



ECOLE
ET
CINEMA
68

«Un ennemi invisible est pire qu'un ennemi qu'on voit.»

Roch Carrier, romancier

La saison « École et Cinéma » 2015-2016**Éditorial****RENCONTRES**

- A. Préparer les rencontres
 - 1. La rencontre avec l'œuvre cinématographique *L'homme invisible*
 - a. Les dispositifs pédagogiques et matériels
 - b. La contextualisation
 - 2. La rencontre avec le lieu
- B. Développer un comportement de spectateur

CONNAISSANCES

- A. S'approprier des connaissances culturelles
 - 1. Autour de *L'Homme invisible*
 - a. James Whale, le réalisateur
 - b. Synopsis
 - c. Fiche technique
 - d. Les effets spéciaux
 - e. Jack Griffith, l'un des premiers anti-héros hollywoodien
 - f. Anecdotes
 - g. Critique par Matthieu Ruard
 - h. VOST : version originale sous-titrée
 - 2. Autour de la littérature
 - a. Le roman de science-fiction
 - b. Le thème de l'invisibilité dans la littérature
 - 3. Autour du cinéma
 - a. Le cinéma, trois acceptions
 - b. Du roman de science-fiction au film fantastique
 - c. L'épouvante
 - d. Le long-métrage
 - 4. Autour des métiers du cinéma
 - a. Le monteur
 - b. L'étalonneur
 - c. Les métiers en lien avec l'adaptation audiovisuelle
 - 5. Autour d'œuvres plastiques : l'invisibilité dans les œuvres
- B. Analyser l'œuvre cinématographique
 - 1. Les supports de communication
 - 2. L'histoire
 - a. L'adaptation d'une œuvre littéraire
 - b. Le résumé
 - c. Les personnages
 - d. L'espace et le temps
 - e. Le débat
 - 3. Les images du film
 - 4. Le son
- C. S'approprier des connaissances lexicales pour analyser des images
- D. Mémoriser la rencontre avec l'œuvre cinématographique
- E. Mettre des œuvres cinématographiques en réseau
- F. Mettre des œuvres littéraires en réseau

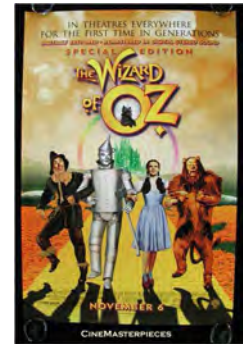
PRATIQUES

- A. Mettre en œuvre une séquence cinématographique adossée à la notion de montage
- B. Mettre en œuvre une pratique cinématographique adossée à une technique d'animation en volume

RESSOURCES

- A. L'article « L'adaptation cinématographique d'une œuvre »
- B. Le livret en ligne
- C. Les ressources de Canopé
- D. Les ressources des Enfants de cinéma
- E. Les fiches-élèves

LA SAISON ECOLE ET CINEMA 2015/2016



Dispositif Ecole et cinéma et programmes officiels

La fréquentation de la programmation cinématographique proposée par l'équipe d'Ecole et Cinéma, s'inscrit de plein pied dans l'ambition affirmée du socle commun de connaissances, de compétences et de culture, de **partager une culture commune**. Les enjeux de l'éducation artistique et culturelle sont au cœur de quatre¹ des cinq domaines de ce nouveau socle² qui entrera en vigueur à la rentrée 2016.

L'émergence de l'enseignement de **l'histoire des arts** dans les programmes favorise, depuis 2008 **la rencontre avec des œuvres** dont les élèves sont invités à découvrir « *les richesses, la permanence et l'universalité* ». Au fur et à mesure de ses rencontres artistiques, chaque élève enrichit son « **cahier personnel d'histoire des arts** » pour en garder une mémoire vive.

*« La sensibilité artistique et les capacités d'expression des élèves sont développées par les pratiques artistiques, mais également par des références culturelles liées à l'histoire des arts. Ces activités s'accompagnent de l'usage d'un **vocabulaire précis** qui permet aux élèves d'exprimer leurs **sensations, leurs émotions, leurs préférences** et leurs **goûts**. Un premier contact avec des œuvres les conduit à **observer, écouter, décrire et comparer**. »*

La circulaire sur **Le parcours d'éducation artistique et culturelle** (PÉAC) réaffirme et renforce la prescription de 2008 :

*« La mise en place du parcours d'éducation artistique et culturelle a pour ambition de viser un **égal accès** de tous les jeunes **à l'art et à la culture**, dans le respect de la liberté et des initiatives de l'ensemble des acteurs concernés.[...] Il doit permettre au jeune, par l'expérience sensible des pratiques, par la rencontre des œuvres et des artistes, par les investigations, de fonder une culture artistique personnelle, de s'initier aux différents langages de l'art et de diversifier et développer ses moyens d'expression.*

*Le parcours d'éducation artistique et culturelle conjugue l'ensemble des **connaissances** acquises, des **pratiques** expérimentées et des **rencontres** organisées dans les domaines des arts et de la culture[...]. Ce parcours contribue pleinement à la réussite et à **l'épanouissement** de chaque jeune par la découverte de l'expérience esthétique et du **plaisir** qu'elle procure, par l'appropriation de savoirs, de compétences, de valeurs, et par le développement de sa créativité. Il concourt aussi à tisser un lien social fondé sur une culture commune. »*

Circulaire n° 2013-073 du 3-5-2013 - MEN – DGESCO.

¹ **Domaine 1** : les langages pour penser et communiquer
Domaine 2 : les méthodes et outils pour apprendre
Domaine 3 : la formation de la personne et du citoyen
Domaine 5 : les représentations du monde et l'activité humaine

² **Voir ressources** : L'éducation artistique et culturelle et l'usage des outils numériques dans le socle commun de connaissances, de compétences et de culture.

Cette approche artistique et culturelle s'articule autour de six grands domaines artistiques (*arts du visuel, arts du son, arts du langage, arts du spectacle vivant, arts de l'espace, arts du quotidien*). L'éducation à l'image s'inscrit précisément dans le domaine des **arts du visuel** et trouve toute sa légitimité dans la mise en œuvre du parcours d'éducation artistique et culturelle.

L'équipe d'Ecole et Cinéma a pour ambition de vous accompagner dans la mise en œuvre d'une **approche vivante et pluridisciplinaire** de la culture cinématographique offerte aux élèves, une approche nécessairement articulée autour des **trois piliers du PÉAC** que sont **les connaissances, les pratiques et les rencontres** et **intégrant l'utilisation des outils numériques** (appareil photographique, caméra, enregistreur audio numérique, ordinateur...).

Du livre au film

Les films programmés en 2015-2016 autour de l'adaptation cinématographique sont :

- **L'histoire sans fin**, film allemand en couleur de Wolfgang Petersen, 1984, 1h30, d'après *Die Unendliche Geschichte* de Michaël Ende (Cycles 2 et 3).
- **Ernest et Célestine** Film d'animation français en couleur de Benjamin Renner, 2012, 1h16, d'après les albums de Gabrielle Vincent publiés par les éditions Casterman, (Cycles 1 et 2).
- **L'homme invisible** Film de fiction américain en noir et blanc de James Whale, V.O. sous-titrée, 1933, 1h08, d'après *The invisible man* de H.G. Wells (Cycle 3).
- **Le magicien d'Oz**, Film de fiction américain en noir et blanc/couleur de Victor Fleming, 1939, 1h40, d'après *The Wonderful Wizard of Oz* de Frank Baum (Cycles 2 et 3).

L'équipe départementale « Ecole et cinéma »

Avec la collaboration de Sébastien Pflieger, cinéaste

Sylvie Allix, conseillère pédagogique Arts visuels68

Christophe Carasco, conseiller pédagogique circonscription d'Altkirch

Valérie Guyot, conseillère pédagogique ASH

Catherine Hunzinger, chargée de mission Action Culturelle DSDEN 68, coordinatrice « Ecole et cinéma » Education Nationale

Erika Kauffmann, conseillère pédagogique Arts visuels 68

Amandine Kuhner, assistante de direction au Cinéma Bel Air, coordinatrice « Ecole et cinéma »

Catherine Masson- Baguet, conseillère pédagogique Education musicale 68

Laurence Picaudé, Canopé

Et pour l'aide technique Jean-Marie Ottmann, reprographie DSDEN 68

ÉDITORIAL

Vers une réorientation de l'accompagnement au dispositif « École & Cinéma »

Le choix des formateurs en cette nouvelle saison École & Cinéma est de **faire évoluer l'accompagnement au dispositif pour tendre vers une véritable éducation à l'image**. Celle-ci passe par la nécessité d'articuler la formation autour des trois piliers du PÉAC que sont les connaissances, les pratiques et les rencontres.

Pour nous donner les moyens de nos ambitions, nous avons d'une part, fait appel à un cinéaste, Sébastien Pflieger, qui interviendra au cours des quatre formations. Chacune d'elle attirera successivement votre attention et celles des élèves sur un aspect précis du cinéma : **le plan, la composition d'image, le montage et le son**.

Nous avons d'autre part élaboré **un dossier ACMISA fédérateur**, porté par le Cinéma Bel Air de Mulhouse qui **permettra à douze classes identifiées d'expérimenter des pratiques cinématographiques** autour des quatre entrées précitées, **avec la collaboration de ce cinéaste**, pour **réaliser deux courts-métrages** par classe.

En fin d'année scolaire, **toutes les salles partenaires du dispositif école et cinéma projeteront les courts-métrages réalisés par les élèves** des douze classes participant au projet. Ils seront naturellement invités à découvrir le fruit de leur travail et celui de leurs pairs, au même titre que toutes les autres classes inscrites au dispositif « École & Cinéma ». L'équipe de formateurs et Sébastien Pflieger se répartiront dans les salles du département pour accompagner cette présentation des différents courts-métrages.

La participation des différentes classes à cette restitution permettra à la fois de **présenter et de valoriser les réalisations des classes**, mais aussi de **susciter, par émulation, l'envie de s'engager dans une pratique cinématographique** dès la rentrée suivante.

Enfin, **le livret évolue lui aussi** : si cette nouvelle organisation des contenus prend naturellement appui sur les trois piliers du PÉAC, elle permet également d'**intégrer de nouvelles pistes de réflexion** jusqu'alors inexploitées telles que les dispositifs de rencontres avec une œuvre cinématographique, la préparation de la rencontre avec le lieu, le développement du comportement de spectateur, l'analyse des images du film autour des notions de plan et de composition, l'appropriation de connaissances culturelles et lexicales, ainsi que des pratiques artistiques résolument axées sur des pratiques filmiques.

En sus des quatre livrets pédagogiques, **un fascicule recensant le vocabulaire** acquis tout au long de l'année dans le cadre du dispositif « École & Cinéma » vous sera également remis.

Nous espérons que cette nouvelle approche, que les moyens mis en œuvre et que les outils didactiques réalisés vous permettront concrètement d'enrichir vos pratiques pédagogiques.

L'équipe de formateurs d'« École & Cinéma »

A. Préparer les rencontres

1. La rencontre avec l'œuvre cinématographique *L'homme invisible*
 - a. Les dispositifs pédagogiques et matériels

La rencontre avec une œuvre cinématographique requiert **des préalables qu'il est essentiel d'évoquer avec les élèves** afin de leur permettre :

- d'une part de **prendre conscience que l'acte de fréquenter une salle de cinéma n'est pas un acte ordinaire**, ni un acte anodin ; que cet acte permet aux élèves de **rencontrer une œuvre authentique dans un lieu spécifique qui lui est dédié**,
- et d'autre part, de donner du sens aux apprentissages grâce à une **approche analytique** qui lui donne **d'indispensables clés de compréhension**.

- **À partir de quelle entrée s'effectue la rencontre ?**

Il est indispensable de porter à la connaissance des élèves **l'entrée à partir de laquelle s'organise la rencontre avec l'œuvre** (*entrée historique, entrée technique, entrée géographique ou entrée thématique*) ; **cette année** en l'occurrence, **l'entrée est thématique** puisqu'elle repose sur l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.

- **Quelle stratégie de rencontre choisir pour préparer cette rencontre ?**

La préparation à la rencontre avec une œuvre cinématographique peut s'organiser via plusieurs stratégies :

- les supports de communications¹ (*affiches*)
- la bande annonce du film²
- un ou plusieurs extraits du film
- des photogrammes

Les enfants de cinéma mettent trois affiches, un extrait du film³ qui porte sur l'organisation de la traque, ainsi que trois photogrammes à disposition sur leur site :

<http://www.enfants-de-cinema.com/2011/films/homme-invisible.html>

- **Sous quelle forme l'œuvre cinématographique se présente-t-elle aux élèves dans une salle de cinéma ?**

La rencontre avec l'œuvre cinématographique est importante pour les élèves, car il s'agit d'une **rencontre avec une œuvre d'art authentique**⁴. Afin qu'elle soit considérée comme telle, il importe de **le dire aux élèves** lors de la préparation à la rencontre et de **leur rappeler** le jour de la rencontre.

¹ Cf. Partie C. 1. Les supports de communication.

² http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19386659&cfilm=2582.html

³ D'autres extraits du film sont disponibles sur internet.

⁴ Il ne s'agit en effet, ni d'une reproduction, ni d'un DVD qui est visionné(e) sur un écran télévisé, sur un écran d'ordinateur, sur un TBI... mais bien une œuvre originale, diffusée dans un véritable lieu de culture.

b. La contextualisation

Afin de permettre aux élèves de **se construire et de partager une culture commune**⁵, ils doivent pouvoir disposer **d'informations d'ordre historique, géographique, social, culturel et artistique** pour **comprendre qu'une œuvre s'inscrit dans un contexte précis**, qu'elle soit ou non influencée par son époque. Une œuvre fait en effet partie d'un ensemble que les élèves doivent pouvoir appréhender pour mieux la comprendre et mémoriser efficacement et durablement cette rencontre artistique. Cette contextualisation⁶ lui permet notamment de **repérer la continuité ou la rupture de l'aventure artistique** de l'époque qui a vu naître l'œuvre cinématographique rencontrée par les élèves.

Les élèves gardent la trace de cette contextualisation sur la fiche intitulée « **Mémoire d'une rencontre avec une œuvre** ».

2. La rencontre avec le lieu

Demander aux élèves qui ont déjà fréquenté un cinéma de se remémorer **l'image du lieu**, d'évoquer les informations délivrées par la façade (*son nom, les affiches de présentation de la programmation*⁷...). Évoquer ensuite **le hall du cinéma**, les guichets, les accès aux différentes salles numérotées.

Énoncer les caractéristiques **d'une salle de cinéma** :

Les dimensions de la salle sont très grandes afin d'accueillir de nombreux spectateurs. Les revêtements de la salle et du mobilier sont choisis avec soin afin d'offrir au spectateur le meilleur confort et de créer une atmosphère feutrée. Prêter une attention particulière aux matières, chaleureuses, épaisses, opaques et denses et aux coloris dont on remarque que ceux des murs, du sol et du plafond sont plutôt sombres par opposition à la couleur des fauteuils souvent rouges. L'opacité des matériaux et le contraste des couleurs (*environnement sombre et écran blanc*) favorisent l'absorption de la lumière et suppriment tout phénomène de réflexion qui pourrait incommoder le spectateur.

Les fauteuils résolument ergonomiques, sont inclinés vers l'arrière, installés en rangée et montés sur des estrades afin que tous les spectateurs voient bien quelle que soit leur position dans la salle. Ainsi plus on s'éloigne de l'écran, plus le spectateur est en hauteur.

L'écran occupe tout un mur de la salle et possède de très grandes dimensions. Des haut-parleurs sont répartis tout autour de la salle afin d'assurer une acoustique optimale dans tout l'espace. L'éclairage de la salle est tamisé, il est le plus souvent indirect. La salle est plongée dans la pénombre pendant la projection. Un éclairage au sol permet de ne pas l'obscurcir intégralement et balise d'éventuels déplacements de spectateurs en retard ou pressés de sortir.

Permettre aux élèves de comprendre que tout l'aménagement d'une salle de cinéma participe au confort du spectateur et que tout est fait pour que seuls le son et l'image mobilisent son attention. L'atmosphère d'une salle de cinéma est particulière.

S'interroger sur l'aspect technique de la projection. Faire repérer la cabine de projection, la surface vitrée par laquelle le film est projeté. Observer que l'image est diffusée par l'arrière. S'interroger sur le rôle des personnes qui y travaillent⁸.

⁵ *Socle Commun de Connaissances, de Compétences et de Culture*, B.O. n°17 du 23 avril 2015.

⁶ Contextualisation relative à la vie de l'artiste, à l'époque durant laquelle il a vécu, au mouvement artistique dans lequel il s'inscrit, à la création artistique de cette époque (*musique, littérature* ...).

⁷ Parfois, les affiches de présentation de la programmation se situent dans le hall d'accueil.

⁸ Les projectionnistes.

B. Développer un comportement de spectateur

Préparer les élèves à se rendre ensemble dans une salle de cinéma et à partager cette projection avec de nombreux autres spectateurs. Inventorier les règles d'un comportement adapté et attendu avant, pendant et après la projection (*ne pas déranger les autres spectateurs, respecter le mobilier, inventorier ce qui peut déranger autrui...*).

