

^  
acrif

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

## INTERVENTIONS THÉMATIQUES PAR DES PROFESSIONNELLS DU CINÉMA

## QUESTIONS DE CINÉMA 2018-2019

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

[www.acrif.org](http://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 2018 à fin juin 2019 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 propre 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... participent du 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. « Récit d'apprentissage, voyage initiatique »
2. « Jeux d'acteur »
3. « L'altérité au cinéma »

## B PICKPOCKET

1. « Chorégraphie du vol, de *Pickpocket* à *Ocean's Eleven* »
2. « Contes moraux »

## C PSYCHOSE

1. « La direction de spectateur »
2. « Le regard qui tue »
3. « Approche féministe : innocence et démon »

## D LE VOYAGE DE CHIHIRO

1. « Imager l'enfance »
2. « *Over the Rainbow* »

## E TAXI TÉHÉРАН

1. « En voiture ! »
2. « Vérités et mensonges »

## F MAKALA

1. « L'écriture documentaire »
2. « Représenter l'effort »



## A QUESTIONS TRANSVERSALES SUR L'ENSEMBLE DE LA PROGRAMMATION

### 1. « 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 sa quête personnelle, un personnage y est confronté au fil de son trajet à divers obstacles et épreuves qu'il doit surmonter. Les dépasser sera formateur : 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 :

*À bord du Darjeeling Limited* (Wes Anderson)  
*Les affranchis* (Martin Scorsese)  
*À bout de course* (Sidney Lumet)  
*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola)  
*L'esprit de la ruche* (Victor Erice)  
*Inception* (Christophe Nolan)  
*Où est la maison de mon ami ?* (Abbas Kiarostami)  
*Perceval le Gallois* (Éric Rohmer)  
*Le magicien d'Oz* (Victor Fleming)  
*Scarface* (Brian De Palma)  
*Stalker* (Andreï Tarkovski)  
*Vice-versa* (Peter Docter)

### 2. « JEUX D'ACTEUR »

« Le corps de l'acteur traverse le cinéma, il en est l'histoire véritable. »<sup>1</sup>  
L'acteur de cinéma a un rapport spécifique au médium qu'il sert, en s'inscrivant dans une mise en scène tel un maillon. 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 avec d'autres éléments sonores (ambiance, présence, effets, musique...) l'enserrent. Il s'agit d'aborder cette question avec les élèves en partant de leur possible fascination, tout du moins de leur intérêt pour les acteurs, puis de la replacer dans une perspective esthétique et historique. Divers extraits de films permettront de saisir les différentes techniques du jeu de l'acteur et la manière dont celles-ci servent la mise en scène d'un réalisateur. Enfin, cette question du jeu, de la performance, fera l'objet d'une réflexion dans le cas de films qui intègrent des comédiens « amateurs » et, plus particulièrement, des documentaires : le passage de la personne filmée au personnage de cinéma et réciproquement.

### 3. « L'ALTÉRITÉ AU CINÉMA »

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 son regard sur *l'autre*. Ses 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, une occasion de se confronter à l'altérité dans toute sa complexité.

1. Serge Daney, *La rampe*, Cahier critique 1970–1982, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Gallimard, 1996

## B PICKPOCKET

### 1. « CHORÉGRAPHIE DU VOL, DE PICKPOCKET À OCEAN'S ELEVEN »

Des cinéastes ont magistralement représenté au cinéma des actes délictueux, du simple vol au meurtre, avec ou sans l'usage d'armes. Par leur mise en scène virtuose, ils stylisent des actions potentiellement violentes, au contenu moral douteux, en magnifiant les gestes et les différents rites d'apprentissage. Ils cherchent une exacerbation, une exagération, des mouvements corporels : ils accentuent la fluidité technique, la puissance et la vitesse des enchaînements exécutés par les acteurs. Ce spectacle s'apparente à de la danse. Nous décrivons comment les réalisateurs obtiennent ce rendu chorégraphié, de même que les enjeux perceptifs et dramatiques qui en découlent pour les spectateurs : positionnement dans l'espace, architecture du décor, dilatation du temps (ralenti, plan long et répété), accélération du temps (montage syncopé, faux raccord), trucage, agencement des couleurs, lumière irréaliste, la main comme motif récurrent...

