

# Éléments d'aide à l'évaluation

## SUJET 1

### 1° partie du sujet :

**On appréciera la capacité du candidat à :**

- Maîtriser les principes d'écriture d'un scénario,
- Assurer la cohérence dramaturgique du fragment,
- Prendre en compte la trame narrative proposée par le document et la consigne d'écriture,
- Choisir dans le fragment de scénario le potentiel dramatique et cinématographique de la trame narrative du document proposé et de la consigne d'écriture.

### 2° partie du sujet :

**On appréciera la capacité du candidat à :**

- Présenter les enjeux du fragment de scénario (genre, personnages, action....)
- Défendre ses partis pris de mise en scène
  - o En montrant comment ses choix prennent en compte la trame narrative proposée par le document,
  - o En explicitant les enjeux cinématographiques de la consigne d'écriture et leur traitement dans le scénario et le projet de réalisation,
- Opérer des choix significatifs pour cette présentation,
- Proposer des éléments visuels pertinents

## SUJET 2

### ***Nostalgie de la lumière, Patricio Guzman, 2010***

**Axes d'étude : Cacher/Montrer, Visages, Objets**

### 1° partie du sujet

**On attend :**

- La prise en compte de l'entrée choisie
- Un usage pertinent des photogrammes sélectionnés
- La capacité à faire des liens entre photogrammes, entre les photogrammes et le film
- Une cohérence du parcours proposé
- La maîtrise du vocabulaire d'analyse filmique

**On valorise :**

- Ce qui n'est pas explicitement suggéré par les photogrammes : dimension sonore du film, montage
- Ce qui relève des contextes du film
- L'élargissement à d'autres œuvres pertinentes
- Un aboutissement de la réflexion qui met en évidence les enjeux de l'axe d'étude pour le film

**On pénalise :**

- La méconnaissance avérée du film
- Une simple juxtaposition de remarques
- L'absence ou la rareté de références audiovisuelles au film
- Une approche uniquement descriptive ou narrative des photogrammes
- Une langue incorrecte

## Axe : cacher / montrer

### Entrées en matière possibles :

**Photogramme 28** : une photo d'archive en noir et blanc montrant une pelle. La pelle = l'instrument qui sert à déterrer quelque chose qui est enfoui et qui va être mis en lumière. La pelle permet de montrer ce qui est caché.

⇒ L'image matérialise la tension structurante entre cacher et montrer qui innerve le film, déclinée à différents niveaux.

Le film de Patricio Guzman propose une dialectique du caché/ montré. Cette démarche est au cœur du **photogramme 18**. En effet, cette image terrible représente deux mains de femme (?), exhumées de la terre et du sable d'Atacama, dans leur rigidité cadavérique. Elles semblent encore attachées ensemble par des cordes synthétiques vertes. Cette image forte met en évidence toute une logique de dévoilement propre au film ; elle permet de rayonner dans plusieurs directions.

### Parcours de réflexion :

**Les disparitions d'opposants au régime de Pinochet** enterrés tout au long de cette période dans le désert. Se trouvent ainsi cachés des corps et effacées des mémoires de l'opposition à ce régime. « Cacher et montrer » font jouer l'oubli et la mémoire : La dictature qui cherche à cacher ses crimes : dissimulation de ses exactions, de ses victimes, élimination des corps, des preuves.

- **Le photogramme 20** opère un rapprochement fort entre la terre d'Atacama et la disparition ; il nous révèle la présence indissoluble des disparus dans le désert en donnant un visage à ce qui est désormais devenu invisible à force d'être caché.
- On retrouve cette idée dans les petits débris d'os que présente Vicky Saavedra dans le film et qui, pour un œil non averti, ne sont pas différents des cailloux du désert.

**L'importance du travail d'exhumation, tâche mémorielle de réactivation du souvenir** des victimes de la dictature ainsi que de l'industrialisation du Chili.

