

ARCHIPELS D'EXTRAITS CINÉMATOGRAPHIQUES

Avant-propos

L'apparition d'une nouvelle technologie dans l'enseignement ou dans l'animation n'entraîne souvent aucun changement pédagogique particulier ou aucun choix méthodologique spécifique. Ce n'est pas le cas avec le développement du support DVD, qui permet de rompre avec la linéarité que l'on respecte depuis plus de 50 ans dans l'analyse cinématographique.

En fait, le support peut induire ici des pratiques innovantes et des stratégies d'analyse basées sur une approche essentiellement comparative. Le nouveau type de « navigation » que le DVD permet peut conduire à un travail sur la transversalité et sur la mise en perspective de fragments jugés significatifs.

Notre approche s'inspire d'ailleurs de la pédagogie des « fragments mis en rapport » (FMR) qu'Alain Bergala propose dans son ouvrage « L'hypothèse Cinéma ». L'accès instantané et précis – grâce à la technologie du DVD – à tel ou tel fragment du film, pour le mettre en relation avec un autre fragment du même film ou d'autres films, implique un autre type de « circulation » au sein de l'œuvre et des enchaînements multiples. Ces enchaînements confrontent l'apprenant à des points de vue différents sur une même thématique, à des emplois contrastés d'un même élément de langage cinématographique, aux rapports que le film entretient avec son contexte socio-économique, politique ou culturel. Les critères d'appariement des extraits peuvent donc être très divers puisque l'objectif est de faire naître des rapports de complémentarité ou d'opposition, de souligner une évolution dans les procédés ou les effets escomptés. Ces rapports peuvent s'imposer au premier regard, ils peuvent aussi résulter d'une observation attentive ou d'une analyse beaucoup plus fine. L'analyse doit alors prendre en compte un ensemble de facteurs qui ne relèvent pas uniquement des options langagières de l'auteur, mais aussi d'un style ou du contexte dans lequel celui-ci travaille.

Ainsi, nous avons imaginé un premier axe de lecture qui privilégie des éléments de contenu ou, plus exactement, de **point de vue d'un auteur sur un contenu**. Il s'agit respectivement de l'**univers concentrationnaire** et de la **violence**.

Ensuite, nous avons pensé à des **éléments de langage cinématographique** et à leur mise en œuvre par des réalisateurs. Il s'agit de la **bande son** et du **flash-back**.

Enfin, nous sommes partis à la recherche de **problématiques plus larges**, qui concernent les rapports du film avec l'univers auquel il fait référence, avec le contexte culturel ou politique dans lequel il vient s'inscrire, avec d'autres arts, plus particulièrement, avec la littérature. Il s'agit ici de l'**adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire**, du **rapport du film à la réalité** qu'il évoque ou décrit et de **films censurés**.

D'une analyse de points de vue sur un thème, nous passons donc à un questionnement sur un élément de langage, puis à une réflexion plus globale sur les rapports d'une œuvre médiatique avec son environnement.

Chacun de ces thèmes, ou éléments de langage, ou problématiques, est abordé dans un **archipel**. Nous avons ainsi baptisé un ensemble d'extraits significatifs pouvant être analysés

comme tels, mais permettant surtout des mises en relation avec d'autres fragments, afin que de cette juxtaposition puissent apparaître clairement les éléments de langage cinématographique qui ont été mis en œuvre par l'auteur. Par **extrait**, nous entendons un ou plusieurs plans, une ou plusieurs scènes, une ou plusieurs séquences. Un extrait n'est donc pas nécessairement synonyme d'une séquence, comme on pourrait l'imaginer.

Concrètement, le premier archipel d'extraits porte donc sur l'univers concentrationnaire. Pour beaucoup, il est clair que les points de vue d'Alain Resnais, de Steven Spielberg ou de Claude Lanzmann sur cet univers sont fondamentalement différents. Ce qui est moins évident pour l'apprenant, c'est d'identifier avec rigueur les moyens cinématographiques mis en œuvre pour concrétiser et faire passer ces points de vue. Ici, ce sera un type de cadrage, là un mouvement de caméra, là un commentaire, un élément musical ou une réflexion en voix off. On passe ainsi de la perception globale d'un thème à son traitement nuancé et spécifique par un auteur qui prend position et qui veut adapter à cette position les moyens les plus adéquats pour suggérer, pour montrer ou pour convaincre en argumentant.

L'univers concentrationnaire – et les points de vue de cinéastes qu'il a suscités – est donc notre premier archipel, le second fait référence à la violence et à ses déclinaisons cinématographiques. La violence a de nombreux visages. Elle est tantôt physique ou morale, tantôt sociale ou psychologique, tantôt diffuse ou brutale et extrême. Mais ce qui nous intéresse ici, ce sont ses représentations à l'écran.