#### Filmographie indicative :

*Bonnie and Clyde* (Arthur Penn)  
*Diamant noir* (Arthur Harari)  
*Jackie Brown* (Quentin Tarantino)  
*La main au collet* (Alfred Hitchcock)  
*Mission impossible* (Brian de Palma)  
*Les pleins pouvoirs* (Clint Eastwood)  
*Le port de la drogue* (Samuel Fuller)  
*Snatch* (Guy Ritchie)  
*Sparrow* (Johnnie To)



### 2. « CONTES MORAUX »

Dans les contes moraux, les personnages se trouvent face à un dilemme ; en d'autres termes, ils sont à la croisée des chemins. Le film ne cherche pas nécessairement à résoudre une équation, encore moins à choisir son camp. Les réalisateurs s'efforcent à ne pas délivrer un message clair et lisible ; trancher entre le bien et le mal n'est pas véritablement leur affaire. C'est plutôt le spectateur qui, en épousant le trajet des personnages, est renvoyé à ses propres interrogations. Ses questions existentielles sont ainsi mises en jeu au moment de la projection. Quelle distance les cinéastes gardent-ils avec leurs personnages solitaires afin ne pas les juger ? Dès lors, comment s'opère l'identification des spectateurs aux person-

nages et selon quels ressorts ? Cette solitude n'est pas si simple à représenter à l'écran, à incarner : y donner suffisamment chair afin de susciter l'identification.

#### Filmographie indicative :

*Les Contes moraux* d'Éric Rohmer,  
Le cinéma de Hong Sang-Soo,  
*Caprice* (Emmanuel Mouret)  
*Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick)  
*La femme infidèle* (Claude Chabrol)  
*L'homme des hautes plaines* (Clint Eastwood)  
*Mon oncle d'Amérique* (Alain Resnais)  
*Match Point* (Woody Allen)  
*Le parrain* (Francis Ford Coppola)  
*Tous les autres s'appellent Ali* (R.W. Fassbinder)  
Série *Dexter*

### 1. « LA DIRECTION DE SPECTATEUR »

Hitchcock employait l'expression « direction de spectateurs » par analogie-opposition à celle de « direction d'acteurs », notamment à propos de son film *Psychose*. Prendre le spectateur par la main, lui imposer une position que ce soit par des artifices scénaristiques créant du « suspense », ou des astuces de mise en scène, entre autres la musique et le montage. Comment des cinéastes sont-ils devenus maîtres en la matière ? Surtout, pourquoi le spectateur prend-il goût à ce jeu alors même qu'il se trouve en apparence contraint, si ce n'est malmené ?

#### Filmographie indicative :

Des extraits de films de cinéastes tels que Woody Allen, Claude Chabrol, Wes Craven, David Fincher, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Brian De Palma, M. Night Shyamalan, Steven Spielberg, Johnny To.

### 2. « LE REGARD QUI TUE »

Qui regarde qui ? À quelles fins ?

Tout commence par un cinéaste qui scrute ses acteurs, capte leur image, leur dérobe au passage une part plus intime et secrète qu'eux-mêmes ne l'imaginaient ou le souhaiteraient. Des fictions mettent en abîme ce regard fondateur : les personnages se font voyeurs munis d'une caméra prédatrice pouvant littéralement se transformer en arme ; plus largement, une institution devient inquisitrice, déployant des dispositifs de surveillance et, par là-même, de



contrôle. Enfin, le public participe à ce spectacle dans une salle obscure et y projette de façon cathartique ses peurs et désirs, tour à tour bourreau et victime.

#### Filmographie indicative :

*Blow-Up* (Michelangelo Antonioni)  
*Body Double* (Brian de Palma)  
*Conversation secrète* (Francis Ford Coppola)  
*Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick)  
*Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock)  
*Lost Highway* (David Lynch)  
*Le voyeur* (Michael Powell)  
*Minority Report* (Steven Spielberg)  
*The Truman Show* (Peter Weir)  
*La vie des autres* (Florian von Donnersmarck)

### 3. « APPROCHE FÉMINISTE : INNOCENCE ET DÉMON » PAR LE CENTRE SIMONE DE BEAUVOIR

Dans plusieurs de ses films Alfred Hitchcock met en scène dans un jeu triangulaire un couple femme-homme et la caméra telle un personnage. Il semble maîtriser « ses » stars féminines et inviter le public en « voyeur ». Est-on du côté du meurtrier comme spectatrice -teur dans la scène de la douche de *Psychose* par exemple ? Ce regard meurtrier est-il celui de l'auteur sur ses personnages et/ou ses actrices ? Comment cette triangulation opère-elle dans d'autres œuvres ?