Faire prendre conscience qu'un film est composé d'images construites par le réalisateur afin de susciter des émotions spécifiques et qu'à ce titre il appartient au spectateur de développer une forme de vigilance quant aux images. Ces images ne représentent pas nécessairement le réel mais traduisent les intentions du réalisateur. Chaque image est composée au service d'une intention qu'il faut identifier et contextualiser pour mieux l'appréhender.

Rendre les élèves attentifs aux émotions que peut faire émerger une projection. Ces émotions peuvent être très variées et d'intensité différente selon la sensibilité de chacun. Se pose naturellement la question de la gestion de ses émotions et l'acceptation de celles manifestées par autrui.

Encourager les élèves à mémoriser les questions et les remarques qui émergent au fur et à mesure de la projection afin d'échanger a posteriori avec l'ensemble de la classe.

→ Pour *L'homme invisible*, se posera une difficulté nouvelle, celle de la lecture des sous-titres et de la compréhension du film. Il sera nécessaire avant de se rendre au cinéma :

- d'évoquer le fait que les acteurs parlent en anglais,
- que leurs dialogues traduits en français sont inscrits au bas de l'image,
- que le rythme du film va imposer une lecture rapide de ces sous-titres tout en restant attentif à l'image.

Les élèves bons lecteurs auront la capacité de réussir ce va-et-vient complexe mais, confrontés à la nouveauté de cet exercice et à la longueur du film, risquent néanmoins d'être déstabilisés et de décrocher au bout d'un moment.

Les élèves ayant des difficultés de lecture vont peut-être abandonner rapidement le décodage, chercher à donner du sens uniquement en se polarisant sur les images. Ces images en noir et blanc de 1933 sont éloignées de leur univers familier, et par conséquent les élèves se sentiront en échec et se détourneront rapidement du film.

Il faut d'emblée rassurer les élèves sur ce risque possible et travailler en amont la trame narrative du film :

Le film se divise en cinq parties, les quatre premières constituent une montée en puissance vers la folie et la dernière permet à l'homme invisible de retrouver son humanité.

Première partie : Arrivée de l'homme invisible au village, sous la neige (*hostilité du climat*). Installation dans l'auberge. Suspicion des aubergistes et des clients (*hostilité de la population*).

Deuxième partie : Exaspération des aubergistes et volonté de mettre à la porte ce client acariâtre et mauvais payeur. L'homme invisible est obligé de dévoiler son secret.

Troisième partie : Ce secret découvert, l'homme invisible laisse libre cours à sa folie meurtrière.

Quatrième partie : La chasse à l'homme invisible s'organise.

Cinquième partie : L'homme invisible est piégé et mis à mort.

Il sera judicieux de ne pas révéler la dernière partie du film, et de demander aux élèves d'émettre des hypothèses. Ainsi leur intérêt restera intact jusqu'à la fin, pour vérifier si le film se termine comme ils l'avaient imaginé.

A. S'appropriier des connaissances culturelles

1. Autour de *L'homme invisible*

a. James Whale, le réalisateur



Né le 22 juillet 1889 dans une famille ouvrière en Angleterre, James Whale n'a que six ans lorsque le cinéma voit le jour. Adolescent, il doit arrêter sa scolarité pour travailler. Jonglant avec les petits boulots, il se découvre peu à peu une passion pour le dessin et la peinture.

La Première Guerre mondiale éclate alors qu'il n'a pas vingt-cinq ans. Engagé dans l'armée, il est fait prisonnier par les allemands. Emprisonné dans un camp, il découvre le plaisir du théâtre amateur. Cette expérience est pour lui une révélation.

À la fin de la guerre, il devient dessinateur humoristique dans la presse et débute une carrière de décorateur pour le théâtre. Toutefois, ce n'est qu'à

quarante ans qu'il a l'opportunité de diriger pour la première fois une pièce *Journey's End*.

La pièce rencontre un tel succès qu'on lui propose de la monter à Broadway où elle est accueillie avec triomphe. Ce succès va conduire James Whale à Hollywood. En effet, abandonnant le cinéma muet, les studios californiens se tournent vers le théâtre pour trouver les dialoguistes des nouveaux films parlants. James Whale est donc engagé par la Paramount.

Après avoir assisté Howard Hughes sur *Les Anges de l'enfer*, il fait ses vrais premiers pas de réalisateur, avec *La Fin du voyage* (1930). Ce film marque, pour lui, le début d'une carrière où il incarne l'une des grandes figures du genre horrifique hollywoodien. Dès l'année suivante, grâce à *Frankenstein*, adaptation du roman homonyme de Mary Shelley, il iconise Boris Karloff, un acteur qu'il a lui-même choisi pour incarner la créature.

Les deux hommes se retrouveront dès 1932, pour visiter *La Maison de la mort*, et boucleront leur collaboration en 1935, avec *La Fiancée de Frankenstein*, suite considérée par

beaucoup comme meilleure que l'original. Entre temps, James Whale se sera essayé à d'autres genres tels que le drame romantique (*The Impatient Maiden*), le film policier (*The Kiss Before the Mirror*) ou la comédie (*Court-circuit*). Mais c'est bel et bien dans l'épouvante qu'il marque le plus les esprits, en signant un nouveau classique avec *L'Homme invisible* (1933).

L'horreur, il l'abandonnera pourtant après le succès de *La Fiancée de Frankenstein*, refusant de se voir décrit comme un expert du genre. Et s'il clame qu'un réalisateur ne peut être bon s'il ne frissonne pas face à la guerre, le meurtre ou le vol, c'est d'abord dans un registre plus léger qu'il s'illustre, grâce notamment à la comédie musicale *Show Boat* ou la comédie romantique *The Great Garrick*. Après 1935, il perd peu à peu le contrôle de ses films, d'*Après* (1937) à *Wives Under Suspicion* (1938), en passant par *Sinners in Paradise* (1938).

Le réalisateur se remet pourtant en selle à l'orée de la Seconde Guerre Mondiale, en adaptant Marcel Pagnol (*Port of Seven Seas*) et Alexandre Dumas Père (*L'Homme au masque de fer*), mais il semble avoir perdu la flamme, se tournant de plus en plus vers une vie hédoniste en se consacrant notamment à la peinture. Il reprend toutefois la caméra au début des années 40, pour les besoins de *L'Enfer vert* et *They Dare Not Love*, puis en 1949, avec *Hello Out There*, court-métrage jamais sorti en salles.

Atteint d'une grave maladie, cet aquaphobe se suicide dans sa piscine le 29 mai 1957, laissant à son compagnon la lettre suivante : "Le futur n'est que vieillesse, maladie et douleur... J'ai besoin de paix et c'est la seule solution."

Sa vie, à peine romancée, a été illustrée en 1998 par le film *Ni dieux ni démons* (*Gods and Monsters*) écrit et réalisé par Bill Condon d'après une biographie de Christopher Bram, *Le Père de Frankenstein* (*Father of Frankenstein*, 1995) avec Ian McKellen dans le rôle du réalisateur.

Filmographie

- 1930 : La Fin du voyage (Journey's End)
- 1930 : Les Anges de l'enfer
- 1931 : Waterloo Bridge
- 1931 : Frankenstein
- 1932 : Impatient Maiden
- 1932 : Une soirée étrange (The Old Dark House)
- 1933 : The Kiss Before the Mirror
- 1933 : The Invisible Man
- 1933 : Court-circuit (By Candlelight)
- 1934 : One More River
- 1935 : La Fiancée de Frankenstein (Bride of Frankenstein)
- 1935 : Cocktails et Homicides (Remember Last Night?)
- 1936 : Show Boat
- 1937 : Après (The Road Back)

1937 : Le Grand Garrick (The Great Garrick)
1938 : Port of Seven Seas
1938 : Sinners in Paradise
1938 : Wives Under Suspicion
1939 : L'Homme au masque de fer (The Man in the Iron Mask)
1940 : L'Enfer vert (Green Hell)
1941 : They Dare Not Love

♣ Voir fiche élève : Les films et les personnages de James Whale

b. Synopsis

Un étrange voyageur s'installe à l'auberge d'un village et procède à de curieuses expériences. Il s'agit du docteur Griffin, un scientifique qui a découvert et appliqué sur lui-même le moyen de devenir invisible. Bien loin de profiter de son invention, il n'a qu'une idée en tête, redevenir normal. Bientôt, l'aubergiste, qui le suspecte de pratiques étranges, appelle la police. Griffin dévoile alors son secret. Mais sa détresse le mine. Ayant tout tenté pour retrouver son apparence première, il devient de plus en plus instable...

c. Fiche technique

Titre Original : The Invisible Man 68 mn, Noir et Blanc

Scénario : R.C. Sheriff, d'après le roman homonyme de H.G. Wells

Photographie : Arthur Edesson

Photo des truquages et des maquettes : John Mescall

Effets spéciaux optiques : John P. Fulton

Effets spéciaux mécaniques : Bob Laszlo

Maquillage : Jack Pierce

Direction Artistique : Charles D. Hall

Montage : Ted Kent, Maurice Pivar

Producteur : Carl Laemmle, Universal

Interprétation :

Jack Griffin, l'homme invisible / Claude Rains

Flora Cranley / Gloria Stuart

Dr Cranley, son père / William Harrigan

Dr Kemp / Henry Travers

Jenny Hall, la femme de l'aubergiste / Uma O'Connor

L'aubergiste / Forrester Harvey

d. Les effets spéciaux

Persuadé que les spectateurs iront plutôt voir le film pour le caractère visuel extraordinaire qu'implique une histoire d'invisibilité que pour le degré de célébrité des acteurs choisis par le studio, Whale place au cœur de son projet, dès le départ, la recherche de nouvelles techniques d'effets spéciaux. Son intention est claire : donner à voir au monde des images inédites, stupéfiantes et magiques.

C'est **John P. Fulton**, alors à la tête du département des effets spéciaux chez Universal, qui conçoit les trucages géniaux du film. Pour mettre au point ces techniques, Whale et Fulton conduisent ensemble le tournage, mais de deux manières complémentaires : alors que le premier

dirige les acteurs et ordonne les mouvements de caméra, le second s'occupe d'agencer la scène de façon à y rendre possible l'insertion d'effets d'invisibilité. Il faut quatre mois pour achever le film, dont deux consacrés aux seuls effets spéciaux. Les secrets de ces derniers sont soigneusement préservés de la curiosité des studios concurrents, à tel point qu'une bonne partie de l'équipe ne comprend pas ce qui a lieu au tournage.

« Les scènes où le héros est partiellement vêtu et où les parties nues de son corps demeurent invisibles nous ont posé de gros problèmes. L'utilisation de fils invisibles était impossible car les vêtements auraient semblé vides et leurs mouvements n'auraient pas paru naturels. Nous avons donc choisi de superposer plusieurs prises. La plupart de ces scènes comportaient des personnages normaux, nous avons donc effectué des prises de vue ordinaires sans que l'homme invisible ne soit présent dans ces plans. Il fallait, bien sûr, minuter soigneusement l'action comme c'est le cas à chaque fois qu'on élabore une surimpression de prises. Le négatif fut ensuite développé de manière ordinaire.

C'est alors qu'intervenaient les prises de vues spéciales. On tournait dans un décor entièrement noir – tapissé aux murs et au sol de velours noir afin de ne réfléchir aucune lumière. L'acteur était habillé de la tête au pied avec des collants de velours noirs, des gants noirs, et une cagoule noire. Par-dessus tout ça, il portait le costume du personnage. On avait donc l'impression de voir des vêtements se mouvant au sein d'un espace vide. Nous avons tiré une copie supplémentaire de ce négatif qui fut obscurcie pour créer des caches. Il fallait ensuite créer une image composite à partir de ces éléments : d'abord, le décor et l'action qui s'y déroulait sans l'homme invisible, sur lequel nous superposions les caches où devait se trouver le héros. Puis, nous ajoutions, par-dessus ces caches, l'image en positif du personnage. On obtenait ainsi un assemblage qui pouvait servir de copie finale pour le film. » John P. Fulton

L'homme invisible nous propose donc les images extraordinaires, devenues célèbres, tel ce pantalon flottant dans les airs, cette cigarette volante... Notons tout de même que quelques plans paraissent aujourd'hui un peu problématiques : un vêtement blanc paraît légèrement translucide ; la partie arrière du col d'une chemise portée par Griffin est invisible, ce qui n'est pas logique... Une petite incohérence s'est également glissée à la fin du film : Griffin dit qu'il doit être complètement nu pour être invisible alors que les traces qu'il laisse dans la neige ont des formes de chaussures...

♣ Voir fiche élève : Les effets spéciaux

♣ Voir fiche élève : Les trucages du film

e. Jack Griffith, l'un des premiers véritables anti-héros hollywoodien



Le monstre de Frankenstein et sa Fiancée, les savants fous Frankenstein, Pretorius, Griffith, le bossu Fritz, tout un appareillage de laboratoire très certainement inopérant mais ô combien photogénique : quel legs que la carrière de James Whale pour le fantastique ! Si les maquillages de Jack Pierce et John Fulton y sont pour beaucoup, le talent de Whale pour dénicher des interprètes marquants s'exprime – peut-être plus que partout ailleurs – dans cet *Homme invisible* qui offre son premier rôle parlant à Claude Rains. Rains, qui n'apparaîtra pas – ou peu s'en faut – à visage découvert

dans un film qui fait la part belle à sa gestuelle, mais surtout à sa voix, à son rire glaçant qui donne toute son ampleur à la folie qui habite le Dr Griffith.

Car n'en doutons pas, Griffith est fou. Son génial cerveau a été prématurément abîmé par l'abus d'une drogue exotique, une folie que même l'amour de la belle Gloria Stuart ne saura éteindre – car elle se voit bientôt soutenue et enflammée par l'orgueil démesuré et la soif de pouvoir inextinguible de l'homme invisible. Et pourtant... Dans *Frankenstein* et surtout dans *La Fiancée de Frankenstein*, James Whale fait la part belle aux monstres, aux anormaux, aux exclus, leur prêtant une qualité humaine que n'ont pas les humains normaux. Loin de tout cela, Jack Griffith est un véritable psychopathe, un arrogant assassin hystérique. Malgré tout, Whale en use avec son homme invisible comme avec sa créature de Frankenstein : l'option est clairement offerte au spectateur de prendre fait et cause pour l'anormal, d'autant plus que dans ce film, le réalisateur se place avant tout du point de vue de la monstruosité. Et de décrire un Griffith dénué de tous scrupules, de toute pudeur physique (pour des raisons certes évidentes, mais très révélatrices) comme morale (il assassine sans raison, avec un sens de l'humour slapstick et sardonique).

Maintenant son récit et ses péripéties dans le registre d'un burlesque grinçant, le réalisateur prend le pari non seulement de dénigrer ses protagonistes humains (qui sont alternativement bêtes, agressifs, roublards, criards, lâches ou traîtres – ou tout à la fois) mais également celui de créer un monstre qu'on peut voir comme l'un des premiers véritables anti-héros du cinéma hollywoodien – amoral, horrible, physiquement inacceptable et pourtant tellement fascinant, tellement agréable à soutenir de tout son cœur.

C'est donc une conclusion réellement dramatique que celle qui voit le triomphe de la masse sur l'individu dans *L'Homme invisible*, et le portrait dressé par Rains sous la direction de Whale n'est pas sans rappeler celui du monstre de *La Fiancée de Frankenstein*. Là aussi, le monstre était avant tout celui qui savait, de première main, ce qu'il en coûtait d'être hors norme – un sentiment bien connu par un James Whale dont l'homosexualité était hautement revendiquée. Mais ici, il double son récit d'une image qui touche à l'essence même du cinéma : que sont ces humains, désireux sans la moindre pudeur de voir au-delà des bandages de Jack Griffith, sinon une foule d'amateurs de cinéma jamais rassasiée ? Qu'est donc cet homme invisible, désireux avant tout de trouver l'antidote à son invisibilité, pour pouvoir à son aise se soustraire aux yeux de ses contemporains, sinon un homme qui sait le bonheur qu'il y a à pouvoir échapper à sa propre image ?

La problématique de l'image projetée par l'individu et de la foule qui s'en empare réside au centre de *L'Homme invisible* : Whale semble y stigmatiser le paradoxe de l'homme de cinéma, le réalisateur, ou l'acteur à l'image créée, et à qui il n'est bientôt plus possible de se séparer de l'image que la foule a brodée sur sa propre invention.

C'est le paradoxe porté par *L'Homme invisible* : le public d'un des films les plus visuels de son époque, *Frankenstein*, se ruera sur un film dont le prodige visuel est l'absence – et en retrait, Whale semble déjà mûrir avec ironie sa réflexion sur l'image et sur la différence, qui feront de *La Fiancée de Frankenstein* l'un des plus beaux films de tous les temps.

Vincent Avenel « Miroir, mon beau miroir... » Critikat.com

f. Anecdotes

Apparitions : Dans le film, trois acteurs non crédités au générique mais qui marqueront l'histoire du cinéma font de petites apparitions. Walter Brennan plus connu pour ses performances dans les films de Howard Hawks (*Le Port de l'angoisse*, *La Rivière rouge*, *Rio Bravo*) se fait voler sa bicyclette. John Carradine, l'interprète de *La Chevauchée fantastique* de John Ford, de *La Maison de Dracula* et de *Johnny Guitar* suggère ici d'utiliser de l'encre pour démasquer l'homme invisible. Quant à Dwight Frye, l'agent immobilier concluant la transaction avec *Dracula* dans le film de Tod Browning, il est ici un journaliste enquêtant sur l'affaire de l'homme invisible.

