

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

Patricio Guzman, *Nostalgie de la lumière*, 2010

Axes d'étude : Surface et profondeur/ Témoignages/ Lumière

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 1 : « surface et profondeur »

Entrée en matière possible :

Le photogramme 6 est une image prise depuis une cavité souterraine, une grotte, dont le sommet est percé d'un trou qui permet à la lumière d'entrer et d'éclairer le lieu. Ce qui est en surface et ce qui est souterrain

communiquent par la lumière ; elle pénètre la surface pour révéler ce qui est en profondeur. La relation entre la surface et la profondeur implique ainsi le passage de ce qui est visible à ce qui ne l'est pas – ou moins –, donc un rapport entre ce qui est caché et ce qui est montré, entre ce qui est proche et ce qui est plus lointain. L'idée d'aller rechercher ce qui est dessous (les traces cachées, la vérité sous les apparences) et de voir plus loin (dans l'espace et dans l'histoire du Chili) sont au cœur du film de Patricio Guzman.

Parcours de réflexion :

Les photogrammes 5, 8 et 15 montrent que pour regarder sous la surface, il faut la découvrir.

- La surface du sol semble attendre de révéler, une fois que l'eau s'est évaporée en sel (5), le vent a balayé le sable ou la terre s'est effeuillée (15). Dans l'ensemble du film P. Guzman travaille la question de la surface comme une émulsion qui révélerait : le désert, les images.
- Mais le temps ne produit pas forcément son effet d'érosion. La terre doit alors être grattée par les hommes : les témoins qui arpentent le désert avec leur pelle (22), le gouvernement qui entreprend un travail officiel d'excavation des corps dans une volonté de vérité et de réconciliation (24).

Photogrammes 6, 25 et 27 : Il n'y a pas d'opposition entre la surface et la profondeur

- sur le photogramme 27 : la photographie recouverte de cailloux peut être perçue comme lestée de pierres ou au contraire ressortir du sol, émerger grâce au travail de mémoire. Il y a là une mise en relief ou en avant qui s'apparente au travail du point et de la focale en cinéma.
- Dans le photogramme 25, les fragments d'os sont mêlés aux cailloux et au sable car la terre a été retournée par les bulldozer dans une partie du désert pour faire disparaître les traces. Mais l'œil (exercé) des femmes permet de discriminer, de trouver ce que l'on pense enfoui. Ce qui est caché semble ne demander qu'à affleurer. Les os réduits à l'état de fragment perdu dans le sable d'Atacama ne peuvent être décelés que par l'œil exercé. Importance de la multiplicité des regards.

Photogrammes 17 et 23 : il y a dans les images des lieux de transitions entre ce qui est en surface et ce qui est dessous. C'est le cas du cimetière et du charnier, deux lieux qui, l'un officiellement et l'autre officieusement, font communiquer les deux plans.

Aboutissement du parcours :

Le film est le lieu de rencontre de différentes temporalités par rapprochement et opposition. C'est dans les faits une manière de penser le montage par des prolongements et des va-et-vient dont le photogramme 14 est l'expression et que suggère le photogramme 30 qui donne à voir une forme circulaire dont on découvre progressivement qu'il s'agit d'un crâne. A l'écran cohabitent plusieurs strates de temps :

- le présent des victimes encore vivantes, de leurs familles et des experts (9, 13, 19, 22, 26, 32)
- le passé récent des faits vécus sous la dictature (18, 19, 20, 21, 23, 31, 34)
- le passé plus lointain de l'occupation d'Atacama au XIXe siècle (10, 16, 17)
- le passé ancien de la lumière des étoiles (7, 12, 14)

Éléments de valorisation

Pour chacun de ces éléments on valorisera la capacité des candidats à confronter les photogrammes et à mettre en évidence l'unité du film par les correspondances (de motifs, de thèmes).