## D LE VOYAGE DE CHIHIRO

### 1. « IMAGER L'ENFANCE »

Le cinéma d'animation privilégie les personnages d'enfants comme pour mieux susciter l'identification du public généralement ciblé, mais au fond filmer l'enfance c'est parler à chacun d'entre nous – de l'enfant qu'il a été à l'adulte qu'il est devenu. Fragile miroir du monde, objet de toutes les injustices ou au contraire moteur infatigable d'inventions, l'enfant au cinéma devient plus qu'un personnage, une façon de faire un film, un hymne à la liberté et à tous les possibles.

#### Filmographie indicative :

Les films des studios Ghibli et Pixar  
Les personnages de Wes Anderson  
*Billy Elliot* (Stephen Daldry)  
*Cria cuervos* (Carlos Saura)  
*Dragons* (Chris Sanders et Dean DeBlois)  
*L'Enfance nue* (Maurice Pialat)  
*L'été de Kikujiro* (Takeshi Kitano)  
*Fanny et Alexandre* (Ingmar Bergman)  
*La grande aventure Légo*  
(Phil Lord et Christopher Miller)  
*Harry Potter* (Chris Columbus)  
*Max et les maximonstres* (Spike Jonze)  
*La nuit du chasseur* (Charles Laughton)



### 2. « OVER THE RAINBOW »

Chihiro passe dans un monde de métamorphose, qui reflète en le déformant le nôtre, et révèle ses peurs profondes. La réalité de ce monde imaginaire n'est pas une fuite, mais une utopie en trompe-l'œil. Le cinéma d'animation, moins contraint par une reproduction analogique de la réalité, est familier de ces plongées oniriques. Pour autant, ce merveilleux n'est pas étranger au cinéma de prise de vue réelle à l'aide d'effets narratifs et visuels.

#### Filmographie indicative :

L'œuvre d'Hayao Miyazaki  
Trilogie *Toy Story* et *Vice Versa* des studios Pixar  
*Alice au pays des merveilles* (Clyde Geronimi et Wilfred Jackson)

*Avatar* (James Cameron)  
*Big Fish* et *Edward aux mains d'argent*  
(Tim Burton)  
*Dragons* (Chris Sanders et Dean DeBlois)  
*L'Histoire sans fin* (Wolfgang Petersen)  
*Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming)  
*The Truman show* (Peter Weir)

## E TAXI TÉHÉRAN

### 1. « EN VOITURE ! »

Le « road movie », genre roi du cinéma américain des années 70, a établi un principe narratif : le trajet, la route, compte plus que la destination. Les rues que la caméra arpente en accompagnant les déambulations de personnages « motorisés » sont un motif récurrent du cinéma. Sont ainsi saisis, à la dérobée, un environnement et ses habitants : femmes et hommes de la rue. Le spectateur est ainsi invité à voyager (travelling) : visite panoramique d'un lieu à la rencontre de sa communauté. L'habitacle de la voiture peut aussi se muer en scène close de la fiction et la vectoriser. Le chauffeur, pourquoi pas taxi – à l'instar du film de Jafar Panahi – y accueille une humanité bigarée ; ce personnage principal nous guide alors dans un film « choral ».

#### Filmographie indicative :

*Boulevard de la mort* (Quentin Tarantino)  
*Collateral* (Michael Mann)  
*Drive* (Nicolas Winding Refn)  
*Holly motors* (Leos Carax)  
*Taxi* (Gérard Pirès)  
*Taxi Driver* et *À tombeau ouvert* (Martin Scorsese)  
*Ten, Et la vie continue* (Abbas Kiarostami)  
*La mort de Dante Lazarescu* (Cristi Puiu)  
*Night on Earth* (Jim Jarmush)  
*Point limite zéro* (Richard C. Sarafian)  
*Trois visages* (Jafar Panahi)  
*Saga Fast and furious*



### 2. « VÉRITÉS ET MENSONGES »

Le spectateur qui ne sait rien de *Taxi Téhéran*, passe sans arrêt de la sidération à l'incrédulité face à une œuvre que l'on pourrait par facilité classer dans les « docu-fictions ». Il y a là quelque part l'essence de la démarche cinématographique : perdre le spectateur pour qu'il tente de se retrouver par lui-même...

