en scène consiste à faire faire de jolies choses à de jolies femmes, et, pour moi, les grands moments du cinéma sont la coïncidence entre les dons d'un metteur en scène et ceux d'une comédienne dirigée par lui. » François Truffaut

Dans le cadre d'une approche féministe du cinéma, cette affirmation pourrait susciter de riches discussions... L'actrice de cinéma a un rapport spécifique au médium qu'elle sert : une photographie (lumière, couleur), un cadrage, un découpage, un montage de plans, une prise de son de sa voix et le mixage de celle-ci peuvent magnifier sa présence. De quelle manière les cinéastes construisent-ils par leurs choix de scénario ou de mise en scène des personnages féminins incandescents ? Et comment cette représentation de la femme a-t-elle évolué au cinéma ? Les rôles féminins et les actrices qui ont marqué leur époque, des femmes fatales hollywoodiennes jusqu'au cinéma féminin contemporain, permettent une traversée éclairante de l'histoire du cinéma.

FILMER L'ADOLESCENCE (LES COMBATTANTS, MUSTANG, L'ÎLE AU TRÉSOR)

La représentation des adolescents a continuellement évolué au cinéma. Depuis les années 50, de nombreux films scrutent les adolescents, leurs corps, leurs gestes, leurs codes, leurs langues... La jeunesse passionne puisqu'elle peut être appréhendée comme un pli de la société, une sorte de condensé ritualisé des pulsions sociales, sexuelles et familiales refoulées. C'est pourquoi le rapport à la jeunesse varie sans cesse entre peur et marchandisation, adulation et mise à l'index. En toute logique, les corps filmés par les cinéastes sont sujets à l'éveil de

la sexualité qui figure le passage, sous forme d'apprentissage, entre la sortie de l'enfance et l'entrée dans l'âge adulte. Comment cette initiation est-elle représentée ? Quels conflits l'accompagnent ? Les cinéastes cherchent-ils à briser, nuancer ou épouser les figures archétypales ? À quelles fins ?

Filmographie indicative :

- *La fureur de vivre* (Nicholas Ray)
- *Le lauréat* (Mike Nichols)
- *American Graffiti* (George Lucas)
- *La folle journée de Ferris Bueller* (John Hughes)
- *Elephant* (Gus Van Sant)
- *L'esquive* (Abdellatif Kechiche)
- *Juno* (Jason Reitman)
- *La saga Spider-Man*
- *Les beaux gosses* (Riad Sattouf)
- *La série Skam*
- *90's* (Jonah Hill)

B LAURA

« FILM NOIR »

Genre cinématographique découvert, si ce n'est inventé, par la critique française au sortir de la seconde guerre mondiale, le « film noir » connut une forme d'apogée entre 1944 et 1959. Comme tout genre, le « film noir » se constitue par un ensemble d'éléments scénaristiques et formels qui se retrouvent de façon récurrente dans un corpus de films : thèmes, acteurs, personnages, situations, décor, travail de la lumière, ambiance, utilisation de la musique, narration, influences littéraires et cinématographiques communes... Citons quelques éléments constitutifs du genre : présence d'une voix-off, recours fréquent aux flashbacks, le roman *hard boiled* américain comme trame scénaristique, présence thématique de la psychanalyse, les personnages solitaires et à la dérive de gangster ou policier, les femmes fatales, une atmosphère visuelle au noir et blanc stylisé, sombre écho de la morale ambiguë des films.

Si les motifs « charriés » sont identifiables, bien qu'évolutifs et variables, leur agencement, lui, est infini. Comment *Laura*, de même que les autres classiques du genre – intimement liés à une génération de cinéastes et d'acteurs – ainsi que les déclinaisons plus contemporaines s'inscrivent-ils dans le genre : entre création, approfondissement, renouvellement, détournement ou mise à mal ?