Suites : *L'homme invisible* de James Whale a donné lieu à plusieurs suites. Dans *The Invisible man returns* (1940), Vincent Price fait appel au service du frère du premier homme invisible, le docteur Frank Griffin interprété par John Sutton. Deux ans plus tard, Frank Raymond, le petit fils du docteur Griffin, tente d'empêcher que les nazis s'emparent de la formule avant de se l'injecter lui-même pour devenir un espion dans *Invisible agent*. En 1944, dans *Invisible man's revenge*, un nouveau Griffin est inoculé avec la formule et part se venger d'un couple qui l'avait trompé des années avant. L'homme invisible rencontrera en 1951 Abbott et Costello dans *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* trois années après avoir fait une petite apparition clin d'oeil dans la scène finale de *Deux Nigauds contre Frankenstein* avec la voix de Vincent Price.

Le personnage inventé par Herbert George Wells a inspiré par la suite plusieurs téléfilms et long métrages dont *Les Aventures d'un homme invisible* de John Carpenter et *L'homme sans ombre* de Paul Verhoeven.

Succès : Fait avec un budget de 300 000 dollars, *L'Homme invisible* connut un important succès public et fut l'un des films les plus rentables de l'Universal pendant les années 1930.

Des habitués : Pour constituer le casting de *L'homme invisible*, James Whale fit appel à plusieurs acteurs qui avaient déjà joué sous sa direction auparavant. Gloria Stuart, aujourd'hui connue pour son interprétation de Rose âgée dans le *Titanic* de James Cameron, avait collaboré avec le cinéaste sur *The Old dark house* et sur *The kiss before the mirror*. Quant à E.E. Clive et Una O'Connor, ils participaient tous les deux à la série des *Frankenstein*.

Un interprète invisible : *L'homme invisible* doit beaucoup à la performance de son interprète Claude Rains. L'acteur d'origine britannique qui fait ses débuts dans une production américaine ici, avait surtout fait de la scène jusqu'ici. Après de longues recherches, James Whale a été séduit par la voix du comédien dont le corps n'apparaît pas dans le film avant la dernière scène. Claude Rains jouera ensuite dans de nombreux films dont *Casablanca*, *Lawrence d'Arabie* et *Les Enchaînés*.

Boris Karloff : C'est originellement Boris Karloff qui devait interpréter l'homme invisible. L'acteur aurait renoncé par la suite au projet car il n'aurait pas été suffisamment "visible" à l'écran à son goût.

Genèse du projet : Universal souhaitait à tout prix que James Whale tourne une suite à *Frankenstein*, ce qui à ce moment ne l'intéressait pas. Le cinéaste a alors fait savoir au studio qu'il était intéressé par l'adaptation de *L'Homme invisible* de H. G. Wells. Universal a donc décidé d'acheter les droits du livre pensant en faire un nouveau projet pour le roi de l'horreur Boris Karloff.

H.G Wells : *L'Homme invisible* est l'adaptation d'un roman d'Herbert George Wells. L'écrivain a été adapté de très nombreuses fois au cinéma. *L'Homme invisible*, *L'île du docteur Moreau* et *La Machine à explorer le temps* font partie de ses œuvres portées le plus souvent à l'écran.

Une écriture difficile : Douze scénaristes se sont penchés sur le script de *L'homme invisible* avant d'arriver à la version finale du scénario. Parmi ces douze on compte John Huston, Preston Sturges et même James Whale qui se serait essayé à l'exercice. Quatre réalisateurs ont aussi été associés à un moment ou un autre au projet. La version finale du scénario se rapproche de sa source littéraire. Herbert George Wells avait un droit de regard sur le script.

Reconnaissance : Herbert George Wells aurait beaucoup aimé le film de James Whale, au point d'écrire une lettre de remerciement au cinéaste.

g. Critique par Matthieu Ruard, Courte-Focale.fr Grand angle sur le cinéma

Le thème de l'invisibilité n'aura pas attendu H.G. Wells pour fasciner les créateurs d'histoire. Pouvoir se déplacer sans être vu par quiconque est un fantasme qui fascine les

hommes depuis les origines. Plusieurs raisons peuvent être trouvées pour en expliquer le fondement. Déjà, l'idée caresse ce désir de se distinguer de la masse. Ironiquement, cette distinction passe par la perte, justement, de tout caractère. Si être invisible entraîne une condition de paria selon un certain point de vue, il donne également un concret pouvoir de supériorité. L'individu commun doit assumer la responsabilité de ses actes. Devenu insaisissable au regard des autres, l'homme invisible s'en affranchit logiquement. L'invisibilité fait sauter un verrou moral. Il n'a plus à conditionner son comportement vis-à-vis de cette notion de responsabilité. Car qu'est-ce qui peut l'empêcher de commettre des infractions si personne ne peut lui en imputer la charge? Manipuler les autres sans qu'ils nous voient... C'est un rôle équivalent à celui d'un dieu. De telles possibilités sont autant de tentations auxquelles il est difficile de résister. Instinctivement, le thème de l'invisibilité conduit donc à sonder les aspects peu accommodants de la personnalité humaine. L'histoire en offrira plusieurs exemples explicites. L'une des plus connues est celle de Gygès relatée par Platon. Gygès est un simple berger de Lydie. Un jour, il découvre un anneau lui donnant la possibilité de se rendre invisible. Que fait-il à l'aune de cette découverte ? Il s'infiltré au palais, séduit la reine, tue le roi et s'empare du trône.



H.G. Wells ne fera donc que récupérer ce thème fondateur pour l'appliquer à ses préoccupations sur la science. Cette dernière est le grand sujet de l'œuvre de Wells et ses histoires ont souvent dévoilé son rapport ambivalent vis-à-vis d'elle. Il est acquis que Wells était féru de technologie et favorisait son développement le plus absolu. Pourtant, ses romans (ou tout du moins les plus connus) ont tendance à révéler les couacs de cette science. Des erreurs provenant moins de la magie technologique en elle-même que de son utilisation. Les incroyables tripodes de *La Guerre des mondes*

servent à conquérir d'autres espèces et imposent tellement leur surpuissance qu'elles ne prêtent pas attention à un bête microbe pourtant mortel. *L'Île du Docteur Moreau* avance l'incapacité de l'homme à assurer son rôle de créateur. L'invisibilité est donc un thème parfait pour Wells. A l'anneau magique, il substitue juste un produit chimique. Mais au-delà du moyen, la finalité reste que par l'obtention d'un tel pouvoir, la volonté d'oppression prendra le dessus sur la volonté de justice. Dans un de ses derniers écrits, Wells indiquait selon lui que l'homme est en inadéquation avec son milieu. Celui-ci est en retard sur ses propres inventions. Bref, la science est là mais son emploi est quasi aberrant. Le personnage principal de *L'Homme Invisible* est ainsi un être antipathique, suffisant et se satisfaisant de son pouvoir.

Par ces différents aspects, il paraissait difficile de concevoir une adaptation cinématographique honnête vis-à-vis de l'œuvre originelle. Avec *Dracula* et *Frankenstein*, Universal s'est posé comme le studio maître des films de montre mais également des prises de liberté en tout genre. Leurs deux précédentes œuvres majeures n'étaient d'ailleurs pas basées sur les ouvrages initiaux mais sur leurs adaptations théâtrales. *L'Homme Invisible* est dans un cas différent. Si Bram Stoker et Mary Shelley pouvaient difficilement faire part de leur mécontentement du fond de leur tombe, H.G. Wells est lui bien vivant lorsque la production se met en route. Or, Wells se montre particulièrement tatillon sur l'adaptation cinématographique de ses œuvres. Il n'a notamment guère apprécié la version de *L'Île Du Docteur Moreau* faite par la Paramount. Là où Universal aurait voulu user d'une liberté similaire à celle de *Frankenstein* et *Dracula*, le studio se retrouve soumis à un droit de veto. Les scripts développés en ne retenant du livre que le titre sont donc écartés et l'intrigue générale du roman est reprise. Toutefois, la prise de liberté par rapport à l'œuvre initiale était-elle en contradiction avec son essence ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les précédents travaux d'adaptation tenaient moins à adoucir le ton qu'à en renforcer la

dureté. Avec un sens du grotesque sidérant (imaginez une armée de rats invisibles répandant la peste sur New York), ces scénarios antérieurs accentuaient la mégalomanie du personnage principal. Il apparaissait évident qu'il ne pouvait en aller autrement.

En des temps de bonne moralité, Universal se couvre néanmoins. Un dialogue mentionne que le personnage titre a utilisé dans sa formule un produit dont les effets conduisent à la folie. Cela justifierait que le comportement du dénommé Griffin n'est pas dû à l'ivresse du pouvoir et qu'il est juste influencé par son invention. Une manière de se donner bonne conscience par rapport à l'idée de faire du personnage principal un être si peu recommandable. Mais le film se montre assez évasif sur cette explication pour ne pas nous détourner du propos. Un autre aspect justificatif provient par contre du roman. S'isolant dans une auberge afin de découvrir le remède à son état, Griffin attire la suspicion de la population locale. Son apparence dissimulant sa condition est suffisamment étrange pour intriguer. Il en va de même pour son comportement rustre. Son explosion de colère envers le village tient autant à son attitude irritabile (il tue un policier déclarant que l'homme invisible est un canular) qu'aux multiples ingérences des habitants (ceux-ci refusant de laisser tranquille quelqu'un d'aussi bizarre). En un sens, on n'est guère éloigné de Frankenstein dont l'apparence terrifiante effraie et entraîne des réactions le poussant à se comporter comme le monstre qu'on le condamne à être. Le monde est en partie responsable de sa propre chute et le film le dépeint avec force en montrant comment Griffin met en œuvre sa politique de terrorisme sur le pays.



L'intérêt du spectacle est dû à la manière inventive et pertinente par laquelle se concrétise la menace de l'homme invisible et les moyens mis en œuvre par les forces de l'ordre pour y faire face. La pérennité de l'œuvre se trouve là. D'une certaine manière, *L'Homme Invisible* retient parfaitement son propre enseignement. La technologie n'importe qu'à hauteur de l'utilisation qu'on en fait. Si le film fonctionne encore soixante-dix ans après sa sortie, ça n'est pas juste pour l'audace de son pari technique mais parce que ces effets sont employés avec brio. Il faut certes bien reconnaître l'ingéniosité des trucages alternant effets mécaniques, utilisation de filins et transparence. Chaque effet spécial se plie aux nécessités imposées par le découpage très minutieux de James Whale. En la matière, on trouve peu d'équivalent. Il faudrait se tourner vers le cinéma de James Cameron pratiquant lui-même cette alternance de techniques d'un plan à l'autre pour donner toute sa crédibilité à une scène. Plus que de se contenter d'une démonstration technique, Whale offre un exemplaire savoir-faire pour conter son histoire. On n'en attendait pas forcément tant du cinéaste, celui-ci ayant accepté le projet pour faire amende honorable après l'échec public et critique d'*Une soirée étrange*. Un traitement intemporel pour un sujet intemporel donc. A ce travail précis de mise en scène et une utilisation parfaite des effets spéciaux, il faut bien sûr rajouter l'interprétation de Claude Rains. En acceptant la contrainte de ne pas apparaître à l'écran avant l'ultime image, il compense en construisant le personnage sur son travail gestuel et surtout sa voix tétanisante. Privé de le voir, le spectateur ne manquera pas de frissonner face à ses intonations par lesquelles suinte toute la démente du personnage. Un élément simple en soit mais qui revêt autant d'importance que les complexes effets spéciaux.

Aujourd'hui encore, *L'Homme Invisible* peut se targuer d'être l'œuvre cinématographique ultime sur le sujet. Malgré l'extrême perfectionnement des effets spéciaux, aucun réalisateur n'arrivera à en explorer avec autant de puissance et de pertinence ses composantes. Preuve que la technologie est belle et bien inutile si on ne sait point l'employer...

♣ Voir fiche élève : Métier, critique de cinéma

♣ Voir fiche élève : La critique TV de Télérama du 11/08/2012

h. VOST : Version originale sous-titrée

L'intérêt de la VOST (Version Originale Sous-Titrée) pour nos élèves :

Nous avons fait le choix cette année de proposer aux classes de cycle III un film en version originale sous-titrée, en ayant bien sûr à l'esprit que cela pourrait poser des difficultés aux élèves dans la compréhension de l'œuvre, dans le cas où il ne serait pas fait un travail de préparation à la rencontre avec une œuvre originale sous-titrée.

Mais au-delà de ces difficultés (pour lesquelles des pistes de travail sont proposées aux enseignants), il est bon d'avoir à l'esprit qu'une œuvre cinématographique est créée pour être vue d'abord dans sa langue d'origine, d'où l'intérêt d'en garder toute l'authenticité. L'objectif est de respecter l'intégrité de l'œuvre, le langage et les sons constituant un aspect essentiel de la création. Dans le cas précis de *L'homme invisible*, il faut convenir que la version doublée en français présente beaucoup moins d'intérêts, tant le traitement sonore du long métrage de James Whale est riche d'enseignements, en termes de techniques cinématographiques, dans sa version originale. Ces aspects seront développés dans la partie consacrée aux arts du son.

- En matière de cinéma, l'argument qui revient le plus chez les adeptes de la version originale est que dans le cas de beaucoup de films, le doublage ne rend pas justice à l'œuvre originale, voire la dénature.
- Le jeu d'acteur peut être faussé, car si l'on voit bien les lèvres des personnages bouger, les dialogues ne sont pas toujours rejoués en français avec les mêmes intonations, silences, respirations, l'accent étant mis sur la traduction la plus fidèle possible des paroles.
- Les ambiances sonores peuvent ne pas être fidèlement reprises, la version originale permet donc de s'imprégner complètement de l'atmosphère du film et ainsi de mieux le comprendre.
- Certains acteurs sont inimitables. En l'occurrence, Claude Rains, qui interprète le personnage de l'homme invisible, a été choisi pour sa voix particulière, dont le timbre et l'intensité sont difficilement reproductibles en doublage.
- La version française ne peut pas toujours retranscrire la subtilité de certains jeux de mots, même si le doublage est de bonne qualité.
- La version originale permet de découvrir une autre langue, de se familiariser avec une autre culture. Les dispositifs d'éducation à l'image comme Ecole & Cinéma constituent parfois les seules occasions pour beaucoup d'élèves d'assister à la projection de films en version originale.

Il convient de ne pas poser la version originale sous-titrée comme un problème mais plutôt comme une opportunité pour les enfants car elle incite à rencontrer l'œuvre d'une manière nouvelle, en adoptant une attitude active par rapport aux images sous-titrées.

Dans le cas du film *L'homme invisible*, l'image est la plupart du temps assez explicite pour que les élèves ne soient pas complètement perdus dans l'histoire. Il leur sera même possible, s'ils s'essaient à se défaire du sous-titrage, qu'ils se surprennent à intégrer beaucoup plus d'éléments qu'ils ne l'imaginaient au départ. L'enseignant pourra aider à la prise de distance avec le texte pour favoriser la dimension sensorielle et émotionnelle de la rencontre avec l'œuvre.

♣ Voir fiche élève : La version originale sous-titrée

SOURCES/ <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-2058/biographie/> https://fr.wikipedia.org/wiki/James_Whale
<http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/l-homme-invisible.html>
<http://www.courte-focale.fr/cinema/critiques/lhomme-invisible/> http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=2582.html
<http://www.cinemotions.com/article/2708/>
http://www.ataa.fr/images/stories/Brochure_Ataa.pdf
<http://www.prix-ataa.fr/?p=388>

2. Autour de la littérature

a. Le roman de science fiction

La science-fiction est un genre narratif, qui se concrétise sous des formes diverses et qui cherche à décrire un état futur du monde, en s'appuyant notamment sur la science, tout en anticipant ses progrès à venir et leurs conséquences sur l'humanité.

Quelques invariants permettent une organisation plus fine des œuvres littéraires de science-fiction :

L'uchronie :

Les uchronies sont des œuvres qui se fondent sur une alternative historique : que se serait-il passé si le jeune nationaliste serbe de Bosnie, Gavrilo Princip, n'était pas parvenu à assassiner l'archiduc François Ferdinand ?

Le moment de la divergence historique est très souvent lié à la mort ou la survie d'un personnage historique ou à l'inversion d'une victoire en défaite. A partir de cette hypothèse, l'histoire est recréée. Les romans se passent très souvent à une époque contemporaine de l'auteur

Le space opera :

Ce genre répond parfaitement à la définition classique de la science-fiction. Il s'appuie sur d'hypothétiques progrès techniques en matière de voyages spatiaux et de colonisation spatiale. En abolissant les distances et le temps, la technologie et le cosmos écrasent l'Homme.

Le roman d'anticipation :

Le roman d'anticipation a cela de particulier qu'il peut, dans certains cas, se passer de la science. Il prend ses racines dans notre présent et n'extrapole pas très loin, à un horizon de quelques siècles. Il est le lieu de la remise en question par un regard rétrospectif sur le présent.

Les romans d'anticipation sont plus faciles à aborder pour les élèves que ceux de la précédente catégorie. Ils y retrouvent des repères de leur quotidien. On peut alors mener deux démarches : observer notre présent vu par les auteurs du passé, ou observer le futur, vu par les auteurs du présent.