Explorons quelques-uns de ces films qui tentent d'effacer les limites entre réel et fiction...

Et voyons les motivations qui poussent les cinéastes à le faire : mise en abyme de la création artistique, contournement des censures, dépassement de contraintes matérielles et budgétaires, proposition de leur autoportrait à peine voilé.

#### Filmographie indicative :

Films d'Abbas Kiarostami, Chris Marker, Avi Mograbi, Nani Moretti et Agnès Varda  
*8 ½* (Federico Fellini)  
*La cité de Dieu* (Fernando Meirelles)  
*F for fake* (Orson Welles)  
*Moi, un noir* (Jean Rouch)  
*Persepolis* (Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi)  
*[REC]* (Paco Plaza et Jaume Balagueró)  
*Stardust Memories* (Woody Allen)  
*Tarnation* (Jonathan Caouette)

## F MAKALA

### 1. « L'ÉCRITURE DOCUMENTAIRE »

Comment passer de la captation du réel – par nature infini, complexe et insaisissable – à sa représentation par les moyens du cinéma dans un récit filmique ? C'est le principal enjeu d'un cinéma dit du « réel ». Certes, les documentaires offrent une représentation réaliste du monde, mais sans exclure toute écriture. 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, particulièrement de la confiance des personnes filmées, avec un point de vue autant esthétique que moral de manière vivante et inventive.

#### Filmographie indicative :

Les films de Raymond Depardon,  
Chris Marker et Agnès Varda  
*L'apprenti* (Samuel Collardey)  
*Le chant du styrène* (Alain Resnais)  
*Un coupable idéal* (Jean-Xavier de Lestrade)  
*Être et avoir* (Nicolas Philibert)  
*Moi, un noir* (Jean Rouch)  
*Nanouk l'esquimau* (Robert Flaherty)  
*Les terriens* (Ariane Doublet)  
*Valse avec Bachir* (Ari Folman)



### 2. « REPRÉSENTER L'EFFORT »

Le cinéma est né d'une volonté d'enregistrer le mouvement et de le retranscrire. Tout film offre d'ailleurs un point de vue documentaire sur les corps représentés. Filmer des corps mouvants au travail, en magnifiant l'effort physique, a logiquement trouvé sa place au cinéma ; que ce soit un acharnement pour survivre ou une performance sportive. L'apprentissage des gestes jusqu'à l'acmé de leur parfaite exécution au moment fatidique pousse les héros à se dépasser physiquement et surtout mentalement. Grâce à l'enregistrement de ces batailles, les cinéastes stylisent l'évolution physique et psychologique de leurs personnages. Ce côté visuel et chorégraphique de l'épreuve offre au spectateur une mise à nu de ces derniers : leurs démons intérieurs deviennent tout aussi palpables que les « coups » qu'ils reçoivent et rendent.

#### Filmographie indicative :

*Saga Rocky*  
*Beau travail* (Claire Denis)  
*Humain trop humain* (Louis Malle)  
*John McEnroe, L'empire de la perfection* (Julien Faraut)  
*La ligne générale* (Sergueï Eisenstein)  
*Million Dollar Baby* (Clint Eastwood)  
*Norma Rae* (Martin Ritt)  
*The Revenant* (Alejandro González Iñárritu)  
*De rouille et d'os* (Jacques Audiard)  
*Rosetta* (Frères Dardenne)  
*Les temps modernes* (Charlie Chaplin)  
*Zidane: Un Portrait du 21<sup>ème</sup> Siècle* (Douglas Gordon et Philippe Parreno)

## 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](mailto:chaudagne@acrif.org)

Lou Piquemal, chargée de mission – Tél 01 48 78 79 43 – [piquemal@acrif.org](mailto:piquemal@acrif.org)