Filmographie indicative :

- *L'ennemi public* (William A. Wellman)
- *Rebecca* (Alfred Hitchcock)
- *Le faucon maltais* (John Huston)
- *La femme au portrait* (Fritz Lang)
- *Le grand sommeil* (Howard Hawks)
- *Le samouraï* (Jean-Pierre Melville)
- *Chinatown* (Roman Polanski)
- *Scarface* (Brian de Palma)
- *The Killer* (John Woo)
- *Fargo* (Frères Coen)
- *L.A. Confidential* (Curtis Hanson)
- *Millenium* (David Fincher)

LA FEMME INVISIBLE

Une femme disparaît. Son absence, souvent matérialisée par un portrait ou une photo, renforce paradoxalement sa présence devenue fantomatique à l'écran et dans la fiction. Dès lors cette femme devient un support potentiel de fantasmes et projections. Les causes de la disparition sont souvent révélées aux spectateurs et aux personnages de manière non synchrones. Comment les réalisateurs se saisissent-ils de cette zone d'ombre du récit pour la sublimer grâce aux moyens du cinéma, art de l'illusion ? Ils peuvent notamment accentuer le secret de toute image qui montre autant qu'elle cache et jouer avec la supposée objectivité du point de vue cinématographique, précisément induite par l'« objectif » de la caméra. Quels sont les effets de ces différentes « distorsions » sur notre rapport à la vérité filmique ? Le spectateur enquête et s'initie à l'erreur, au doute, à mesure que le personnage principal se confronte à la complexité du monde extérieur et particulièrement à la perte du personnage



féminin, littéralement insaisissable. Le détective ne dispose que d'indices, non de preuves, qui le rendent impuissant à saisir le réel. Cette incapacité nourrit en retour son obsession aux accents fétichistes.

Filmographie indicative :

- *Psychose*, *Rebecca* et *Vertigo* (Alfred Hitchcock)
- *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni)
- *La chambre verte* (François Truffaut)
- *Blow Out* et *Body Double* (Brian de Palma)
- La série *Twin Peaks* (David Lynch)
- *Her* (Spike Jonze)
- *Gone girl* (David Fincher)
- *Under The Silver Lake* (David Robert Mitchell)

LA SF À LA CONQUÊTE DE L'ESPACE

La science-fiction construit un monde imaginaire qui n'en est pas moins un miroir déformant de la réalité, un reflet de son temps de production. Plus que tout autre genre cinématographique, la SF s'affirme donc comme un écho des tourments de son époque et *in fine* une parabole politique. Les potentialités dangereuses des évolutions technologiques en cours y sont scrutées, amplifiées, extrapolées. De même, l'immensité vide de l'espace résonne comme une chambre d'écho aux obsessions contemporaines. Des conquêtes américaines des 70's jusqu'aux réflexions existentielles des années 2010 en passant par le « Space opera », l'infinie et inhospitalière étendue a toujours permis de traiter des questions sociétales mais aussi plus intimes. Comment le cinéma représente-il cet espace aussi terrifiant que mystérieux, où l'on est isolé, loin de tout, et hors de ses zones de confort ? « *Dans l'espace, personne ne vous entend crier* » annonçait l'affiche d'*Alien*...

Filmographie indicative :

- *Le voyage dans la lune* (Georges Méliès)
- *2001, l'odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick)
- La saga *Star Wars*
- *Starship Troopers* (Paul Verhoven)
- La série *Battlestar Galactica*
- *Wall-E* (Andrew Staton)
- *Gravity* (Alfonso Cuarón)
- *Interstellar* (Christopher Nolan)
- *Albator* (Shinji Aramaki)
- *Seul sur Mars* (Ridley Scott)
- *Ad Astra* (James Gray)



PEUR MONSTRE

Où est le monstre ? Dans *Alien*, il se cache dans l'obscurité et les recoins du *Nostromo*. Dans d'autres films, comme *La mouche* de David Cronenberg, il apparaît en pleine lumière. Perd-il pour autant de son mystère ? Qu'y a-t-il à voir de ce monstre qui se laisse regarder ? Fait-il plus ou moins peur maintenant qu'on le voit ? Et d'ailleurs, ne se cache-t-il pas pour mieux apparaître ? Mettre en scène le monstre est donc un enjeu majeur pour les cinéastes. Se pose souvent uniquement la question de montrer ou ne pas montrer le monstre ; alors que la véritable question – de l'horreur suggestive de Jacques Tourneur au tournant gore des années 80 – reste toujours celle-ci : quand montrer ? Ce sera l'occasion de voir comment

fonctionnent les mécanismes de la peur au cinéma et de quoi cette peur du monstre est l'écho chez le spectateur.