Le roman post-apocalyptique :

Genre souverain de la science-fiction, l'Homme est placé face à lui-même. Le monde dans lequel il évolue est ravagé par une catastrophe planétaire (naturelle ou non, intentionnelle ou non) ; il essaie de survivre à cet état de fait. On observe très souvent une régression sociale (retour à l'état de tribus et de nomades, parfois même une plongée dans la barbarie et le cannibalisme).

Ce genre est aussi très représenté en bande dessinée.

L'homme invisible de Herbert George Wells est un roman classé dans le genre « science fiction ». Au regard des éléments cités ci-dessus, nous pouvons dire qu'il s'apparente surtout au roman d'anticipation.

« Pour la forme, la rapidité du récit l'apparente davantage au conte, ou à la fable, qu'au roman. Pour le fond, c'est tout à la fois un récit d'aventures, d'anticipation scientifique, une fantaisie bouffonne et une vision satirique » (cf. Préface du roman dans l'édition Le livre de poche, p.13).



Wells choisit d'écrire son roman en utilisant le procédé littéraire *In medias res* : l'histoire commence par les aventures de l'homme invisible ; les événements antérieurs à l'arrivée du personnage dans le village d'Iping et les raisons de son invisibilité sont narrés à partir du XVIIe chapitre.



Le style et le ton employés par l'auteur au début du roman sont ceux de la comédie de village. Les aventures de l'homme invisible s'enchaînent rapidement et nous sont montrées par le biais de leurs effets sur les habitants, donnant lieu à quelques scènes cocasses.

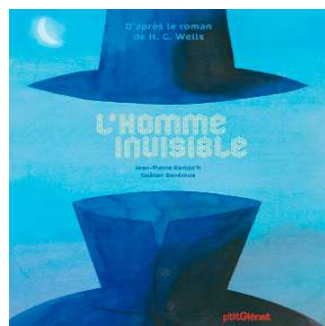
On parle d'anachronisme, permettant d'opposer une première partie d'évènements envisagés de façon objective, à une seconde plus subjective puisqu'il s'agit à ce moment des dires de l'homme invisible à son collègue, le Dr Kemp.



La deuxième partie du récit de Wells comporte à la fois la narration de l'homme invisible quant à son passé et ses expériences, ainsi que les événements dramatiques liés à sa capture jusqu'à la fin.

Le roman de science-fiction de Wells, une fois transposé au cinéma deviendra un film fantastique.

Une adaptation littéraire du texte de Wells sous la forme d'album de jeunesse :



En 2010, aux éditions « P'tit Glénat », Jean-Pierre Kerloc'h (auteur) a adapté le roman de H.G. Wells. Gaëtan Dorémus a procédé à la mise en image des quelques scènes.

b. Le thème de l'invisibilité dans la littérature

L'invisibilité est un thème qui a inspiré plusieurs auteurs depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Le philosophe **PLATON** (Ve-IVe s avant J.C.) dans *République* (1) et l'historien **HÉRODOTE** (Ve siècle avant J.C.) la mettent en scène par l'utilisation d'un accessoire qui se trouve être un **anneau d'or**. Ce procédé d'invisibilité sera exploité de nombreuses fois par d'autres auteurs, l'objet variant de l'un à l'autre.

Chez certains un **casque**, pour d'autres une **cape**, sont des éléments indispensables mettant en évidence un procédé magique. Ces mêmes objets se retrouvent dans la mythologie scandinave et la poésie germanique.

Plus tard, l'utilisation de l'**anneau** sera reprise par **Chrétien de TROYES** (vers 1135-1185) dans l'un de ses romans *Yvain, le chevalier au lion*, et par **John Ronald Reuel TOLKIEN** (1892-1973) dans son roman *Bilbo le hobbit* (1937). Tolkien exploite ce thème une nouvelle fois dans *Le Seigneur des Anneaux* (1954-1955) en s'appuyant sur la **cape** qui rappelle celle décrite par les auteurs de l'Antiquité.

On peut encore citer la **cape d'invisibilité** dans les romans *Harry Potter* (1997-2007) de **J.K. ROWLING**.

H.G. WELLS et Jules VERNE : un rapport étroit de l'invisibilité dans le roman :

Jules Verne, auteur reconnu pour plusieurs romans de science-fiction avant l'apparition de ceux de Wells, s'intéresse de près aux textes que publiera son homologue anglais. Dans la préface au roman de Jules Verne *Le secret de Wilhelm Storitz* (aux éditions de poche Folio) on peut lire :

« En 1897, Jules Verne lit sans doute un compte rendu de *L'homme invisible* de Herbert George Wells et, en 1898, imagine à l'inverse, une « fiancée invisible », titre trop explicatif sous lequel il désigne d'abord son nouveau roman. L'esprit des deux œuvres diffère : rude chez Wells, nostalgique chez Verne. Plus tard, vers 1901, l'écrivain reprend et modifie sa première mouture pour la rendre plus sobre et plus concise. »



♣ Voir fiche élève : Lecture d'extraits

L'invisibilité : magie, science, psychanalyse...

Alors que certains auteurs s'attachent à exploiter le thème de l'invisibilité dans sa forme mystique ou mythologique, d'autres comme Wells ou Jules Verne s'en emparent dans sa forme scientifique. Quand pour les uns nous parlons de littérature fantastique, pour les autres nous sommes bien en présence de littérature de science-fiction.



Dans son roman *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (titre original : *Invisible man*), Ralph Ellison utilise une autre voie. Il met en évidence l'aspect sociologique et psychanalytique du thème. Le héros du roman n'est pas atteint d'une quelconque maladie ou ne possède pas un objet qui le rend invisible mais tous les aspects visibles de l'humain. Ellison met en scène un jeune homme noir dans la société américaine du XXe siècle sans nous dévoiler son nom, ni même son pseudonyme de militant. Il le décrit perdu dans une société qui ne le voit pas alors qu'il est bien réel et pourvu de visibilité, à la recherche de sa propre identité.

Le prologue du roman commence ainsi :

« Je suis un homme qu'on ne voit pas. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantaient Edgar Allan Poe ; rien à voir, non plus, avec les ectoplasmes de vos productions

hollywoodiennes. Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides – on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir. [...] Quand ils s'approchent de moi, les gens ne voient que mon environnement, eux-mêmes, ou des fantômes de leur imagination – en fait, tout et n'importe quoi, sauf moi.

Mon invisibilité n'est pas davantage une question d'accident biochimique survenu à mon épiderme. Cette invisibilité dont je parle est due à une disposition particulière des yeux des gens que je rencontre. »

Sur la quatrième de couverture, nous lisons :

« Voilà trois siècles que là-bas, il vit, travaille, mange, parle – et pour l'Amérique il arrive même au Noir de se faire tuer... En quelque sorte pour rien. Car aux yeux de l'Amérique le Noir est invisible. »

Piste :

Cette autre réflexion autour de l'invisibilité et de la différence peut venir compléter les pistes de débat (cf. le chapitre B.2.f).

3. Autour du cinéma

a. Le cinéma, trois acceptions

« Le **cinéma** est un art qui expose au public un film : une œuvre composée d'images en mouvement accompagnées d'une bande sonore. C'est la succession rapide de ces images qui, par illusion, fournit une image animée au spectateur. La persistance rétinienne, l'effet phi et les techniques de projection permettent à l'être humain de voir cette série d'images discrètes en un continuum visuel.

Le terme « cinéma » est l'apocope de « cinématographe » (du grec κίνημα/kínēma, «mouvement» et γράφειν / gráphein, « écrire »), nom donné par Léon Bouly en 1892 à **l'appareil de projection** dont il déposa le brevet.

Ce mot polysémique peut donc désigner **l'art**, sa **technique** ou encore, par métonymie, **la salle** dans laquelle il est projeté.

C'est notamment dans cette dernière acception que le terme est lui-même souvent abrégé dans le langage familier en « ciné » ou « cinoche ».

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Cinéma/Définition>

b. Du roman de science-fiction au film fantastique

Le roman de Wells qui appartient au genre « science-fiction » a donné lieu à un film fantastique. Voici quelques informations supplémentaires distinguant ces deux genres.

- **Le fantastique en littérature**

« Le **fantastique** est un **registre littéraire** qui se caractérise par **l'intrusion du surnaturel dans le cadre réaliste pour un récit**. Selon le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov (*voir son essai Introduction à la littérature fantastique*), le fantastique se distingue du merveilleux par l'hésitation qu'il produit entre le surnaturel et le naturel, le possible ou l'impossible et parfois entre le logique et l'illogique. Le merveilleux, au contraire, fait appel au surnaturel dans lequel, une fois acceptés les présupposés d'un monde magique, les choses se déroulent de manière presque normale et familière. Le fantastique peut être utilisé au sein des divers genres : policier, science-fiction, horreur, contes, romances, aventures ou encore merveilleux lui-même. Cette définition plaçant le fantastique à la frontière de l'étrange et du merveilleux est généralement acceptée, mais a fait l'objet de nombreuses controverses, telle que celle menée par Stanislas Lem.

Le héros fantastique a presque systématiquement une réaction de refus, de rejet ou de peur face aux événements surnaturels qui surviennent. Le fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible¹. La peur est souvent présente, que ce soit chez le héros ou dans une volonté de l'auteur de provoquer l'angoisse chez le lecteur ; néanmoins ce n'est pas une condition *sine qua non* du fantastique.

Le fantastique en littérature ne doit donc pas être confondu avec le merveilleux (*où le surnaturel est posé et accepté d'emblée*),[...].

Le cinéma fantastique ne doit pas être confondu avec le cinéma du genre "fantasy" l'équivalent du merveilleux dans le monde du cinéma.

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fantastique>

- **Le cinéma fantastique**

Le **cinéma fantastique** est un genre cinématographique regroupant des films faisant appel au surnaturel, à l'horreur, ou aux monstres. L'intrigue d'un film fantastique se fonde sur des

¹C'est notamment le cas de Bastien (dans *l'Histoire sans fin*) dont une réplique du film est très révélatrice : « Mais, c'est impossible ! ». Il s'exclame ainsi lorsqu'il s'aperçoit que son cri (*de lecteur*) a été entendu par Atreyu (*le héros du roman qu'il lit*).

éléments irrationnels, ou irréalistes. Le cinéma fantastique se caractérise par sa grande diversité : il regroupe des œuvres inspirées du merveilleux (c'est le genre « fantasy »), des films d'horreur faisant appel au surnaturel, et à l'épouvante, au cauchemar, à la folie. Quoi que représentant un genre à part entière, les films de science-fiction se rattachent au genre en mettant en scène des faits considérés comme impossibles, et qui s'accompagnent pour certains d'entre eux, d'horreur et d'épouvante (*the Thing* de John Carpenter).

Au cinéma, le fantastique est un genre qui prend son origine dans la littérature fantastique, et qui a commencé par adapter les grands romans du genre, comme *Frankenstein* adapté par James Whale et *Dracula* adapté par Tod Browning.

L'histoire de ce genre se découpe en plusieurs périodes, avec l'expressionnisme allemand à l'époque du cinéma muet, **le fantastique hollywoodien des années 1930 et 1940²**, les années 1960 qui voient l'essor des films britanniques de la Hammer, la révolution du cinéma gore à partir des années 1970 et 1980, jusqu'aux blockbusters en images de synthèse des années 2000.

c. L'épouvante

Le **film d'épouvante** est un genre cinématographique qui fait appel à un sentiment de peur, de répulsion, d'angoisse et de frayeur chez le spectateur. Le film d'horreur chevauche souvent le film fantastique qui apporte une notion de surnaturel sans pour autant susciter la peur. Le film d'épouvante est plus cérébral que le film d'horreur. Ses ressorts reposent sur la capacité du spectateur à émettre des suggestions ainsi que sur des aspects psychologiques dérangeants. La bande son joue généralement un rôle très important. L'angoisse naît d'un climat oppressant : musique malsaine ou absence de musique, obscurité, claustrophobie, hallucinations et folie, situations inextricables. Souvent la frayeur accompagnée d'un effet sonore est causée par un effet de surprise qui succède subitement à une séquence très courte.

En 1931, Universal Pictures produit trois films capitaux dans l'évolution du cinéma d'horreur :

- *Dracula* de Tod Browning (*d'après le roman de Bram Stoker*),
- *Frankenstein* de James Whale (*d'après le roman de Mary Shelley*) et
- *Docteur Jekyll et Mr. Hyde* de Robert Mamoulian (*d'après le roman de Robert Louis Stevenson*).

Le succès de ces trois œuvres pousse la compagnie à produire d'autres **films de monstres** – nommés ***Universal Monsters*** entre 1932 et 1948 – dont certains sont aujourd'hui **des classiques**, tels que *La Momie* de Karl Freund, *L'homme invisible* de James Whale en 1933 (*d'après le roman d'Herbert George Wells*) et, surtout, ***La fiancée de Frankenstein*** du même réalisateur en 1935.

d. Le long métrage

« En France, selon les textes en vigueur du Centre national du cinéma et de l'image animée, la durée d'un long métrage est supérieure à une heure, plus exactement à 58 minutes et 29 secondes, c'est-à-dire l'équivalent d'une bobine de film de 35 mm standard de 1 600 mètres. » Wikipédia

4. Autour des métiers du cinéma

Les métiers en lien avec le montage

a. Le monteur

Après le tournage, le montage est la seconde écriture du film, qui donne du sens et une esthétique à un projet audiovisuel.

²Période dans laquelle s'inscrit *L'Homme invisible*, 1933.

Le monteur exerce son art dans l'ombre du réalisateur, avec un sens de l'écoute non dénué d'esprit critique.

Nature de son travail :

- **Donner vie au film**

C'est le monteur qui donne vie à un film. Principal collaborateur du réalisateur après le tournage, il participe avec lui à la seconde écriture du film. Ensemble, ils font des choix, opèrent des rapprochements de plans pour donner à l'œuvre sa cohérence et son rythme.

- **Sélectionner les prises**

Le monteur commence par mettre les rushes (scènes coupées) dans l'ordre chronologique et sélectionne les meilleures prises.

Ensuite, il cherche sur quelle image faire débiter et arrêter un plan, fixe la durée des séquences, en change l'ordre, crée le bon raccord...

- **Caler les sons sur les images**

Enfin, il cale les sons et les dialogues (enregistrés lors du tournage) sur les images, en réglant leur niveau selon la scène.

Il peut aussi, lorsqu'il assure lui-même le montage son, ajouter des ambiances sonores. Garant de la fidélité au projet initial, il garde un œil sur le mixage et les trucages.

Compétences requises :

- **Attentif et diplomate...**

Le monteur est un professionnel de l'ombre qui accompagne, sans la trahir, l'œuvre d'un réalisateur, et qui traduit ses désirs par une deuxième écriture.

Autant dire qu'un sens de l'écoute et de la diplomatie s'impose alors.

- **Et aussi artiste...**

Le monteur doit faire preuve de minutie, de capacité de concentration et de mémoire visuelle. Sans oublier les compétences techniques, indispensables pour maîtriser les possibilités offertes par les logiciels.

Mais ce sont surtout les qualités artistiques qui permettent à ce professionnel de donner sa cohérence et son rythme à une œuvre.

- **Sachant défendre un avis**

Le montage est le résultat d'un dialogue, d'une confrontation entre deux personnes autour d'un film à faire. D'où la nécessité d'argumenter pour faire valoir son point de vue.

Lieux d'exercice et statuts :

- **Avec l'aide du numérique**

La pellicule a cédé la place aux images stockées sur le disque dur d'un ordinateur et le travail a gagné en rapidité. Face à son écran, grâce à des logiciels de montage numérique, le monteur assemble et coupe les plans, sur le même principe que le traitement de texte.

- **Une activité sédentaire**

Le monteur passe des journées entières dans des salles confinées, face à plusieurs écrans d'ordinateur, quelquefois jusque tard dans la nuit. En effet, il doit tenir des délais très courts (surtout à la télévision). Il travaille aux côtés du réalisateur et, traditionnellement, avec un assistant. Toutefois, ces derniers sont souvent remplacés par de simples stagiaires.

- **Comme intermittent du spectacle**

Le monteur est souvent un intermittent du spectacle, engagé pour un contrat dont la durée correspond à celle du montage.

Témoignage, Anita, chef monteuse (14/07/2008)

"J'aime travailler avec de jeunes réalisateurs. Ils sont pleins d'énergie et de rêve, tout en étant en demande de mon savoir-faire. À moi d'épouser leur désir et de m'en faire l'interprète, sans le trahir, mais sans perdre non plus mon esprit critique. Chaque film est un objet singulier. Et si, à la

projection, je retrouve l'émotion que j'ai éprouvée en visionnant les rushes, je me dis que j'ai bien rempli ma mission."

<http://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Metier/Metiers/chef-monteur-cheffe-monteuse>

b. L'étalonneur

Définition du métier

L'étalonneur rétablit des équilibres colorimétriques et sensitométriques d'un film (cinéma, fiction TV, bandes annonces, documentaires, ...), en travaillant sur l'ensemble des séquences et sur l'équilibre des plans à l'intérieur d'une séquence.