Dans un film comme « **Jeanne d'Arc** » de Dreyer, la violence existe au plan de l'histoire qui nous est contée, mais, plus encore, dans des cadrages, dans la composition et ses lignes de force, dans les contrastes d'éclairages et de tonalités. La prise de conscience de ces procédés par l'élève correspond bien à un premier apprentissage du langage cinématographique et de ses fonctionnalités. Du dépouillement de Dreyer, on peut passer à cet opéra baroque de la violence qu'est « **Orange Mécanique** », où image et son agissent en complémentarité ou en contrepoint pour créer l'accumulation et l'explosion. On peut aussi penser à « **Pulp Fiction** » de Tarantino ou à « **C'est arrivé près de chez vous** » de Belvaux, qui proposent une approche complémentaire de la violence en la banalisant. Quels sont les éléments de cette banalisation ? Comment se traduisent-ils formellement ? C'est là que nous voulons précisément aboutir...

En d'autres termes, cela veut dire aussi que nous essayons de passer d'une éducation par le cinéma à une éducation au cinéma. L'éducation par le cinéma est une pratique courante dans l'enseignement. Les professeurs de français, histoire, morale, sciences sociales ou langues modernes se servent notamment du cinéma comme d'un auxiliaire pédagogique au service de leur discipline, soit pour illustrer un chapitre de leur cours, soit pour motiver leurs élèves à son étude, soit pour leur donner une information complémentaire ou faire naître un débat, une réflexion, un engagement. Dans la majorité des cas, ces enseignants passent à côté de cette « valeur ajoutée » que peut représenter le choix du langage dans l'approche d'un contenu. Or, ce choix vient tôt ou tard moduler l'approche, la nuancer et, peut-être même, la modifier totalement, à l'insu du spectateur. Passer de l'éducation par le cinéma à l'éducation au cinéma n'est donc pas nécessairement un luxe que l'on va s'offrir pour des raisons exclusivement esthétiques, mais un passage obligé, si l'on veut comprendre et faire comprendre aux autres.

Le deuxième itinéraire de lecture filmique que nous avons voulu emprunter s'attache à des éléments de langage cinématographique proprement dit. Ici, un archipel traitera de la bande son et l'autre du flash-back.

Dans les deux cas, il nous paraît important de rappeler la nature et les finalités de ces éléments. On devine que ce sont là des composantes du langage qui vont avoir une incidence sur la création d'une ambiance, d'un contexte dramatique ou sur le développement du fil narratif, sa structure, sa perception par le spectateur. Mais pressentir est une chose, la comprendre, la mesurer, l'évaluer en est une autre très différente. Or, nous nous situons ici, comme ailleurs, au plan de l'analyse textuelle, une analyse qui doit être libérée de tout formalisme, mais qui ne peut se contenter d'une perception syncrétique ou intuitive et qui doit se fonder sur une observation précise de tous les paramètres et de leur interdépendance. Cette approche systémique est la seule qui puisse nous conduire au cœur des intentions de l'auteur, c'est aussi la seule qui nous permette d'approfondir un langage en constante mutation ou en recherche constante d'adéquation au contenu.

Une fois encore, l'analyse comparative de fragments choisis pour leur spécificité facilite les itinéraires de découverte et d'appropriation du langage ainsi que de ses fonctions créatives. La bande son d'un Jacques Tati dans « **Play Time** » ou celle d'un Jacques Demy dans « **Les Parapluies de Cherbourg** » offrent une invitation à la prise en compte d'un élément constitutif de la mise en scène, des raccords et de l'articulation rythmique. La construction sonore de « **Chantons sous la pluie** » et celle d'« **Alexandre Nevski** » poursuivent des finalités tout autres et la complicité entre le réalisateur et son compositeur se traduit aussi dans des choix de langage qui peuvent se situer aux antipodes.

Dans un autre registre, le flash-back nous introduit à l'organisation du temps et à son élasticité dans la construction du récit, temps réel, temps représenté, temps ressenti. Les ruptures dans la temporalité du film accompagnent souvent un jeu avec l'espace. Ici aussi, la mise en relation de deux extraits judicieusement choisis peut faire naître l'étincelle qui suscitera chez l'apprenant une compréhension des procédés utilisés par le cinéaste et un décodage plus rapide de ses intentions au travers d'infimes variations qui font la richesse d'un langage et participent à l'élaboration du rythme et de l'œuvre tout entière.

Notre troisième axe de lecture de l'œuvre cinématographique repose sur trois thématiques : l'adaptation cinématographique d'une œuvre écrite, le rapport du film au réel et la censure au cinéma. Il s'agit, de nouveau, d'une invitation à l'approfondissement du langage et du « statut » de l'œuvre cinématographique dans son contexte sociopolitique ou culturel.

Nous allons rencontrer un ensemble de mutations et de « glissements » dans l'adaptation cinématographique. Les variations qu'a connues la mise en images d'un texte écrit méritaient qu'on s'y arrête. On est effectivement passé d'un respect de la lettre à un respect de l'esprit, d'une fidélité à la formulation, à une fidélité aux intentions de l'écrivain. En d'autres termes, on a évolué d'une illustration de l'écrit à son audiovisualisation.