Filmographie indicative :

- *L'étrange créature du lac noir* (Jack Arnold)
- Les saga *King Kong* et *Godzilla*
- *Les dents de la mer* (Steven Spielberg)
- *The Thing* (John Carpenter)
- *La mouche* (David Cronenberg)
- *The Host* (Bong Joon-ho)
- *Cloverfield* (Matt Reeves)
- La série *American Horror Story*
- *Ça* (Andrés Muschietti)

D LES COMBATTANTS

RÉCIT D'APPRENTISSAGE, VOYAGE INITIATIQUE

Le cinéma nous conte des récits d'apprentissage avec leurs rites de passage d'un âge à l'autre. Dans leur quête personnelle, les personnages sont confrontés au fil de leur trajet à divers obstacles et épreuves qu'ils doivent surmonter. Les dépasser sera aussi formateur que riche des nombreuses expériences accumulées tout au long du chemin arpenté. Comment ce voyage initiatique, ce récit d'apprentissage, est-il diversement représenté ? Quels conflits l'accompagnent ? Les cinéastes cherchent-ils à briser, nuancer ou épouser les figures archétypales ?

Filmographie indicative :

- *Le magicien d'Oz* (Victor Fleming)
- *Badlands* (Terrence Malick)
- *Stalker* (Andrei Tarkovski)
- *À bout de course* (Sidney Lumet)
- *Thelma et Louise* (Ridley Scott)
- *Une histoire vraie* (David Lynch)
- *Presque célèbre* (Cameron Crowe)
- *Le voyage de Chihiro* (Hayao Miyazaki)
- *À bord du Darjeeling Limited* (Wes Anderson)



LES GENRES REVISITÉS

Dans *Les combattants*, les codes du masculin et du féminin sont allégrement brouillés. Au cours de leur aventure, Arnaud et Madeleine vont croiser de nombreux genres cinématographiques tout en se les appropriant : de la comédie romantique au film de survie post-apocalyptique, en passant par la « robinsonnade ». En se jouant des genres, *Les combattants* jongle avec les conventions sociales et cinématographiques. De quelles influences ce film, au même titre que d'autres propositions fran-

çaises récentes, peut-il être l'écho contemporain ? D'autres cinéastes, comme Thomas Cailley, ont su en effet se saisir de ces troubles dans le genre pour renouveler leur fiction et ainsi élargir leur palette formelle.

E MUSTANG

BANDE DE FILLES

Dans *Mustang* la dénonciation du patriarcat se conjugue à la question de la « jeune fille » au cinéma. Tout comme dans *Virgin Suicides*, la « jeune fille » existe plus comme entité multiple, à plusieurs têtes, qu'en tant que personnage. Qu'elles soient françaises, turques, américaines ou encore japonaises, la sororité semble indissociable d'une recherche d'émancipation et paradoxalement d'unicité. Des films d'« exploitation » des années soixante-dix aux œuvres contemporaines plus ouvertement féministes, comment la représentation de la bande de « jeunes filles » a-t-elle évolué ? S'est-elle radicalement transformée ?