Les outils numériques de colorimétrie disponibles actuellement sur le marché lui permettent de dépasser largement l'ancien périmètre de son activité en intervenant, de façon créative, sur de nombreux autres paramètres de l'aspect final du film.

Description du métier

Depuis longtemps déjà, l'étalonnage d'un film de cinéma (sur la base d'une pellicule photosensible) est un travail important pour rétablir l'équilibre des couleurs et de la densité des images imprégnées sur la pellicule. Cette nécessité vient du fait que l'exposition de la pellicule lors d'un tournage et son traitement photochimique peuvent engendrer des différences d'aspect du rendu chromatique. Les raccords des plans lors du montage deviennent alors très visibles. Lors d'un étalonnage « traditionnel » basé sur une pellicule négative d'un film, l'étalonneur intervient en principe uniquement sur les paramètres colorimétriques et la sensitométrie des images. Pour chaque plan, il va déterminer – à l'aide d'un vidéo-analyseur – les quantités de lumières rouges, vertes et bleues, ainsi que leurs densités, à ajouter à la lumière d'exposition d'un négatif.

L'étalonnage d'un film commence dès les premiers contacts entre le directeur de la photographie et l'étalonneur. Celui-ci va suivre le développement des pellicules exposées et procéder à un étalonnage initial pour la première copie positive destinée au montage. Il peut ainsi aussi intervenir s'il constate des problèmes d'exposition survenus lors du tournage (ou au labo). Il intervient ensuite après le montage définitif du film et la conformation du négatif.

L'étalonnage « traditionnel » a rapidement évolué, en passant par une phase de traitement « électronique » avec le négatif lu directement par la machine d'étalonnage, ou en passant le négatif par un outil appelé « télé-cinéma » qui enregistrait sur cassettes vidéo permettant un étalonnage par des outils vidéo et retranscrit ensuite sur film. Une deuxième phase de transition est l'acquisition des images photochimiques par un scan de type « télécinéma numérique » directement vers des fichiers numériques pouvant être traités par des outils numériques dédiés. Cette évolution est toujours utilisée à l'heure actuelle.

Néanmoins, depuis plusieurs années et la progression de la prise de vue numérique, la chaîne de production de film incluant des technologies photochimique décline. Actuellement, il y a plusieurs « workflows » qui se dessinent pour la fabrication d'un film destiné à une exploitation en salles de cinéma.

L'étalonneur se sert d'un poste d'étalonnage numérique dédié qui permet d'intervenir en temps réel sur un grand nombre de paramètres. L'étalonnage des primaires, densité, teintes s'effectue sur l'image complète, ou alors sur une partie restreinte de couleurs, ou alors sur des zones délimitées par l'étalonneur. Il intervient également sur des paramètres plus esthétiques ou artistiques des images, comme la texture, le « grain », les contours etc. Ces interventions renforcent la dimension plus créative de ce travail.

Conditions d'exercice du métier

L'étalonneur de film en numérique travaille en tant qu'employé d'une société de postproduction spécialisée ou d'un laboratoire de films (secteur numérique).

Les postes de travail sont des postes informatiques avec des écrans informatiques ou des salles d'étalonnage avec une projection sur écran de cinéma. Il reste en position assise pendant tout le

travail. Les salles sont obligatoirement dans le noir complet pour permettre un travail correct. Les horaires de travail sont souvent flexibles mais néanmoins pas très extensibles en raison de la fatigue oculaire.

L'étalonneur doit avoir la faculté de « l'œil hautement discriminatif », capable d'apercevoir et distinguer des différences très fines dans l'image. Le port de lunettes correctives est tout à fait possible.

<http://www.cpnf-av.fr/metiers/pdf/EtalonnFimNum.pdf>

c. Les métiers en lien avec l'adaptation audiovisuelle

• Le sous-titrage

Écrire des sous-titres, c'est transposer un discours oral à l'écrit. Le style doit être synthétique sans être télégraphique, concis sans être pauvre, et obéit à de fortes contraintes de lisibilité. Le texte, qui se superpose à l'image en bas de l'écran, doit se faire le plus discret possible. Dès lors, tout l'art du traducteur consiste à rédiger des sous-titres clairs et fluides, tout en respectant le rythme des répliques ainsi que les niveaux de langue.

Les étapes du sous-titrage

- Le repérage, une étape technique

Le repéreur, qui travaille à partir d'une copie vidéo (fichier, VHS, DVD) et d'une transcription des dialogues, définit à l'image près, sur un logiciel professionnel, le point d'entrée, le point de sortie et donc la durée de chaque sous-titre. De cette durée dépendra la longueur du texte contenu dans le sous-titre.

- La traduction, un travail d'auteur

Le traducteur reçoit la vidéo, un script faisant apparaître le découpage des sous-titres, ainsi que le fichier informatique contenant le repérage. Il peut alors commencer à traduire l'œuvre.

- La simulation, un contrôle indispensable

Une fois la traduction achevée, le traducteur visionne les sous-titres tels qu'ils apparaîtront à l'écran avec un technicien et, dans la mesure du possible, en présence de son commanditaire. Garantie d'un résultat professionnel, cette étape est cruciale car la présence d'un œil neuf et extérieur permet de peaufiner l'adaptation et de corriger les éventuelles coquilles.

• Le doublage de fiction

Là où le sous-titrage fait coexister version originale et traduction textuelle, le doublage a vocation à créer une illusion: de nouveaux dialogues vont se substituer aux paroles prononcées par les acteurs dans la version originale du film, de la série, ou de l'œuvre d'animation. L'auteur doit conserver l'esprit, le registre et le ton de la version originale. S'il lui faut se plier à la contrainte du synchronisme, il doit tout autant respecter le jeu des acteurs et le naturel de la langue.

• Le doublage de documentaire (voice-over)

Il recouvre un univers très vaste où se côtoient enquêtes, reportages, documentaires de création, émissions de télé-réalité... Il faut opter pour un registre parlé et très idiomatique, mais aussi restituer la cohérence du discours.

L'auteur, ses compétences, son talent

Scénaristes, réalisateurs, dialoguistes exercent des métiers de création. Parce que la traduction audiovisuelle restitue le fruit de leur travail dans une autre langue, elle est également une activité de création. Les traducteurs de l'audio-visuel sont donc des auteurs, au même titre que les auteurs de l'œuvre originale. Les professionnels de la traduction audiovisuelle ont des compétences multiples, toutes essentielles : une excellente connaissance de la langue source et des cultures qui s'y rapportent, une maîtrise parfaite de la langue cible, une grande polyvalence, la maîtrise des techniques de recherche, une sensibilité artistique et des talents de dialoguiste.

L'adaptation en doublage et l'adaptation en sous-titrage donnent lieu, comme pour les César à une cérémonie de remise des prix.

Vendredi 23 janvier 2015, l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel organisait à la Sacem sa quatrième cérémonie de remise des Prix de l'adaptation en sous-titrage et en doublage, en présence de nombreux professionnels de la traduction, de la distribution et de la postproduction.

Puisqu'elle doit épouser l'image, la traduction audiovisuelle ne fait pas disparaître l'original. Mais malgré ce caractère ostensible, elle est la forme de traduction dont on parle le moins, et dont on oublie souvent qu'elle est, elle aussi, un travail d'auteur.

Une mauvaise adaptation nuit directement à l'œuvre, l'affadit, la dénature, l'alourdit. Journalistes et critiques seraient donc dans leur rôle en évoquant la qualité des sous-titrages et des doublages présentés au public par les distributeurs.

Les critères qui ont permis aux jurys d'évaluer la qualité des adaptations sont les contraintes de temps pour le sous-titrage, de synchronisme pour le doublage, le respect du sens, du rythme de la diction, du jeu, du montage : autant d'impératifs qui obligent à faire des choix. Or c'est dans ces choix qu'interviennent l'expérience et le talent de l'auteur. Et il est essentiel de connaître ces contraintes pour évaluer le travail de création qu'il met au service de l'œuvre originale.

5. Autour d'œuvres plastiques : l'invisibilité dans les œuvres

Piste : découvrir deux procédés d'artistes pour « montrer » l'invisibilité.

- o Les **images doubles** dans des œuvres de Salvador Dali

L'Homme invisible, huile sur toile, 1929/32, Salvador Dali

Au cours des années 1930, **Salvador Dali** recourt fréquemment à un procédé de double image dans ses œuvres, créant des illusions d'optique.

La méthode paranoïaque-critique, est le **procédé de création** inventé par l'artiste pour réaliser ces **illusions**.



Visage paranoïaque, huile sur bois, 1935, Salvador Dali



L'Homme invisible, huile sur toile, 1929/32, Salvador Dali

« La méthode paranoïaque-critique, inspirée par la lecture des théories freudiennes, rejoint les recherches du groupe surréaliste pour **faire vaciller la frontière entre rêve et réalité**, et invalider le présupposé sens des réalités sur lequel se fondent les valeurs bourgeoises. Mais elle

s'en distingue par la volonté du peintre de rendre littéralement palpable ce qui appartient au domaine de la projection phantasmatique. Il s'agit d'aller au-delà de la représentation des rêves et du merveilleux pour donner corps au fonctionnement irrationnel de la perception dans ce qu'il a de plus concret. »

Extrait de *Salvador Dali*, dossier pédagogique parcours exposition Centre Pompidou.
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dali/>



Cygnets se reflétant en éléphants,
Huile sur toile, 1937, Salvador Dali

o Le **camouflage** dans des œuvres de Liu Bolin

Liu Bolin, est un artiste chinois connu pour sa série de **photographies-performances de camouflage**. Il connaît une célébrité internationale grâce à sa série *Hiding in the City* (Se cacher dans la ville - 2005) dans laquelle il se fait photographe dans des **performances le présentant en homme invisible**.



Hiding in the city n°89-Cité interdite, 2010, Liu Bolin

« Son procédé artistique est simple : habillé d'une vareuse, toujours la même, imitant celle que les Chinois ont portée durant le maoïsme, Liu Bolin choisit puis se place devant un lieu emblématique, où il va positionner son corps ainsi que son appareil photographique.

Pendant qu'il se tient immobile durant de longues heures, souvent debout, ses assistants peignent sur ses habits, son visage et ses mains la portion d'environnement que son corps cache à l'objectif. Enfin, une photo sans aucune retouche garde la trace de cette performance où l'homme, yeux fermés et sans sourire, s'est mué en caméléon. »



« Photographie après photographie, **l'homme invisible parasite** les lieux symboliques, il montre une obstination têtue à être toujours là, identique à lui-même, toujours silencieux et fermé, indifférent semble-t-il à la pression exercée par la force du contexte.

Le travail de Liu Bolin tient tout à la fois de la performance, du Body Painting et de la photographie. L'inspiration est populaire, c'est celle de l'art de la rue, du déguisement et du camouflage, mais Liu Bolin va

bien au-delà du jeu, de la parodie ou de la facétie. Son œuvre dépasse le ludique, elle est sociale et politique. **L'homme caméléon** résiste à tout ce qui peut être contesté. Il se perd sans s'associer, ses yeux sont fermés, mais son corps bien présent questionne et renvoie chacun à soi-même. »

D'après Galerie-Photo et Galerie Paris-Beijing

Pistes:

Demander aux élèves de **rechercher d'autres dispositifs de camouflage**, en particulier ceux utilisés par les plantes ou les animaux pour se rendre **indiscernables**.

Réaliser des compositions plastiques **en référence au procédé mis en œuvre** par Liu Bolin : coller un élément sur une image, peindre/dessiner au plus près de la représentation ou du motif de celle-ci, en utilisant différents médiums, afin de **dissimuler cet élément**.

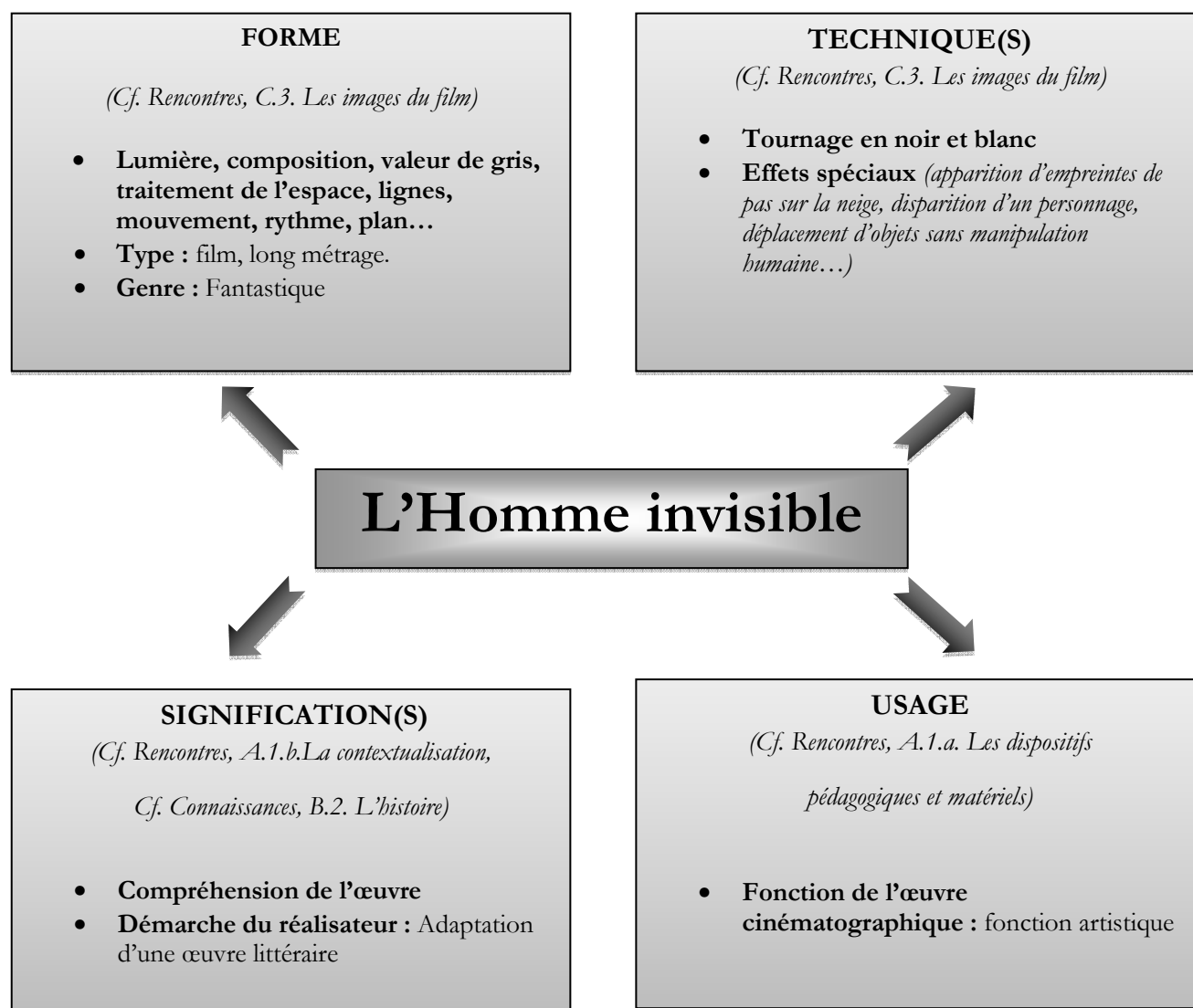


Hiding in the city n°99- Three goddesses, 2011, Liu Bolin

B. Analyser l'œuvre cinématographique

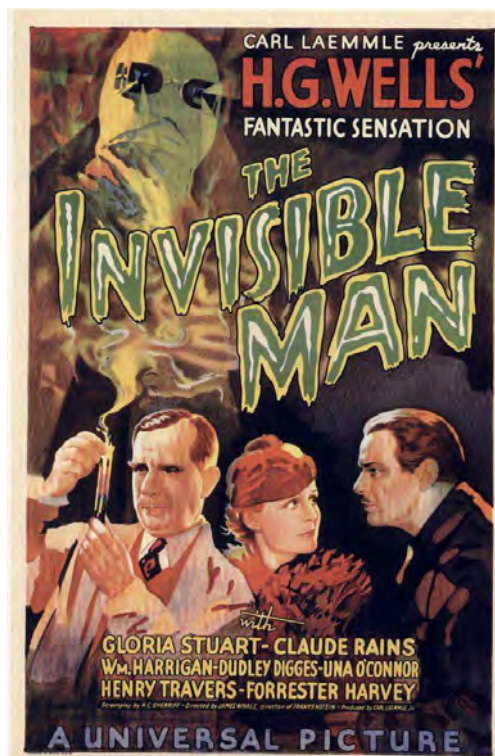
La rencontre avec une œuvre d'art induit un certain nombre de questionnements qu'il s'agit d'articuler autour de critères précis d'analyse. Les programmes¹ en préconisent quatre, sans distinction faite du niveau d'élèves auxquels ils s'appliquent (*école, collège ou lycée*). Ces critères permettent d'interroger **la forme, la technique, la signification et l'usage** intrinsèques à l'œuvre rencontrée.

Pour chaque critère, les interrogations peuvent s'appuyer sur les points d'analyse répertoriés dans le schéma ci-dessous. Ces interrogations doivent en outre **viser davantage la pertinence que l'exhaustivité**.



¹Bulletin Officiel n°32 du 28 août 2008, *L'enseignement de l'histoire des arts*.