- Ce travail met en parallèle les deux périodes dans des images qui mêlent vestiges archéologiques (**4,6, 23**) et archives de la découverte des charniers de la dictature (**24,25**). L'histoire du Chili est ainsi présentée dans sa continuité.
- Il met en avant des entreprises de dévoilement qui sont au cœur du travail scientifique : l'archéologue (**5**) met au jour les traces laissées dans la pierre (**4**) et dans le sol (**6**), de la même manière que l'astronome va à la recherche du passé en le saisissant dans l'épaisseur du temps (**1, 22, 34**). Les deux se concilient dans **les photogrammes 34 et 35**.
- Montrer ce qui est caché passe par les instruments du dévoilement : la pelle, les objets du quotidien. Ce sont aussi des gestes qui, parce qu'ils restituent une époque passée, livrent des significations et donnent à comprendre des vies.

D'autres images du film entrent en écho avec cette démarche des scientifiques : récurrence du motif de la pelle :

- **Photogramme 24** : le charnier de Pisagüa où des corps des victimes de la dictature sont déterrés
- **Photogramme 17** : Violeta Berrios en train de creuser le sol du désert d'Atacama à la recherche de restes.

⇒ Du noir et blanc à la couleur, perpétuation du même geste : creuser et déterrer : retrouver les corps des prisonniers politiques victimes de la dictature, cachés et enfouis par les bourreaux (**Photogramme 18** : image d'un cadavre à moitié déterré).

**Photogramme 26** : manifestation de femmes : volonté de rappeler les crimes de la dictature, de mettre en lumière la réalité de la violence que la dictature cherche à occulter (banderole « Ce n'était pas une guerre, mais une tuerie »).

- Le documentaire met en scène des scientifiques qui mettent au jour ce qui reste hors de portée du regard :  
**Photogrammes 4 et 5** : l'archéologue Lautario Nunez montre des dessins gravés dans la pierre par les indiens précolombiens : relais de la caméra de Guzman pour faire entrer dans le plan des détails invisibles, non accessibles à notre regard  
**Photogramme 1 et 34** : le télescope = moyen de voir et d'enregistrer ce qui est invisible à l'œil nu, et qui est montré par les très nombreuses images d'astres tout au long du film  
**Photogramme 22** : la technologie moderne pour matérialiser l'invisible : l'écran de l'ordinateur dessine un spectre qui correspond aux lignes de calcium de l'étoile (l'empreinte digitale de l'étoile : les raies de résonance du calcium)

Le rôle de passeurs de la **mémoire** des proches des disparus qui, en même temps qu'ils cherchent encore des traces dans le désert, font un **travail de dévoilement des pratiques du régime dont ils témoignent également pour Patricio Guzman**.

- Le réalisateur procède par entretiens de contemporains (**13 à 19, 21, 30, 35**) et d'enfants de disparus (**32**) et accorde une place très importante aux photographies des disparus, derniers vestiges de leurs visages qui ont été enfouis dans le désert (**20, 27, 31 à 33**). Mention particulière du **photogramme 33** : les couleurs et les formes s'estompent ; Guzman les saisit avant qu'ils ne s'effacent.
- Il y a également tous les objets du passé qui renferment une nostalgie d'un âge passé, celui de l'innocence (**2, 3, 36**), innocence certes perdue mais dont la solution est dans la réconciliation de la mémoire du passé et des promesses du futur, proposition au cœur du **photogramme 32**.

**La caméra de P. Guzman explore le passé comme les instruments du film fouillent le sol et le ciel.**

- Montrer au présent ce qui est enfoui dans le passé et oublié ⇒ **Usage des images d'archives. Photogramme 7 et 8** : rappeler un passé mal connu et occulté du Chili : les mines au XIXe siècle et l'exploitation des indigènes.  
Pouvoir de la photographie : lutter contre l'oubli. Rappeler avec force les crimes que la dictature a tenté de cacher en montrant le visage de ses victimes
- **Photogramme 20** : photographie de Jose Saavedra Gonzales
- **Photogramme 27** : photographies d'un enfant
- **Photogramme 31** : photographie des parents de Valentina Rodriguez
- **Photogramme 33** : photographies de victimes accrochées sur un mur
- **La caméra scrute les traces du passé, du témoignage des crimes : Photogramme 14** : Miguel Lawner montre sur un mur (geste qui fait écho aux photogrammes 5 et 12) les fragments des noms de prisonniers du camp de concentration de Chacabuco.  
Jeu du montrer/cacher dans la mise en scène des témoins :
- **Photogramme 16** : Miguel Lawner et sa femme, vus de dos
- **Photogramme 30** : les grands-parents de Valentina, vus de face (regard caméra)  
Guzman cache le visage de celle qui ne se souvient plus (atteinte de la maladie d'Alzheimer) et montre le visage des grands-parents de Valentina tout en nous rappelant leur histoire. ⇒ Figuration, par la mise en scène qui montre ou cache les visages, de l'opposition entre mémoire et oubli.