Le documentariste se saisit du réel qui est en trois dimensions (quatre même si l'on y ajoute le temps) pour le rabattre dans le cinéma : il opère des choix (l'angle, le point de vue) et construit un regard singulier qui permettent de passer de trois dimension (le réel dans toute son épaisseur) à deux dimensions (la proposition cinématographique). La relation entre surface et profondeur résume le passage de trois à deux dimensions.

Axe d'étude : Témoignages

Entrées en matière possibles :

On peut pour cette entrée privilégier deux entrées :

- en partant de l'image d'un témoin on peut insister sur l'épiphanie du témoin. Le témoin est un visage souvent vieilli et une parole sur le passé. On retrouve le dispositif habituel et caractéristique de l'entretien : un cadrage entre rapproché serré et rapproché large pour donner accès au témoin comme parole et comme personne.

- Plus ambitieux, il est également possible de partir du **photogramme 2**. Patricio Guzman y explicite très tôt dans le film son programme : la volonté de comprendre où est passée l'innocence perdue des années qui ont précédé la chute du gouvernement Allende et le début de la dictature Pinochet. Il n'y a pas de témoin des impressions de Guzman sauf lui-même, d'où la voix-off au rythme lent et mélancolique qui raconte le monde d'hier.

Parcours de réflexion :

Les deux amorces conduisent à questionner l'importance du témoignage dans le projet documentaire, même si la caractéristique de Guzman est d'être ici à la fois celui qui enregistre la mémoire et le détenteur d'une part de cette mémoire.

Les portraits de témoins peuvent être partagés en deux catégories

→ Les victimes et les proches des victimes de la dictature :

- la caméra de Guzman filme les visages mais cadre également les mains (20), les gestes (19 et 21).
- Guzman alterne parfois images du présent et images du passé : les visages ont vieilli mais la détermination semble intacte, par exemple pour Violeta Berrios (32).
- la présence de portraits de groupes renvoie potentiellement à la dimension collective de ce combat des femmes et des mères qui continuent à réclamer justice

→ Les témoins du présent. Ils sont deux : l'archéologue Lautaro Nunez, l'astronome Gaspar Galaz. Ils sont des points de vue experts, mais Patricio Guzman fait d'eux des acteurs d'une révélation. Galaz compare son travail à celui des archéologues qui fouillent le passé ; Nunez encore plus clairement dit à Guzman qu'il voit où il veut en venir avec ses questions sur les disparitions dans le désert.

Photogrammes 20 et 21 : le témoignage ne s'exprime pas en mots

- L'architecte Miguel Lawner, détenu à Chacabuco, y a appris la mesure de cette prison en l'arpentant. Il est aujourd'hui capable de la dessiner de mémoire après y avoir passé des années durant lesquelles il a dû détruire ses dessins qui auraient pu lui valoir de graves ennuis.
- Luis Henriquez retrouve les gestes du club d'astronomie qu'avec d'autres il avait organisé du temps de sa détention à Chacabuco. La caméra s'attarde sur la carte du ciel puis sur la manipulation de l'instrument qui a exprimé sa liberté. Il est une mémoire vivante du camp et prend la parole pour décrypter dans le mur les noms des prisonniers qui s'effacent.
- Valentina Rodriguez exprime la perte et le deuil mais la force de son témoignage tient dans le dernier plan rapproché d'elle serrant son bébé.

Il y a également des témoins muets : les grands parents de Valentina Rodriguez restent silencieux face à la caméra. L'épouse de Miguel Lawner est le miroir inversé de son mari : alors qu'il a une connaissance physique de Chacabuco, la maladie d'Alzheimer est en train d'ôter à sa femme la mémoire. Guzman évoque cet effacement de la mémoire en la filmant de dos. La parole s'éteint avec les témoins.