Il était intéressant de voir comment le langage cinématographique, lui-même en mutation, a contribué de la sorte à la « recreation » d'un texte, avec des moyens propres au cinéma. Que l'on songe simplement à une mise en rapport des trois adaptations de « **Macbeth** » par Welles, Polanski et Kurosawa, et on aura là une première invitation à la thématique... Mais il est évidemment intéressant de se rappeler aussi une interview de François Truffaut où il déclare qu'en tant qu'auteur de cinéma, sa liberté d'expression n'est

jamais aussi grande que lorsqu'il adapte un texte littéraire. Il est intéressant de s'en souvenir, il est surtout intéressant d'en trouver des exemples et des preuves dans son œuvre et, plus particulièrement, dans un film comme « **Jules et Jim** ».

L'archipel consacré au rapport du film au réel aborde une problématique qui est présente dans le 7^{ème} Art dès ses débuts. L'opposition – ou la complémentarité, diront certains – entre réalité et fiction est déjà présente dans le « couple » Lumière / Méliès. L'un entend montrer la réalité, même si, malgré lui, il la met en scène, l'autre choisit de s'en échapper vers le fantastique ou le rêve. Au fond, tout le cinéma est déjà présent, en embryon, dans « **L'arrivée du train en gare de La Ciotat** » et dans « **Le Voyage dans la lune** ». Mais les options vont se nuancer et, l'évolution du langage aidant, des convergences vont apparaître, des glissements, un mélange des genres. Ce n'est pas un hasard si la télévision cultive, par exemple, le docu-fiction... Ce n'est pas non plus un hasard si, lors de l'attribution de la Palme d'Or à « **Fahrenheit 9.11** », les Cahiers du Cinéma s'emportent parce qu'ils n'y reconnaissent pas un enfant du 7^{ème} Art, mais un produit médiatique, sans plus...

Notre dernier archipel porte sur les rapports entre la censure et le cinéma. La censure est un crime contre l'esprit, mais on sait qu'elle ne cesse de se pratiquer pour de multiples raisons. Censure politique, censure morale, censure économique, censure religieuse... Sa typologie varie selon les régimes, les époques, les pays ou les individus qui veulent imposer leur pouvoir aux autres... Analyser des extraits significatifs de films qui ont été censurés, permet de mieux comprendre, de mettre en perspective, de s'étonner aussi. Telle séquence, tel plan, telle allusion, qui ont suscité l'ire du censeur, font aujourd'hui sourire... ou frissonner devant l'imbécillité humaine. « **Le cuirassé Potemkine** », « **Zéro de conduite** », « **Borinage** » ou « **Les sentiers de la Gloire** » se sont ainsi retrouvés au banc des accusés et des condamnés.

On perçoit dès lors tout l'intérêt de ce type de structuration avec des publics d'âge, d'orientation, de motivation ou de projet pédagogique différents. On prend conscience aussi, au plan scolaire notamment, d'une plus grande facilité d'articuler de tels extraits autour des compétences ou savoirs requis et de « revisiter » ces extraits avec d'autres objectifs et d'autres prérequis dans le cours de la scolarité.

On notera également – même si d'aucuns diront que c'est accessoire – que cette approche par extraits significatifs mis en relation peut s'intégrer beaucoup plus aisément dans des horaires morcelés comme ceux de l'enseignement, secondaire surtout.

Chaque archipel pose une problématique. Il définit le thème, sa nature, son éventuelle typologie. Chacun identifie les films choisis et la raison de ce choix, avec des références pour une étude plus approfondie.

Chaque fragment, au sein de chaque archipel, est évidemment identifié, localisé et contextualisé dans l'ensemble de l'œuvre. Une analyse s'ensuit sur la base de la thématique de l'archipel. Cette analyse devient comparative, en référence aux autres extraits. Perspectives d'exploitation pédagogique et références complémentaires clôturent la présentation de ces fragments.

Michel Clarembeaux

Archipels d'Extraits Cinématographiques est une recherche-publication collective. Nous avons souhaité laisser à chacun son approche spécifique du thème choisi, en insistant néanmoins sur le respect d'un schéma et de normes typographiques communes.

Tout ceci est perfectible, nous en sommes conscients, aussi souhaitons-nous recueillir vos remarques, critiques ou encouragements afin d'améliorer la démarche lors de l'élaboration de futurs outils d'éducation au cinéma.

Nous attachons aussi beaucoup d'importance à tout élément qui pourrait venir alimenter une évaluation qualitative du produit. N'hésitez donc pas à nous contacter.

Nous avons voulu appliquer, dans ce travail, les nouvelles règles orthographiques.

*CAV Liège
Rue Beeckman, 51 – 4000 LIEGE
04/232.18.81
cav.liege@sec.cfwb.be*