Dans toutes ces situations on assiste à une entreprise de **dévoilement, d'une éthique du dévoilement**.

### **Aboutissement du parcours :**

Montrer ce qui est caché, c'est la démarche même du cinéaste.

Le film tisse un lien entre la démarche du cinéaste et celle des scientifiques, astronomes ou archéologues, qui eux aussi travaillent à rendre visible l'invisible, à faire apparaître ce qui est caché, à reconstituer une réalité passée à partir de ses traces.

Mais chez Guzman, dévoiler ce qui est caché est un geste cinématographique qui revêt une dimension éthique et politique, affirmant le pouvoir de révélation des images et du film contre la force de négation de la dictature (ses crimes et leur dissimulation). Articulation à la question de la mémoire et de l'oubli : montrer ce qui est caché, c'est tirer les crimes de l'oubli, donner la parole aux victimes et faire œuvre de mémoire (cf. filmographie de Guzman).

### **Éléments de valorisation :**

Une analyse précise de la démarche de révélation qui est au cœur du film

Une réflexion sur le pouvoir de l'image qui peut rendre visible l'invisible, le caché.

La connaissance appuyée sur des références à l'œuvre de Guzman : raviver la mémoire nationale et la transmettre

Une analyse de l'ouverture du film : le télescope : montré et caché : montré par fragments et caché.

### **Axe d'étude : Visages**

#### **Entrée en matière possible :**

**Photogramme 32** : plan construit sur une multiplication et une superposition (procédé de la surimpression) des visages : sur les visages de Valentina Rodriguez et de son enfant se superposent les visages anonymes des victimes de la dictature. ⇒ Force de l'image dont le discours tient tout entier dans cette mise en scène des visages : le Chili d'aujourd'hui est hanté par son passé et doit retrouver sa mémoire (derniers mots du réalisateur : « Ceux qui ont une mémoire peuvent vivre dans le fragile temps présent. »)

## Parcours de réflexion

**Photogrammes 19 et 21** : Guzman filme le témoignage des deux femmes, Vicky Saavedra et Violeta Berrios à la recherche de leurs proches disparus, dans le décor dépouillé du désert d'Atacama, en plan fixe : dispositif qui permet la plus grande expression du visage. Le visage devient le lieu de l'émotion (larmes, tremblements, etc.) et le vecteur de la compréhension et de l'empathie. Le visage dit la douleur de la perte, la colère, l'obstination de la quête.

Cependant Guzman met à distance le pathétique en refusant le gros plan de visage, en instaurant une certaine distance entre témoins et caméra (**photogramme 21**).

**Photogrammes 34 et 35** : à la fin du film nous retrouvons ces deux femmes qui rencontrent l'astronome et regardent vers le ciel. Les visages cette fois sont épanouis et souriants.

⇒ Les visages des témoins révèlent le cheminement que trace le film, du rappel douloureux du passé vers une forme d'apaisement et de réconciliation (Valentina Rodriguez et son bébé).

**Photogrammes 16 et 30** : deux plans qui se répondent : deux couples de personnes âgées, l'un filmé de dos (Miguel Lawner et sa femme Anita atteinte de la maladie d'Alzheimer), l'autre filmé de face (les grands-parents de Valentina Rodriguez).

- **Photogramme 30** : Les grands-parents de Valentina sont des visages sans voix, des regards rivés au spectateur : pure présence qui n'a pas besoin de mots pour rappeler l'horreur de l'Histoire et la cruauté du choix qu'ils ont dû faire.
- **Photogramme 16** : Le corps sans visage d'Anita figure l'amnésie : perdre la mémoire, c'est perdre son identité, donc perdre son visage. Miguel et Anita sont « une métaphore du Chili » : lui est la mémoire, elle est l'oubli.