Les hommes sont-ils seuls porteurs d'un témoignage sur le passé ? La mémoire passe par des lieux et des objets qui conservent les strates du temps :

- avant que la poussière ne vienne les recouvrir, les images du passé et de l'enfance de Patricio Guzman, de la passion du Chili pour l'astronomie (1, 2, 3 et 4).
- **photogrammes 10 et 17** : les vestiges archéologiques de l'histoire chilienne et des communautés indigènes qui ont peuplé de désert d'Atacama.
- les traces matérielles de la dictature (**2, 10, 17, 20, 23, 25, 31**) : elles marquent le sol de telle sorte qu'en dépit des efforts de la dictature, celle-ci n'a pas réussi à faire disparaître la trace de ce qui avait été commis : la violence (23, 25)
- la mémoire des images (**16, 18, 19, 21, 24, 27**) : différentes images fixes sont présentées. Le plus souvent ce sont des portraits de disparus ; les images rappellent leur absence bien sûr mais également leur présence, à travers les images, ils ne disparaissent pas et ne se dérobent pas au regard. Toutefois, même les images s'estompent, comme le souvenir. Sur le mur d'images jaunies travaillées par le temps que nous présente la séquence du mur de portraits (34) en fin de film, certains visages sont devenus méconnaissables.

Histoire et mémoire / mémoire contre histoire :

- Le contraste entre les photographies en noir et blanc des chantiers de fouilles contraste avec l'effort soutenu du régime pour faire disparaître les traces et ainsi réécrire une histoire plus conforme à son ambition politique.
- Les images de fin du film et la visite de l'observatoire ne sont en fait pas une réconciliation avec le passé alors que Violeta vient de dire que jusqu'à son dernier souffle elle chercherait les traces de ses proches. Selon elle, le gouvernement voit d'un mauvais œil cette obstination à chercher des traces qui va à l'encontre de l'oubli que certains souhaitent. C'est la rencontre des deux quêtes, celle tournée vers le sol et celle tournée vers le ciel.

Aboutissement du parcours :

Le film de Patricio Guzman est un objet documentaire de mémoires du passé, dont la sienne qu'il a affirmée au début du film et qui revient pour conclure le film. Le point de départ et d'arrivée du film est son sentiment d'un temps du passé et de l'insouciance évanoui. C'est aussi un objet politique : Guzman refuse de laisser la mémoire de la dictature s'éteindre, il la restitue et en même temps la fait exister.

Éléments de valorisation :

On valorisera notamment la capacité des candidats à mettre en évidence le projet documentaire de Patricio Guzman.

Axe d'étude : Lumière

Entrées en matière possibles :

- **Le photogramme 4** : c'est l'image récurrente de la poussière stellaire qui danse dans la lumière – on la retrouve à plusieurs reprises dans le film et elle ponctue la rencontre finale entre Violeta Berrios, Vicky Saavedra et Gaspard Galaz. Cette surimpression réalisée au montage assure dans le film une fonction de transition.
- **Le photogramme 7** : la lumière d'une constellation est également une image récurrente du film qui ponctue les différents témoignages en écho au titre du film. Le film de Patricio Guzman part de l'interrogation sur la passion chilienne pour l'astronomie qui le conduit à s'intéresser au rapport plus général de la société chilienne à son passé.

Parcours de réflexion :

Photogramme 7 et 12 : la lumière des étoiles est la lumière du passé

- Ces images donnent l'idée d'une forme d'éternité et d'intemporalité mais ce sont en réalité des images du passé que les télescopes d'Atacama captent et qui font de ce désert le point de convergence des astronomes du monde entier.
- Gaspar Galaz (photogramme 9) rappelle dans son entretien que le présent n'existe pas en dehors de la conscience que l'on a de lui. C'est un point essentiel du travail de mémoire qu'opère Guzman dans son film : il est en 2010 **expression de la conscience** du passé qui traverse les strates du temps pour se manifester sur la pellicule.
- Le film, à travers son interrogation sur la lumière venue du passé et qui met des milliers d'années à parcourir l'univers jusqu'à nous, donne une **épaisseur au temps**. Le travail de l'astronome (photogramme 9), le travail de l'archéologue (photogramme 13) consistent à creuser les strates de matières. Ils révèlent ainsi ce qui est enfoui sous la matière ; la lumière a dans ce film les propriétés de la matière. Violeta Berrios fait plus explicitement le pont entre ces deux quêtes lorsqu'elle dit qu'elle aimerait disposer d'un télescope pour scruter la terre comme les astronomes sont capables de scruter le ciel.