1. Les supports de communication



Repérer les éléments iconographiques

Pistes :

- Observer les personnages : repérer l'homme invisible et ce par quoi il est identifié ;
- Noter les attitudes des trois personnages du bas de l'affiche : posture, regard, expression ;
- Noter l'absence de décor autour des personnages ;
- Noter la relation possible entre la vapeur s'échappant de l'éprouvette et la place de l'homme invisible sur l'affiche ;
- Noter les indices qui permettent de préciser l'univers du film (en s'appuyant sur la description vestimentaire des personnages par exemple).

Repérer les éléments textuels

Pistes :

- Le titre du film : expliquer en quelle langue il est écrit, le traduire ;
- Le nom du romancier dont est adaptée l'œuvre ;
- Le nom du réalisateur ;
- Expliquer : *“Directed by JAMES WHALE, director of FRANKENSTEIN”*;
- Le nom des acteurs.

Présenter les personnages

Pistes :

- Dire ce que les élèves connaissent des métiers en lien avec la recherche scientifique (en s'appuyant sur des documentaires, des histoires) ;
- A partir de l'affiche, lors de la description du personnage de l'homme invisible, dire ce qu'ils connaissent des personnages ainsi composés (faits de bandelettes) et déterminer ce qu'ils peuvent être ;
- Leur faire comparer ce personnage avec des momies (ressemblances, différences) ;
- A partir de l'affiche, faire imaginer les relations entre les personnages.

♣ Voir fiche élève : L'affiche

Après la projection

Des situations d'expression où l'on va livrer ses émotions, ses ressentis, son point de vue.

Evoquer ce que chacun a vu, entendu, éprouvé ; s'approcher, entrer dans le détail.

Pistes :

- Quelle est votre scène préférée ? Pourquoi ?
- Quel est le moment que vous trouvez le plus étrange ?
- Quel est le moment que vous trouvez le plus drôle ? A quel moment de l'histoire est-il situé ?
- Qu'est-ce qui a semblé curieux ?
- Avez-vous compris l'histoire et ce que disaient les personnages ?
- Avez-vous eu peur ? A quel moment ? Pourquoi ?
- Reconstituer collectivement à l'oral la trame narrative de l'histoire à partir d'images du film.
- Légender ces images.

A partir d'un corpus de questions, on pourra organiser les débats dont l'objectif sera de favoriser la compréhension, la réflexion, l'argumentation et la recherche de validation des interprétations. On fera appel à la mémoire des élèves ; mais il pourra aussi être judicieux de revoir quelques extraits :

- Quel était le nom de l'homme invisible avant l'expérience qui a provoqué cet état ?
- Quel était son métier ?
- Quelle était sa place auprès des docteurs Cranley et Kemp ?
- Pourquoi l'homme invisible a-t-il supprimé le docteur Kemp ?
- Pourquoi les habitants du village ont-ils peur de l'homme invisible ?
- Explique le procédé scientifique de l'invisibilité (exposé par l'homme invisible).
- Qu'est-ce qui rend l'homme invisible de plus en plus colérique ?
- A quoi servent les livres que l'homme invisible garde précieusement ?
- Qu'est-ce qui fait que le spectateur voit l'homme invisible ?
- Que se passerait-t-il si l'homme invisible n'était pas habillé, qu'il se trouvait sous la pluie ?
- Que se passerait-il si l'homme invisible enlevait les bandages autour de sa tête et qu'il se mettait à manger ?
- Que penses-tu du fait que l'on voit des empreintes de souliers dans la neige alors que l'homme invisible était complètement déshabillé à ce moment-là ?

2. L'histoire

a. L'adaptation d'une œuvre littéraire

« Les adaptations d'œuvres littéraires, de bandes dessinées, de biographies sont nombreuses au cinéma et il est utile de donner quelques bases aux enseignants sur la problématique de l'adaptation. Les ouvrages théoriques et pratiques étant nombreux à ce sujet, il ne s'agit pas [...] de proposer de nouvelles théories mais une démarche pour permettre de mieux construire son jugement. » *D'après un article de Daniel Salles, académie de Grenoble*

L'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires / Daniel Salles in L'École des Lettres des collèges (Paris), 2005/06-05 (12/2005)

Pistes :

- **Comparer un début de livre et un début de film**
- **Comparer plusieurs adaptations**
- **Travailler sur une œuvre complète**
- **Donner aux élèves une scène à adapter**
- **Transformer une scène de film en scène de roman**

Voir Chapitre « Ressources » des livrets *L'histoire sans fin* et *Ernest et Célestine* pour l'article intégral et le détail des pistes.

L'écriture scénaristique doit permettre le passage de la métaphore à l'image. De son vivant, Herbert G. Wells avait déjà connu d'autres transpositions de ces œuvres à l'écran. Il n'avait pas apprécié l'adaptation faite par les studios Paramount Pictures en 1933 de son roman, *L'île du docteur Moreau* publié en 1896. Lorsqu'il consent à vendre les droits de *L'homme invisible*, il oblige les studios Universal à lui laisser un droit de regard. R.C. Shériff signe le scénario après que d'autres scénaristes s'y soient déjà penchés sans obtenir satisfaction. Wells félicitera Whale pour son travail de reconstitution minutieux. Le scénario comporte quelques modifications par rapport au roman. Par exemple, la scène montrant le déraillement du train n'existe pas dans le roman de Wells ; elle accentue le caractère monstrueux de Griffin.

Quand on compare le roman de Wells au film de Whale, on peut mettre en évidence d'autres différences suivantes :

	Dans le roman de Wells	Dans le film de Whale
Personnages	Marvel , un vagabond, est utilisé par Griffin, le forçant à aller récupérer à l'auberge des vêtements et les précieux livres qui contiennent ses formules.	Personnage supprimé.
	Flora Cranley n'existe pas, tout comme son père, le docteur Cranley .	L'homme invisible est fiancé à Flora . Sa présence permet de complexifier les rapports entre Griffin et le docteur Kemp.
	Le docteur Kemp est un enseignant compagnon d'université de Griffin. Il apparaît beaucoup plus courageux que dans le film.	Le docteur Kemp est un collègue. Il travaille avec Griffin en équipe de recherche chez le docteur Cranley. Il apparaît plus lâche que dans le roman, cherchant avant tout son intérêt. La dénonciation de l'homme invisible est basée sur une autre raison que celle proposée dans le roman. En effet, il essaie de se débarrasser de lui car il constitue un rival dans la conquête de Flora. L'assassinat de Kemp a été ajouté. L'homme invisible l'attache à la voiture de celui-ci et desserre le frein à main. La voiture est projetée dans un ravin et prend feu avec son occupant à l'intérieur.
	Griffin est albinos.	Il est brun.
Action ou scène	La fin violente de Griffin ne participe pas du même mode opératoire : dans le roman, sa mort est montrée dans la rue. Il est assommé à coups de bêche par un ouvrier, alors qu'il tente d'étrangler Kemp. Son corps allongé réapparaît, nu, défiguré par le sang.	L'homme invisible tombe dans un piège : un paysan le dénonce après avoir deviné sa présence dans sa grange. Celle-ci est incendiée par les policiers, et c'est en voulant fuir les flammes, que Griffin, laissant des traces de pas dans la neige, se fait repérer, et qu'un inspecteur le blesse mortellement avec son revolver. Griffin redevient visible dans un lit d'hôpital, et expire, l'âme apaisée, Flora à son chevet.

Des **similitudes** sont toutefois bien présentes entre le roman et le film comme en témoignent les quelques exemples suivants :

- L'arrivée de l'homme invisible au début du roman et du film : météo, lieux, personnage (sa tenue vestimentaire, son bagage) ;
- Les lieux où se passent les événements ;
- L'alternance des lieux (intérieur, extérieur), des moments de la journée ;
- Les scènes dans le village et à l'auberge : les rapports de l'homme invisible avec l'environnement social (son attitude de plus en plus instable jusqu'aux différentes confrontations) ; les allers-retours permanents de l'aubergiste entre la salle commune et la chambre où séjourne Griffin, leurs attitudes respectives et leur évolution ;
- L'anachronisme lié à la narration que fait Griffin au moment de sa rencontre avec le docteur Kemp : dans les deux cas, l'homme invisible explique les raisons de son état et les péripéties qui en ont découlé jusqu'à l'arrivée chez son collègue. Cet épisode se place au milieu du récit de l'auteur chez l'un, de la construction filmique chez l'autre ;
- La dénonciation de Griffin par le docteur Kemp ;
- Un dénouement violent de l'histoire par la mort de l'homme invisible.

♣ Voir fiche élève : Début du livre, début du film

b. Le résumé

L'histoire commence à Iping, petit village dans la campagne anglaise du West Sussex. Un inconnu surgit un jour de février par un froid glacial dans l'auberge "The Lion's head". Aucune partie de son corps n'est visible : il porte des gants, son visage est recouvert de bandelettes, des lunettes noires cachent ses yeux. Son installation dans l'auberge provoque quelques inquiétudes et réticences de la part de l'aubergiste. L'homme invisible, préoccupé par l'absence d'une partie de ses bagages, se montre au départ distant.

Au fil des heures, face à l'attitude de celle-ci, son caractère évolue de l'irascibilité vers la colère. Il n'accepte aucune intrusion inopportune dans sa chambre. Les jours suivants, après l'arrivée des derniers bagages, celle-ci devient le lieu de recherches scientifiques. Les villageois craintifs, accompagnés d'un policier, font irruption dans la chambre de l'étranger. Celui-ci déroule alors ses bandelettes, quitte ses vêtements et... disparaît à la vue de tous.

Durant les démêlés entre l'homme invisible et les villageois d'Iping, plus loin, Flora, une jeune femme, s'adresse à son père, le docteur Cranley, et son assistant le docteur Kemp. Elle exprime son inquiétude face à l'absence prolongée de l'autre assistant de son père, Jack Griffin. Durant cet entretien, on constate l'intérêt et les sentiments profonds qui attachent la jeune femme et Griffin.

Plus tard, lorsqu'il est seul, le docteur Kemp prend connaissance, par les journaux, des événements liés à la présence de l'homme invisible à Iping. Nul doute ne subsiste : l'étrange personnage n'est autre que Jack Griffin, l'assistant du docteur Cranley, disparu mystérieusement depuis plusieurs semaines.

Soudain, dans son salon, Kemp sent une présence et entend une voix : il s'agit de Griffin, qui a découvert le secret de l'invisibilité et recherche l'antidote alors qu'il est surpris par les villageois. Mais la drogue qu'il s'est administrée agit sur son cerveau : mégalomane, Griffin devient fou et somme Kemp de l'aider dans son projet de dominer le monde. Griffin fait régner la terreur – déraillement de trains, pillages de banques – puis il assassine Kemp, qui a tenté de le trahir.

La police le recherche activement. Elle le surprend enfin grâce aux traces de pas qu'il laisse dans la neige toute fraîche. Blessé mortellement par une balle au cœur, Griffin, étendu sur

un lit d'hôpital, retrouve enfin son apparence physique tandis que ses traits se figent dans la mort...

c. Les personnages



Le docteur Griffin (alias *l'homme invisible*) :

C'est un scientifique. Avant de devenir invisible, il est l'assistant du docteur Cranley et fiancé à la fille de celui-ci. Au début du film, il cherche un endroit tranquille afin de poursuivre les recherches qui lui rendraient sa visibilité.

Les expériences qui ont provoqué son invisibilité altèrent sa personnalité psychique. Il devient mégalomane et pense au pouvoir que lui donne ce nouvel état. Au fur et à mesure des péripéties survenues dans le village d'Iping, il devient irascible, voire même méchant. Il bascule alors dans la criminalité en perpétrant des actes tels que blessures et meurtres (sur des individus isolés ou sur des groupes tel que le montre le déraillement du train).

Il connaît une fin tragique et meurt dans un lit d'hôpital, Flora à son chevet. Il recouvre son aspect visible au



Le docteur Cranley et sa fille Flora :

Personnages créés pour le film de Whale. Ils apportent une touche sensible au scénario, en témoigne la romance entre Flora et Griffin. Malgré tous les méfaits de ce dernier, ils essaient de l'aider.

Lorsque Flora se présente la première fois à l'écran, elle parle de Griffin sans que le spectateur ne sache qui il est. Whale utilise un procédé de narration qui permet de garder le suspens à son comble tout en dévoilant certains aspects. Il crée un lien avec les révélations qui seront faites lors de la rencontre entre les deux assistants de Cranley.



Le docteur Kemp :

Autre assistant du docteur Cranley, Kemp se place en rival de Griffin dans la conquête de Flora. Lors de sa rencontre avec l'homme invisible, il se rend compte de sa véritable identité et choisira de le trahir afin de se débarrasser de lui définitivement. En pensant appeler la police, il croit avoir réussi. Mais Griffin a compris ses procédés et n'hésite pas à lui tendre un piège et à l'éliminer en provoquant un accident de voiture.



Madame et monsieur Hall : les aubergistes

En premier lieu, le couple d'aubergistes accepte l'installation de Griffin dans leur établissement. Madame Hall apparaît intriguée par cette arrivée impromptue et l'accoutrement de l'homme invisible. Sa curiosité l'emportant, elle essaie de le questionner et se rend compte de l'étrangeté du personnage. Elle est alors bouleversée de ce qu'elle voit et de l'attitude violente de son interlocuteur. L'injonction faite à son mari ne sera pas suffisante pour le déloger de la chambre. Seule l'arrivée de la police fera fuir Griffin.

Personnages dans un second rôle :

Le film met en scène plusieurs autres personnages dans un rôle plus court de par leur présence sur la pellicule tout en gardant un caractère prégnant. Il en va des policiers et des gens du village.



d. L'espace (intérieur/ extérieur) et le temps (jour/nuit)

L'espace

Dans la construction de son scénario, en préambule de chaque scène, le scénariste décrit les espaces et le temps avec les termes **intérieur/extérieur** et **jour/nuit**. Il ajoute une courte **description** de la scène.

Piste :

Proposer aux élèves d'**identifier** les lieux, de **reconstituer** la chronologie des étapes du récit en mettant en évidence une alternance entre les décors intérieurs et les paysages extérieurs, de **décrire** la scène. (Certains enchaînements de plans intérieurs sont à expliciter car ils ne relèvent pas du même lieu. Il s'agira d'identifier des éléments de ces décors afin de comprendre où se situe l'action.)

- Paysage extérieur enneigé : arrivée de l'homme invisible ;
- Intérieur de l'auberge : salle commune, chambre du premier étage qui sera occupée un temps par Griffin ;
- Intérieur de l'appartement des Cranley : plusieurs pièces ;
- Intérieur de la chambre de l'auberge ;
- Extérieur de la ville d'Iping : troubles occasionnés par Griffin devenu complètement invisible ;
- Intérieur de la maison du docteur Kemp : rencontre de Griffin et du docteur Kemp. Les premières révélations de Griffin sont faites ;
- Extérieur de la maison du docteur Kemp ;
- Intérieur de l'auberge : les témoins racontent à la police ce qu'ils ont vu ;
- Extérieur de l'auberge : arrivée de Griffin et Kemp en voiture ;

- Intérieur de l'auberge : Griffin récupère ses cahiers et tue un policier. Il retourne à la voiture avec Kemp ;
- Intérieur de la maison de Kemp : Griffin va se coucher ;
- Intérieur de l'auberge : la police met en œuvre son plan d'action ;
- Intérieur de la maison de Kemp : celui-ci dénonce Griffin en téléphonant à la police ;
- Extérieur : grande battue pour capturer Griffin ;
- Alternance de plans intérieurs et extérieurs en fonction des diverses actions qui ont lieu rapidement (avec Kemp, la police, les villageois) ;
- Intérieur de la grange où se réfugie Griffin ;
- Extérieur de la grange : Griffin est abattu ;
- Intérieur : chambre d'hôpital.

Le temps

Il est difficile de noter le nombre de jours écoulés entre l'arrivée de Griffin à Iping au début du film et sa fin tragique. On peut cependant affirmer que toute l'histoire se déroule en un temps qui ne dépasse pas le temps calendaire de quelques semaines. La saison hivernale reste présente tout au long du film, en témoigne la présence de la neige dans tous les décors extérieurs.

Quant à une certaine alternance jour/nuit, quelques repères sont toutefois possibles : certaines scènes extérieures se passent le jour, d'autres la nuit. Elles permettent de fixer le rythme du temps qui passe.

e. Le débat

Le film *L'homme invisible* interroge les notions de véracité scientifique et le rapport à la différence. Les procédés d'invisibilité décrits dans le film et le roman relèvent d'une culture qui aujourd'hui paraît peu vraisemblable. D'autre part, la peur des villageois engendrée par la confrontation à ce phénomène met en avant la notion de réalité scientifique dans un contexte historique précis.

A l'époque de l'écriture du livre, le monde des sciences connaît une évolution certaine et des résultats d'expériences sont mis en avant dans les publications spécialisées. Certaines d'entre elles sont alors exposées dans la presse dans un langage de vulgarisation. Toutefois, elles restent pour beaucoup empreintes de mystère. Les lecteurs non experts en science de cette époque ont peut-être réagi bien autrement à la lecture du roman en pensant à une réalité des actes scientifiques décrits et auraient pu penser que le procédé d'invisibilité allait être une prochaine réalité. Le pouvoir de la science semblait alors presque illimité, et le public était avide de réponses scientifiques aux problèmes quotidiens

La question de la différence et de notre rapport à l'autre est illustrée par les premières réactions des villageois et des aubergistes à la vue du personnage de l'homme invisible. Les gros plans sur les visages expriment des attitudes de crainte, voire même d'effroi. Ce que montre l'histoire de l'homme invisible est à la fois la cruauté d'un homme poussé à des actes effroyables, mais aussi la réaction irréversible de tout un peuple face à l'incompréhensible. Cette réaction va elle-même se concrétiser par le meurtre.