⇒ Guzman établit donc un lien entre visage et identité, visage et mémoire. Montrer le visage, c'est faire œuvre de mémoire.

Cela explique l'obstination à donner un visage aux disparus de la dictature : récurrence dans le film des photographies de visages (**photogrammes 20, 27, 31, 33**). L'image photographique se substitue au vrai visage et pallie le manque.

Pour lutter contre la dictature qui détruit les visages et efface toute trace des corps (récit de Vicky Saavedra : le crâne de son frère en miettes à cause d'une balle dans le front), les témoins ne cessent d'exhiber le visage de leurs proches disparus. Ce geste est reconduit par le cinéaste qui filme ces photographies et incorpore ces visages à son documentaire. ⇒ Il s'agit, par l'exhibition du visage, de faire exister ces victimes niées par la dictature et de rappeler les crimes des militaires.

D'autres « visages » habitent le film :

- **Photogramme 7** : la momie d'un Indien
- **Photogramme 23** : un crâne
- **Photogramme 25** : une victime de la dictature retrouvée dans le charnier de Pisagüa.

⇒ Ces visages, tous venus du passé, sont un témoignage d'époques révolues et créent des échos entre différents moments de l'histoire du Chili (**photogrammes 6 et 25** : le sort des Indiens et celui des victimes de la dictature). Ils tissent un lien entre le passé et le présent.

**Photogrammes 7, 23, 25** : visages décharnés ou crânes humains, ces « visages » peuvent apparaître comme des visages de la Mort (réactivant la représentation allégorique de la « faucheuse »), de manière d'autant plus troublante qu'ils semblent regarder la caméra et nous interpeller.

## Aboutissement du parcours

Un film peuplé de visages et porté par des visages, mêlant

- les visages des personnes interrogées par le cinéaste : visages porteurs de l'émotion et de l'expression, autrement dit de la dimension humaine de la quête ;
- les visages des disparus et des morts : ceux que les vivants cherchent à retrouver, ceux que l'image photographique et cinématographique fait exister pour raviver leur mémoire et celle du Chili.

## Éléments de valorisation :

- L'ouverture du film (**photogramme 1, 2, 3**) se distingue par l'absence de corps et de visage, et singulièrement par l'absence du visage du réalisateur dont la *voix off* habite le début du film et livre des souvenirs d'ordre autobiographique. Guzman restera dans tout le film une présence sans visage. Il s'agit peut-être pour lui d'effacer son propre visage pour mieux laisser place à d'autres visages, à ceux des témoins, tout en faisant de cette *voix off* désincarnée un principe de liaison entre les différentes parties du documentaire.
- **Photogramme 5** : dans le désert d'Atacama, gravure rupestre de deux visages humains (ou peut-être de deux masques) ⇒ Pas un véritable visage mais une image stylisée de visage. Ce visage peut s'inscrire dans la série des visages qui renvoient à différentes époques de l'histoire nationale (**photogrammes 7, 23, 25**).

## Axe d'étude : Objets

### Entrée en matière possible :

**Photogrammes 12 et 13** : séquence où Luis Henriquez, ancien détenu du camp de Chacabuco, dessine et reconstruit l'appareil optique d'observation astronomique qu'il utilisait lors de sa détention. Séquence entièrement organisée à partir d'un objet, révélatrice de l'importance des objets dans le film :

- L'objet renvoie à l'astronomie et fait écho aux recherches des scientifiques.
- Mais le contexte d'utilisation de cet objet (la détention dans un camp) lui donne une dimension politique : l'objet devient moyen de s'évader et de subvertir l'emprisonnement.
- L'objet est lié à la démarche cinématographique de Guzman :
  - o La fabrication même de cet objet fait partie de la quête que mène le film pour retrouver les traces du passé et faire revivre la mémoire. La reconstruction de l'objet utilisé autrefois est donc emblématique de la démarche du cinéaste qui vise à reconstituer une partie de l'Histoire du Chili.
  - o L'objet mis en scène est un objet qui permet de mieux voir, de mieux restituer et comprendre une réalité qui ne se donne pas immédiatement, comme le fait la caméra de Guzman avec le passé du Chili.