Filmographie indicative :

- *Faster Pussycat Kill ! Kill !* (Russ Meyer)
- *Pique-nique à Hanging Rock* (Peter Weir)
- *Girl Boss Revenge : Sukeban* (Norifumi Suzuki)
- *Virgin Suicides* (Sofia Coppola)
- *Boulevard de la mort* (Quentin Tarantino)
- *Bliss* (Drew Barrymore)
- *The Runaways* (Fioria Sigismondi)
- *Spring Breakers* (Harmony Korine)
- *Foxfire, confessions d'un gang de filles* (Laurent Cantet)
- *Bande de filles* (Céline Sciamma)

LES ÉVADÉS

Loin de nous en tenir aux enjeux moraux et sociétaux de *Mustang*, intéressons-nous à un de ses motifs sous-jacents, mais très présent : la quête d'évasion autant psychologique que physique de ses héroïnes. Le spectateur prison-



nier de son fauteuil peut vibrer et espérer s'enfuir – imaginairement – à la manière des protagonistes enfermés. Étudions, à partir d'exemples de « films d'évasion », la stratégie de réalisateurs qui cherchent à nous procurer une expérience de perception aigüe, intériorisée, voire intime, de l'espace et du temps : comment la mise en scène se déploie-t-elle pour figurer l'angoisse de la séquestration, puis l'espoir, via l'élaboration du plan d'évasion, jusqu'au potentiel plaisir d'une liberté retrouvée ? Nous pourrions alors décrire et commenter ensemble le suspense généré, les processus identificatoires empathiques au héros et à sa valeur symbolique, quasi cathartique, pour le spectateur.

Filmographie indicative :

- *La grande illusion* (Jean Renoir)
- *Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson)
- *La grande évasion* (John Struges)
- *Midnight Express* (Alan Parker)
- *L'évadé d'Alcatraz* (Don Siegel)
- *Alien* (Ridley Scott)
- *Down by Law* (Jim Jarmush)
- *Le fugitif* (Andrew Davis)
- *Les évadés* (Frank Darabont)
- *O'Brother* (Frères Cohen)
- *Chicken Run* (Nick Park, Peter Lord)
- *Virgin Suicides* (Sofia Coppola)
- *Un prophète* (Jacques Audiard)
- *La série Prison Break*
- *Gravity* (Alfonso Cuarón)

F L'ÎLE AU TRÉSOR

FILMER LE RÉEL

Comment le réalisateur d'un film documentaire utilise les outils du cinéma pour offrir son point de vue, sa représentation de la réalité ? Le cinéma documentaire n'est pas, comme le voudrait une croyance commune, l'enregistrement fidèle et objectif de la réalité. Au contraire, le film naît de la relation entre le filmeur et le filmé. Cela peut même devenir l'enjeu central du film. Les documentaristes transforment ce réel, y compris poétiquement, pour le révéler au moyen du montage, du cadrage, des choix de lumière et du travail sur le son. La spécificité de ce cinéma d'interaction est donc de se saisir de situations, issues de la confiance des personnes filmées, avec un point de vue autant esthétique que moral.

AU COMMENCEMENT, LE DÉCOR

Chez Guillaume Brac le décor est le point de départ de tout : de la ville de Tonerre, dans le film éponyme, à la base de loisirs de Cergy, personnage central de *L'amie du dimanche* puis de *L'île au trésor*. D'autres cinéastes en font de même : Éric Rohmer bien sûr, avec *L'ami de mon amie* autour de cette même base. Parfois, plutôt qu'un lieu préexistant, c'est la représentation construite, le décor fabriqué du lieu de l'action, qui porte l'œuvre, donnant ainsi corps à des films comme *The Grand Budapest Hotel* ou *Dogville*. Comment les cinéastes s'emparent-ils avec les moyens du cinéma, ses outils, d'un lieu ou de son idée ? Du documentaire en décor naturel au huis-clos fictionnel, quelles formes filmiques jaillissent de ce type d'expérience créative ?



Filmographie indicative :

- *Le jour se lève* (Marcel Carné)
- *Les demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy)
- *Alien* (Ridley Scott)
- *Shining* (Stanley Kubrick)
- *Central Park* (Frederick Wiseman)
- *Dogville* (Lars von Trier)
- *Le village* (M. Night Shyamalan)
- *Cœurs* (Alain Resnais)
- La série *American Horror Story* (saisons 1 à 6)
- *Tonnerre* (Guillaume Brac)
- *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson)



POUR TOUTE QUESTION SUR LES INTERVENTIONS, MERCI 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