Pistes

- **La véracité scientifique :** revenir sur la scène où Griffin explique le procédé d'invisibilité et cite la substance indispensable qui enlèverait les couleurs. Il parle de « *monocaine* ». Rechercher ce nom dans divers supports d'étude : documentaires, dictionnaires, revues. Que déduire de ces recherches ? La recherche de l'invisibilité est-elle une question obsolète ou a-t-elle encore des adeptes ? Rechercher des articles numériques exposant des faits mis en évidence lors

d'expériences scientifiques. Que peut-on en conclure ? Parle-t-on d'invisibilité par procédé chimique, optique, autre ?

- **Les préjugés :** revenir sur la scène où madame Hall, l'aubergiste, découvre la réalité de l'homme invisible. Débattre avec les élèves de la signification de sa réaction : de quoi a-t-elle peur ? A ce moment, le caractère meurtrier du personnage ne lui est pas connu. Réfléchir au bien-fondé de cette peur. Les personnes qui sont ainsi dotées d'une particularité physique sont-elles toutes terrifiantes et meurtrières ? Expliquer ce qu'est un préjugé.
- **La différence :** le refus de la différence peut-il aller jusqu'à tuer l'autre ? Les villageois se réunissent et décident d'un plan d'action pour neutraliser l'homme invisible. Le meurtre de cet homme est-il moralement recevable du fait qu'il est dangereux ? Qu'est-ce que la peine de mort ? Rechercher des articles l'explicitant. Débattre des phrases suivantes de Victor Hugo, fervent défenseur de l'abolition de la peine de mort : « *La peine de mort est le signe spécial et éternel de la barbarie.* » « ... *partout où la peine de mort est rare, la civilisation règne.* » (cf. *Discours à l'Assemblée constituante, 1848*)

3. Les images du film

a. Les notions de composition

Un film est constitué de trois fondamentaux : **l'histoire** (*intrigue, personnages et dialogues*), **le son** (*dialogues, effets sonores et musique*) et **les images**.

Une image est composée de sept éléments : l'espace, la ligne, la forme, le ton, la couleur, le mouvement et le rythme.

L'espace :

Il existe trois types d'espaces visuels :

- L'espace physique qui se trouve en face de la caméra,
- L'espace tel qu'il apparaît sur l'écran,
- L'espace qui donne l'échelle et la forme de l'écran lui-même.

La ligne :

La ligne est issue de notre perception. Elle n'existe que dans notre esprit et n'est donc pas réelle. Ce sont en effet les autres éléments de composition qui nous permettent de la percevoir.

La forme :

La forme obéit au même phénomène, vu qu'elle se construit à partir des lignes.

Le ton :

Lorsqu'on parle de ton, il est question de la luminosité d'un objet en référence à une charte de gris. Cette notion n'a donc rien à voir avec le ton d'une scène (*sarcastique, excité..*) ou d'un son (*grave ou aigu*).

Le ton a une importance cruciale dans l'image, qu'elle soit en noir et blanc ou en couleur.

La couleur :

La couleur est un des plus puissants éléments de composition, difficile à appréhender pour le néophyte. Le spectateur en a-t-il conscience ? Certaines couleurs sont associées à des émotions : c'est ce qu'on appelle les stéréotypes visuels. Si le rouge évoque la notion de danger, le vert et le bleu peuvent également servir cette idée.

Le mouvement :

Le mouvement est le premier élément qui attire l'attention lorsqu'on regarde une image. On distingue deux types de mouvement :

- Celui des objets et personnages,
- Celui de la caméra.

Le rythme :

Il existe deux types de rythmes :

- Celui qu'on peut entendre (*rythme sonore*) et auquel nous sommes le plus habitués,
- Celui qu'on peut voir (*rythme visuel*), qui se retrouve dans les objets statiques et en mouvement, ainsi que dans le montage.

D'après : *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, Bruce Block, Focal Press, 2007.

b. Les notions de plan

Au cinéma, le **montage de plusieurs plans** constitue un **ensemble cohérent** appelé une **scène**. D'un point de vue technique, un plan est caractérisé par sa **durée**, son **cadrage**, son **mouvement** et son **angle de prise de vue caméra**.

La **durée d'un plan** dans un film est **variable**, de l'ordre de **1 à 2 secondes** (*pour une scène d'action par exemple*) à **plusieurs minutes** (*pour un plan séquence*). Cependant **il n'y a pas de règles** et la durée d'un plan varie selon ce que veut exprimer le réalisateur.

Le mot plan sert à distinguer différents types de cadrage, c'est l'échelle des grosseurs de plans. Il existe un très grand nombre de plans qui peuvent être regroupés en trois familles, **les plans larges**, **les plans moyens**, et **les gros plans**.

Les plans larges

Valeur descriptive

Le plan général

« Le **plan général** montre la totalité du décor. Il a souvent pour fonction de représenter **les lieux de l'action** afin que le spectateur ait des repères pour assimiler les lieux du film. Les personnages sont noyés dans l'immensité du décor. Ce plan se veut descriptif et sa durée est assez longue pour permettre au spectateur de s'y plonger. »

Le plan d'ensemble

« Dans le **plan d'ensemble** le décor est prédominant, mais le cadre est un peu restreint, la part accordée au personnage est plus importante, les protagonistes sont montrés dans l'ensemble de l'espace scénique. »



Arrivée de Griffin à Iping

Le **plan général** a pour vocation principale de décrire un lieu, une ville, un paysage. Il montre la totalité du décor afin de créer un contexte autour de l'action. Le plan général doit durer suffisamment longtemps pour fournir toutes les informations que le réalisateur a voulu donner au spectateur. Il permet de donner l'ambiance, l'atmosphère du film.

Les plans moyens

Valeur narrative

Le plan moyen	« Dans le plan moyen le personnage est cadré en pied c'est à dire dans son entier, il est donc mis en valeur par rapport au plan d'ensemble. »
Le plan américain	« Le plan américain cadre le personnage de la tête aux cuisses ».
Le plan rapproché	« Le plan rapproché montre le personnage en buste, c'est le plan des dialogues car les réactions des personnages sont visibles par le spectateur. »



Griffin dans sa chambre d'hôtel

Le plan de taille permet de créer une certaine intimité avec le personnage, celui-ci paraît accessible, voire même vulnérable. L'objectif est de comprendre, décrire, la psychologie et les émotions d'un personnage. L'attention du spectateur est portée sur le regard, les expressions du visage.

Les gros plans

Valeur psychologique

Le gros plan	« Le gros plan approche au maximum le spectateur du sujet, seul le visage ou l'objet est visible soit pour le mettre en valeur, soit pour le desservir, ce plan peut mettre en avant une expression, un regard, un détail. »
Le très gros plan	« Le très gros plan ne cadre plus l'ensemble du visage mais seulement une partie, les yeux, la bouche, il doit permettre d'attirer l'expression du spectateur. »



Griffin s'est introduit chez le docteur Kemp, il tourne le bouton de la radio afin de l'effrayer.

La notion de **plan d'insert** ou de **plan de détail** introduit entre deux plans ordinaires, servent soit simplement de liaison, soit à introduire dans la séquence un détail. Cadré en gros plan, un écrit ou un dessin à un but informatif, esthétique ou dramatique. Ce plan est aussi appelé **très gros plan**.

Les différents plans de base :

- **Le plan d'ensemble ou plan de situation :**
Il permet de situer l'action dans son ensemble.
- **Le plan de demi-ensemble :**
Il invite à se concentrer sur une partie de l'action ou du décor.
- **Le plan moyen :**
Il permet de découvrir le protagoniste de la tête au pied.
- **Le plan américain :**
Pour les westerns, on cadre juste en-dessous des pistolets.
- **Le plan de taille ou plan rapproché :**
Les expressions des personnages deviennent visibles.
- **Le plan poitrine :**
Il est généralement utilisé pour le dialogue entre personnages.
- **Le gros plan :**
Il est employé pour exprimer les émotions d'un personnage.
- **Le très gros plan ou insert :**
Il est utilisé pour attirer l'attention du spectateur sur un détail précis du récit.

c. Les mouvements de caméra

On parle de mouvement de caméra (*panoramique, travelling, caméra à l'épaule...*) dès que le cadre change de façon notable au cours d'un même plan.

Le panoramique consiste en un mouvement, **une rotation de la caméra sur sa position.**

Un panoramique latéral (*droite ou gauche*), est utilisé pour suivre un personnage ou un véhicule se déplaçant généralement lentement dans le décor.

Un panoramique vertical (*haut ou bas*) servira plus fréquemment à montrer l'intégralité d'un bâtiment élevé ou de mettre en valeur un personnage.

Le zoom est un effet qui crée une impression de mouvement de la caméra vers l'arrière ou vers l'avant, en manipulant la focale de l'objectif lors de la prise de vue. **La caméra ne bouge pas réellement.**

- Dans le cas d'un **zoom avant**, le **champ** visible à l'écran **se réduit progressivement.** Le décor est de moins en moins visible et l'attention du spectateur se focalisera alors vers l'objet ou le personnage qui prend de l'importance dans le cadre.
- Au contraire, le **zoom arrière** élargira progressivement le cadre autour d'un objet ou d'un personnage. **Le décor sera alors progressivement révélé au spectateur.**

Le travelling (*de l'anglais travel, signifie « voyage, déplacement »*) est un **déplacement réel de la caméra** durant la prise de vue qui amène à un **changement de point de vue** physique.

- **Le travelling horizontal** suit un sujet qui est au cœur de la séquence. Le mouvement de la caméra suit généralement le même rythme que le sujet. Cela donne du dynamisme à la scène et permet au spectateur d'adopter le rythme du sujet de la scène.
- Avec un **travelling avant**, la caméra s'approche du sujet filmé. Au fur et à mesure du rapprochement, le **champ de vision**, tout ce qu'il y a autour du sujet, **se réduit.** Le travelling avant permet aussi de suivre un personnage, d'en adopter le point de vue.

d. Les angles de prise de vue caméra

Dans le langage cinématographique, c'est la façon de placer la caméra par rapport au sujet filmé.

La plongée

Lorsque l'objectif de la caméra est incliné vers le bas et qu'elle est positionnée plus haut que le sujet, donnant le sentiment de le surplomber, **le plan est filmé en plongée.**



Griffin a poussé M. Hall, l'aubergiste, dans l'escalier.

La contre-plongée

Lorsque l'objectif de la caméra est incliné vers le haut et qu'elle est positionnée plus bas que le sujet, il s'agit **d'une contre plongée.**



Griffin défie le policier et les curieux qui l'accompagnent.

L'angle de prise de vue normal

Lorsque l'objectif de la caméra est à l'**horizontale**. L'angle de prise de vue est normal.



Griffin a retiré ses bandages et entame une sorte de danse effrayante.

« Le choix de l'angle de prise de vue peut être soumis à la logique du récit et aux exigences du décor et de l'action. Le choix d'angle de prise de vue provoque un effet de sens.

Un angle de prise de vue n'a pas un effet unique. Une contre plongée sur fond de ciel peut magnifier les personnages mais une autre peut souligner leur caractère inquiétant. Une plongée peut écraser un personnage mais aussi souligner un partage de l'espace à l'aide d'un cadrage soigneusement étudié. La récurrence d'un angle de vue marqué dans un même film ou chez un même cinéaste devient un élément stylistique.

L'angle de prise de vue est fonction de la caméra par rapport au champ filmé et détermine donc la position du spectateur par rapport à la scène. »

Définitions extraites de <http://www.centreimages.fr/vocabulaire/index.html>

4. Le son

Les contraintes techniques à l'époque du film

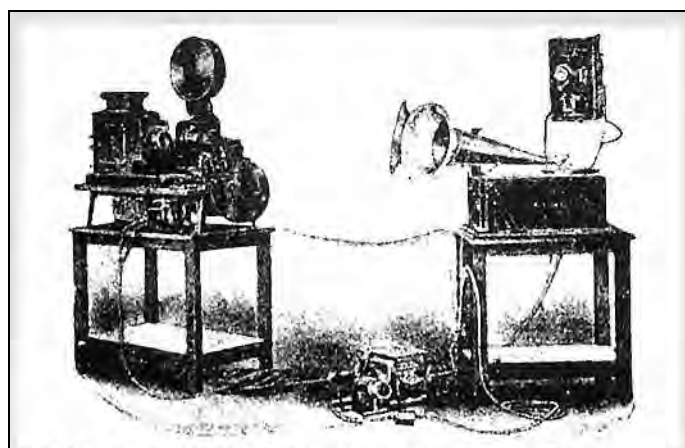
Sorti en novembre 1933, *L'Homme invisible* de James Whale a été réalisé dans la période des débuts du cinéma parlant, dont on considère que *Le chanteur de jazz* d'Alan Crosland est le premier exemple en 1927, avec des parties chantées et un monologue en son synchrone (capté directement sur le tournage).

A l'époque, le premier dispositif qui permet d'enregistrer des sons est le **phonographe**, inventé par Thomas Edison en 1877.



Phonographe

Au début du 20^{ème} siècle, les films étaient non parlants mais souvent très sonores, et diffusés en salles grâce à une caméra de projection pour l'image et un gramophone pour le son. Mais bien souvent, les deux appareils finissaient par se désynchroniser.



Projecteur et gramophone reliés électriquement au début du 20^{ème} siècle

Il faut imaginer que techniquement, la prise de son lors d'un tournage à l'époque était une affaire très périlleuse. Il était en effet beaucoup plus aisé de rajouter des éléments sonores sur l'image en post-production que de filmer en son direct. La perche que nous connaissons aujourd'hui pour la prise de son a été inventée en 1931, les caméras sont devenues plus silencieuses au début des années 1930 également.

Les tournages en son direct étaient très contraignants, au point que nombre de cinéastes choisissaient la post-synchronisation du son avec l'image jusqu'à la fin des années 1960 et l'arrivée de nouvelles techniques.

Voici des exemples de matériel moderne utilisé par les ingénieurs du son de nos jours :



Perche de prise de son



Enregistreur de son portable

Les différentes sources du son au cinéma

- On appelle le son direct celui qui est capté directement sur le tournage par le preneur de son, aussi appelé « perchman » ou l'ingénieur du son. Dans le jargon technique, il est également nommé le son « IN » dans le sens où sa source est visible à l'écran.
- On appelle le son hors champ celui qui est capté sur le tournage, mais dont on ne voit pas la source à l'écran.
- On appelle le son indirect ou le son « OFF » celui qui est capté ou créé en dehors du tournage et qui est synchronisé avec les images en post-production par le mixeur.

On peut constater notamment que **dans *L'homme invisible*, on entend assez peu de son hors champ**. Ceci est à mettre en relation avec les contraintes techniques citées précédemment, mais aussi avec le style de cinéma de l'époque, dans lequel le son doit être utile, et est prioritairement mis au service de la narration, et beaucoup moins au service du réalisme.

Dans *L'homme invisible*, le jeu d'acteur est très proche de celui du théâtre, **les paroles et les dialogues sont appuyés** pour favoriser la compréhension orale du spectateur.

La plupart des réalisations propose une alternance entre le son direct et le son indirect.

Dans *L'homme invisible*, lorsque nous prêtons attention aux sources des sons, il est aisé de constater que la grande majorité des dialogues sont filmés en son synchrone pour les personnages visibles et les passages où Jack Griffin a le visage couvert de bandelettes. On peut d'ailleurs entendre dans sa voix et dans sa légère difficulté à articuler, la gêne occasionnée par les bandelettes.

Mais dans les passages où il est invisible, on peut se questionner sur la source de ses paroles. Sont-elles toujours captées directement sur le tournage ? Le texte de Claude Rains a-t-il été enregistré en studio et ajouté à l'image par la suite par commodité pour certaines scènes ?

On peut imaginer que l'attention ait été concentrée sur la réussite des effets spéciaux visuels, spectaculaires pour l'époque, et que l'invisibilité du personnage ait permis de travailler le son dans un second temps pour certains passages, puisqu'il n'y avait pas de risque de mauvaise synchronisation entre les mouvements des lèvres et les paroles.

Le film comporte d'ailleurs quelques scènes pour lesquelles on peut être certain que le son est d'abord « IN », puis « OFF ».

Par exemple, lorsque Jack Griffin, excédé, explique sa découverte au policier et aux villageois, il parle d'abord sous ses bandelettes, le son est direct.

Puis il dévoile son invisibilité, ôte ses bandelettes et sème la pagaille dans l'auberge, puis dans le village ; le son est indirect. On peut entendre son rire effrayant, ainsi que ses paroles délirantes, assurément enregistrés en studio puis rajoutés en post-production. Les nuances peuvent être

parfois subtiles mais dans le cas précis de cette scène, on peut facilement trouver le moment où a lieu la transition.