### Parcours de réflexion :

Des objets utilisés comme instruments au service de quêtes diverses :

- **Photogrammes 1, 22, 34** : les objets de l'enquête scientifique (télescopes, ordinateurs, etc.)
- **Photogrammes 17, 24, 28** : un objet récurrent : la pelle. Elle à la fois l'outil de la fouille archéologique et des femmes à la recherche des restes de leurs disparus dans le désert. ⇒ Instrument emblématique de la quête des corps des disparus (creuser, excaver, retrouver des fragments)

**Photogrammes 2 et 3** : les objets de l'univers domestique et familial évoquent le temps préservé et comme « hors de l'histoire » de l'enfance : cuisinière, serviette de table, radio, chaise, machine à coudre, etc. L'immobilité et la permanence des objets disent la quiétude de l'enfance et du Chili d'avant les remous de l'Histoire (« A cette époque, le Chili était un havre de paix. »). Effet de boucle avec le retour aux souvenirs d'enfance à la fin du film : les billes (**Photogramme 36**).

**Photogrammes 9, 10, 11** : L'objet comme indice de la présence des mineurs et des Indiens du XIXe siècle : chaussure, objets couverts de poussière, etc. Ces objets constituent les seuls restes qui témoignent de la présence passée de ces hommes.

⇒ Dans les deux cas (souvenirs de l'enfance et souvenirs des mineurs morts au travail), l'objet a partie liée avec la mémoire : par sa permanence, l'objet est ce qui reste quand le corps a disparu, ce qui témoigne dans le présent d'une existence passée.

Le portrait photographique, considéré dans sa matérialité, est un objet qui fonctionne comme une présence de substitution des corps manquants (**photogrammes 8, 20, 27, 31, 33**). Que la photographie soit filmée plein cadre (**photogrammes 8**) ou qu'elle soit mise en scène (**photogrammes 20** : le portrait du disparu est symboliquement posé sur la terre où l'on recherche sa dépouille), elle a le pouvoir de maintenir la mémoire des disparus, d'où sa présence obsédante dans le film.

**Photogrammes 4, 9, 36** : Les objets sont la matière d'un travail plastique pour créer des correspondances et des analogies de formes. L'ampoule (**photogramme 9**) par sa forme arrondie évoque une planète (**photogramme 4**). Luis Henriquez dira plus tard que « les étoiles se voyaient comme de petites ampoules ». Les billes (**photogramme 36**) évoquent également des astres.

⇒ Le jeu sur les échelles de grandeur contribue à faire apparaître les objets du quotidien comme des astres, créant sur le plan esthétique une unité entre le microcosme et le macrocosme. Ce jeu d'échos porte le propos du film et incarne la pensée d'une œuvre qui ne cesse de tisser des liens entre le ciel et la terre.

### Aboutissement du parcours :

L'attention particulière portée aux objets prend sens par rapport aux multiples quêtes présentées dans le film. Instrument d'une quête du passé et des origines pour les scientifiques (par l'investigation du ciel et du sol) et d'une quête des corps pour ceux qui recherchent les restes de leurs proches disparus, l'objet a donc une fonction utilitaire. Mais la caméra de Guzman investit surtout l'objet d'une fonction mémorielle : les objets sont filmés pour évoquer un temps révolu, pour rappeler certains moments d'une Histoire à la fois personnelle et nationale.

### Éléments de valorisation :

- **Photogramme 1** : Une analyse de l'ouverture du film centrée sur la révélation d'un objet, le télescope : objet détaillé, scruté, montré par fragments, sous différents angles. La mise en scène de la révélation progressive du télescope annonce le mouvement même du film : tissage de différents fragments, mouvement de l'éclatement vers l'unité.
- **Photogramme 29** : Plan sur des cartons entreposés contenant des os humains anonymes, restes des disparus de la dictature. Les fragments de corps rangés dans des boîtes sont devenus des objets. Le film ouvre une réflexion sur le devenir objet des corps (à partir de quand le corps humain devient-il objet ?).