Photogrammes 1, 16, 27, 29 et 35 : la lumière et ses propriétés physiques

- Le **cinéma est une suite d'images** qui ne peuvent exister sans la lumière. Il en est de même de la mémoire : la photographie fait revenir le souvenir à notre conscience (photogrammes 27 et 32). La lumière se trouve ainsi mécaniquement au cœur du travail de Patricio Guzman, dans l'objet comme dans la forme.
- La lumière a une **intensité** qui peut surexposer l'image par le passage trop brutal de l'ombre à la lumière (photogramme 1). Elle peut également brûler la pellicule et effacer les informations visuelles qu'elle a pourtant rendues visibles (photogramme 34). Patricio Guzman a la délicatesse de faire s'installer Vicky Saavedra dos au soleil (photogramme 26) : il y a un léger contrejour mais elle n'est ainsi pas éblouie par la vivacité de la lumière.
- La lumière des étoiles permet d'en étudier la **composition chimique** (photogramme 29), révélant l'importance du calcium qui est également un élément de la vie humaine. Guzman rend palpable cette intensité par les rapprochements qu'il opère entre planète et crâne, et dont les photogrammes 29 et 30 portent la trace.
- Cette composition chimique nous ramène à la **matérialité de la lumière** et au discours sur le temps que tient l'astronome Gaspar Galaz (photogramme 9) qui est à la fois une réflexion sur la conscience du temps et une analyse de ce qu'est la lumière.

La lumière réfractée par la bille (**photogramme 35**) peut prendre plusieurs significations complémentaires.

- Si on considère, au sens littéral, que Guzman entend **faire la lumière** sur un épisode de l'histoire chilienne qui se trouvait dans l'ombre, cette lumière n'est pas franche. Le procédé de Guzman tranche ainsi avec le cinéma direct de ses premières œuvres, notamment la *Bataille du Chili*. Il ne s'agit plus didactiquement de se confronter à la matière filmique documentaire comme représentation de la réalité. Guzman aborde l'histoire en utilisant des chemins détournés, métaphoriques.
- La lumière n'est pas toujours franche et directe ; elle peut être biaisée. Patricio Guzman filme avec talent et précision l'effet que produit le contrejour crépusculaire (photogramme 28 et 33). Il révèle alors des couleurs nouvelles et des zones d'ombres qui se dérobent. En même temps, la clarté et la pureté de l'image, l'absence de grain dans le film démontrent une réelle maîtrise de la technique et de la lumière naturelle. Enfin la lumière qui passe par les fenêtres ou entre par la cavité et illumine la grotte (photogramme 2, 3 et 6) donne lieu à de multiples exemples d'une lumière qui révèle.
- Placée à la fin du film, le photogramme 35 fait écho à une suite de billes colorées, elle-même mise en relation avec le sable d'Atacama filmé en gros plan et avec les formes colorées des constellations (photogrammes 7, 12 et 14). Un lien est alors tissé au sein de l'ensemble du projet de Patricio Guzman entre la mémoire, le désert, les étoiles et le Chili. Le rapprochement est fait entre les constellations et Santiago que transforme son éclairage urbain comme l'image affectée par la poussière d'étoiles (photogramme 4).

Aboutissement du parcours :

Sans lumière, pas d'image, et donc pas de cinéma. La lumière est au cœur du film de Patricio Guzman narrativement et cinématographiquement. Elle est plus généralement une propriété au cœur du cinéma : exposer en pleine lumière.

Éléments de valorisation :

On valorisera donc la capacité des candidats à articuler la réflexion sur la lumière avec une réflexion plus générale sur le cinéma comme procédé.