Pistes : Visionner une séquence de quelques secondes de *L'Homme invisible*, et déterminer quelles sont les sources des différents sons entendus.

Visionner la scène de révélation de l'invisibilité et situer le moment de basculement entre le son direct et le son indirect (La scène est visible sur internet en utilisant le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=LH-DktRPpfg>).

Les différents types de son au cinéma

Dans une production cinématographique, on peut distinguer trois types de sons :

- les musiques,
- les bruits,
- les paroles.

Les différents sons dans un film peuvent être de deux natures :

- lorsqu'ils appartiennent à l'histoire, c'est-à-dire qu'ils représentent des sons de la vraie vie (exemples : une porte s'ouvre, un personnage s'adresse à un autre), il s'agit de **sons diégétiques**.
- lorsqu'ils participent à un effet cinématographique, qu'ils ne relèvent pas de la réalité de la scène (exemples : une musique, une pensée intérieure prononcée), il s'agit de **sons extra-diégétiques**.

Certains cinéastes usent de nombreux sons extra-diégétiques pour donner à leur réalisation une ambiance, un caractère. D'autres considèrent que ces sons ne servent pas le réalisme et refusent d'en utiliser.

Dans *L'homme invisible* de James Whale, la musique est rare. Elle n'est présente que lors du générique de début de film, puis vers le milieu du film, lors d'une courte scène où des figurants sont en train de danser, et lors du générique de fin. On ne peut pas dire qu'elle soit de nature extra-diégétique puisqu'elle ne donne pas au film son caractère fantastique et effrayant.

Dans l'analyse de l'œuvre, on peut donc concentrer la réflexion sur les bruits et les paroles, en se demandant comment ils sont effectués, puis ce qu'ils provoquent comme réaction chez le spectateur. Qu'ils soient diégétiques ou extra-diégétiques, **les différents sons appellent des émotions**.

Pistes : Repérer dans une scène du film les différents sons et déterminer si ce sont des sons de la vraie vie ou des effets cinématographiques, puis analyser leur impact émotionnel.

La voix de Claude Rains

L'acteur britannique **Claude Rains a été repéré par le réalisateur pour sa voix riche et profonde**, particulièrement adaptée pour les rôles sombres tels que celui de Jack Griffin, ou plus tard du policier français véreux dans *Casablanca* (1942) et du *Fantôme de l'Opéra* (1943).

Pour l'anecdote, au début de sa carrière, des cours d'élocution lui ont été dispensés, payés par l'Académie Royale d'Art Dramatique de Londres (Académie existant encore aujourd'hui), pour éliminer son accent issu du langage ouvrier londonien de l'époque. Il aurait eu des difficultés à prononcer le son « r », ce qui est difficilement imaginable lorsque l'on visionne *L'homme invisible* dans lequel il a une prononciation singulière du son « r » (il « roule » les « r »).

Sa voix particulière est un élément important du son dans *L'homme invisible*, elle est même essentielle puisque dans une grande partie du film, elle est le seul élément permettant de reconnaître le personnage. James Whale a choisi Claude Rains, qui jouait plutôt au théâtre jusque-là, après de longues recherches car il souhaitait trouver « la voix » qui pouvait incarner ce personnage effrayant.

On peut dire que **la voix de Claude Rains est à la fois un élément de son porteur de sens et un vecteur fort de sensations** puisqu'elle nous renseigne sur le personnage, sur le climat ambiant, sur l'évolution de son état d'esprit et de l'atmosphère du film.

Si Jack Griffin paraît être une personne courtoise, bien qu'antipathique, au début du film, le climat de suspicion qui règne autour de lui ainsi que la pression qu'il s'inflige l'amènent à devenir de plus en plus terrifiant car sa voix évolue parallèlement à sa plongée dans le délire criminel.

C. S'appropriier des connaissances lexicales pour analyser des images

Lors de la rencontre avec le lieu et l'œuvre cinématographique les élèves sont amenés à découvrir un vocabulaire spécifique à l'univers du cinéma pour ensuite l'acquérir et le mobiliser.

Pistes :

- Relever le vocabulaire relatif à l'œuvre et au lieu, chercher la (ou les) signification(s) de chaque mot.
- Ecrire des phrases utilisant les mots recensés.

→ **Point d'attention** : Les mots qui apparaissent en gras dans les tableaux suivants sont ceux qui enrichissent la liste des deux premiers films *L'Histoire sans fin* et *Ernest et Célestine*.

Vocabulaire relatif à l'œuvre cinématographique :

A	adaptation, auteur , aquarelle, animation
B	bruitage
C	composition, cinéma, clair-obscur, contraste, couleurs complémentaires, couleurs froides, couleurs chaudes, camaïeux, clair-obscur, contraste, couleurs complémentaires, couleurs froides, couleurs chaudes, camaïeux, compositeur, critique
D	dessin animé, doublage
E	effets spéciaux , étalonneurs, épouvante
F	fantastique, film d'animation
I	image, instrument
L	lumière, lavis
M	métrage (long métrage), montage , monteur
P	plan, pixilisation
R	réalisateur
S	synopsis, son, stop motion , sous-titrage
T	trucages , traduction
V	VOST (version originale sous-titrée)

Vocabulaire relatif au lieu :

A	affiche, acoustique
B	balise
C	cinéma, comportement
E	écran, éclairage
F	feutré
M	meublier
P	projection, projectionniste
R	revêtement
S	salle, séance
T	tamisé

D. Mémoriser la rencontre avec l'œuvre cinématographique

Au même titre que pour une huile sur toile, une sculpture, un poème, un édifice, une musique, un jardin (*etc.*), les élèves sont invités à garder une trace pérenne, une mémoire vive de leurs rencontres avec les œuvres cinématographiques.

♣ Voir fiche élève: Mémoire d'une rencontre avec une œuvre

Cette « mémoire » s'organise autour de trois pôles :

- **ce que l'élève doit savoir** (*aspect cognitif : cartel d'identification de l'œuvre, frise chronologique, contexte historique social, culturel, artistique dans lequel s'inscrit l'œuvre cinématographique*),
- **ce qu'il observe** (*aspect formel : description de l'œuvre*), et
- **ce qui l'émeut** (*aspect subjectif et personnel : possibilité d'exprimer son ressenti, ses émotions, par l'usage du verbe et/ou du dessin*).

Les élèves ont la possibilité d'intégrer un visuel en souvenir de la rencontre avec l'œuvre cinématographique tel qu'un ticket d'entrée au cinéma, une carte postale (*des Enfants de Cinéma*)...

E. Mettre des œuvres cinématographiques en réseau

Un des enjeux du Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle réside dans l'acquisition de connaissances qui vont également permettre aux élèves de **tisser des liens entre les différentes œuvres rencontrées**. Cet enrichissement culturel, progressif et continu, s'inscrit dans le cahier

des charges du dispositif École et Cinéma qui favorise la rencontre avec trois¹ des quatre œuvres cinématographiques sélectionnées en concertation avec les enseignants sur la thématique « Du livre au film »². Cette acculturation s'organise donc en premier lieu autour d'un réseau³ préalablement défini qui repose sur **l'adaptation littéraire au cinéma** également nommée **l'adaptation cinématographique**.

« Mettre des œuvres en réseau » consiste, de manière générale, à faire **une étude comparative d'œuvres entre elles**. Cette comparaison permet **d'approfondir l'analyse** et s'organise autour de **critères précis** qui favorisent l'émergence de permanence(s), de disparité(s) et/ou d'aspect(s) novateur(s).

1. Autour de l'adaptation littéraire

L'article sur « l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires »⁴ précise que l'adaptation est une lecture, une interprétation de l'œuvre littéraire, **une création d'une œuvre « totalement autonome par rapport au texte initial et disposant d'une cohérence esthétique propre »** et qu'« il existe plusieurs adaptations possibles » d'œuvres littéraires, « selon la subjectivité de l'adaptateur ou du réalisateur ».

“ **Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit**, moins encore de s'inspirer librement, **avec un amoureux respect**, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, **une œuvre à l'état second**. Non point un film “comparable” au roman, ou “digne” de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma ”. André Bazin.

« **Il ne faut donc pas assujettir le récit filmique au récit littéraire et évaluer une adaptation en mesurant les rapports de ressemblance ou de dissemblance, de fidélité ou de trahison** (à l'esprit, à la lettre). Dans ce cas, on en reste en effet à un jugement de valeur, “ à des débats plus ou moins stéréotypés (fidélité, trahison, appauvrissement, etc.) ” au lieu d'apprécier la richesse d'une production esthétique qui a ses spécificités.

À propos de la programmation « École & Cinéma 2015-2016 :

Une mise en réseau autour d'adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires permet donc de **faire prendre conscience aux élèves des choix artistiques opérés par les différents réalisateurs**. Ce sont précisément **les effets produits par ces choix** qui retiennent toute notre attention et qui permettront aux élèves d'apprécier les richesses d'une œuvre cinématographique. Les critères de comparaison peuvent être très nombreux :

- **les personnages** (*l'apparence, la voix, la personnalité, la gestualité, les vêtements, des personnages révélés par leur environnement, par les dialogues et par leurs actions*),
- **les lieux**
- **le genre** (*heroic fantasy, animation, fantastique*),
- **le récit filmique** (*suppression, amplification, dramatisation, interversion de certaines scènes*)

¹Pour les élèves des cycles 2 et 3.

² Pour l'année scolaire 2015-2016, dans le département du Haut-Rhin en Alsace.

³Mettre des œuvres en réseau consiste à faire une étude comparative d'œuvres entre elles, autour de critères précis. Exemples : un genre

⁴Cf. Ressource A du livret pédagogique *L'Histoire sans fin* et *Ernest et Célestine*

- les images (*cadrage, mouvement d'appareil, composition, lumière, couleurs, ...*)
- le son (*musique, bruits qui ont un rôle essentiel d'accompagnement et d'accentuation*)
- ...

- **L'histoire sans fin**, Michaël Ende, 1984.

→ On remarque par exemple que le début du roman *Die Unendliche Geschichte* qui plonge le lecteur in medias res devant la librairie ne coïncide pas avec le début du film, que le comédien qui interprète Bastien n'a pas l'apparence que Mickaël Ende avait décrite (*il devait être petit et gros aux cheveux brun foncé*), que le chapitre 4 intitulé « Ygramul, la Multiple » a été supprimé par Wolfgang Petersen...

→ Identifier des choix opérés par le réalisateur, puis analyser les effets produits.

→ Benjamin Renner et James Whale ont-ils effectué des choix similaires pour l'adaptation d'*Ernest et Célestine* et de *L'homme invisible* ? En ont-ils effectué d'autres ? Lesquels ? Quels sont les effets produits ?

- **Ernest et Célestine**, Benjamin Renner, 2012.
- **L'homme invisible**, James Whale, 1933.
- **Le magicien d'Oz**, Victor Fleming, 1939. (→ *Pas encore visionné*)

2. Autour du réalisateur : James Whale

Une mise en réseau autour du réalisateur permet de faire émerger les genres et sous-genres cinématographiques auxquels il s'est essayé et ceux ou celui grâce auquel il s'est particulièrement illustré auprès du public. James Whale est un cinéaste éclectique. S'il a expérimenté un grand nombre de genres cinématographiques comme le drame romantique, le film policier, la comédie musicale ou encore la comédie dramatique, c'est bien par **le fantastique et l'épouvante**⁵ qu'il a le plus marqué les esprits. Sa filmographie laisse apparaître qu'il a réalisé **trois adaptations littéraires** et permet d'établir une typologie de personnages.

1930 : La Fin du voyage (*Journey's End*) → Drame

1930 : Les Anges de l'enfer → Drame

1931 : Waterloo Bridge → Drame

1931 : Frankenstein → Horreur / 1^{ère} adaptation

1932 : Impatient Maiden → Drame romantique

1932 : Une soirée étrange (*The Old Dark House*) → Drame, épouvante et comédie

1933 : The Kiss Before the Mirror → Drame

1933 : The Invisible Man → Fantastique, épouvante fait partie des "Universal Monsters" / 2^{ème} adaptation

1933 : Court-circuit (*By Candlelight*) → Drame

1934 : One More River → Drame

⁵Figurent en gras dans la filmographie de James Whale, les films fantastiques à cheval sur l'épouvante.

1935 : La Fiancée de Frankenstein (*Bride of Frankenstein*)→Horreur, fait partie des “Universal Monsters”

1935 : Cocktails et Homicides (*Remember Last Night?*)→Drame

1936 : Show Boat→Comédie musicale

1937 : Après (*The Road Back*)→Drame

1937 : Le Grand Garrick (*The Great Garrick*)→ Comédie romantique

1938 : Port of Seven Seas→Drame / Adaptation

1938 : Sinners in Paradise→Drame

1938 : Wives Under Suspicion→Drame

1939 : L'Homme au masque de fer(*The Man in the Iron Mask*)→Aventure, drame, action / 3ème adaptation

1940 : L'Enfervert(*Green Hell*)→Aventure, drame

1941 : TheyDare Not Love→Drame

3. Autour du thème de l'invisibilité

Le thème de l'invisibilité a traversé le cinéma du XXème et du XXIème siècles, depuis *The Haunted Hotel⁶ or the strange adventures of a traveler* à nos jours. La liste suivante⁷ regroupe les films - qui traitent le thème de l'invisibilité - de manière chronologique et autour des suites et ou des reprises qui leur ont succédé.

1907 : The haunted hotel or the strange adventures of a traveler de James Stuart Blackton

1933 : The Invisible Man de James Whale

1940 : Le retour de l'homme invisible, de Joey May

1944 : La vengeance de l'Homme invisible, de Ford Beebe

1960 : L'incroyable homme invisible, d'Edgar G. Ulmer

1992 : Les aventures d'un homme invisible, de John Carpenter

1981 : Le Choc des Titans, de Desmond Davis

1987 : Predator, deJohn Mc Tiernan

1990 : Predator 2, de Stephen Hopkins

2000 : Hollow Man, L'homme sans ombre, de Paul Verhoeven

2001 : Le Seigneur des anneaux : La communauté de l'anneau, de Peter Jackson

2002 : Le Seigneur des Anneaux : les Deux Tours, de Peter Jackson

2003 : Le Seigneur des Anneaux : Le Retour du roi, de Peter Jackson

2012 : Le Hobbit : Un voyage inattendu, Peter Jackson

2013 : Le Hobbit : La désolation de Smaug, de Peter Jackson

2001 : Harry Potter à l'école des sorciers, de Chris Columbus

⁶ Cf. Partie Pratiques B. Mettre en œuvre une pratique cinématographique adossée à une technique d'animation.

⁷ Non exhaustive.

4. Autour des années 1930

- 1931 : Les Lumières de la ville de Charlie Chaplin
Scarface, de Howard Hawks et Richard Rosson
Frankenstein, de James Whale
Dracula, de Tod Browning
- 1932 : Docteur Jekyll et MR. Hyde, de Rouben Mamoulian
Freaks, la monstrueuse parade, de Tod Browning
- 1933 : King Kong, d'Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper
- 1936 : Les Temps modernes, de Charlie Chaplin
- 1937 : Blanche-Neige et les Sept Nains, de William Cottrell et David Hand
La Grande Illusion, de Jean Renoir
- 1938 : Le quai des brumes, de Marcel Carné
- 1939 : Le Magicien d'Oz, de Victor Fleming

5. Autour de la tonalité « noir & blanc »

Voici la liste des films en noir et blanc que des élèves de cycle 3 ont pu visionner dans le cadre d'Ecole et cinéma depuis le CP.

- 1925 : **La ruée vers l'or**, de Charles Spencer Chaplin, Etats-Unis, Burlesque, fiction
- 1946 : **La belle et la bête**, de Jean Cocteau, France, conte, fiction
- 1953 : **Le petit fugitif**, de Morris Engel, Etats-Unis, comédie dramatique, fiction
- 1953 : **Les vacances de Monsieur Hulot**, de Jacques Tati, France, burlesque, fiction
- 1966 : **Katia et le crocodile**, de Vera Simkova, Tchécoslovaquie, comédie, fiction

F. Mettre des œuvres littéraires en réseau

Mise en réseau sur le thème du roman de science-fiction :

La littérature de science-fiction a connu un essor important à partir de la seconde moitié du XIXe siècle par la parution des œuvres de Jules Verne et de H.G. Wells. Ces romans ont une structure parfois complexe et emploient un lexique qui pourrait ne pas convenir pour des élèves du 1er degré. Un travail de compréhension est nécessaire.

Une étude de quelques pages des romans ci-dessous peut être envisagée :

- 1864 – *Voyage au centre de la Terre*, de Jules Verne
- 1895 – *La Machine à explorer le temps*, de H. G. Wells
- 1931 – *Le Meilleur des mondes*, de Aldous Huxley
- 1943 – *Ravage*, de René Barjavel
- 1948 – *1984*, de George Orwell
- 1963 - *La Planète des singes*, de Pierre Boulle
- 1965 – *Dune*, de Frank Herbert

Mise en réseau autour des œuvres d'Herbert George Wells :

Les œuvres de H. G. Wells sont nombreuses et appartiennent à plusieurs formes : romans, contes, nouvelles et essais. Il a aussi créé des pièces radiophoniques et écrits des scénarios.

- 1888 – *Les Argonautes à la conquête du temps*, nouvelle

1895 – *La Machine à explorer le temps*, roman ; L'homme volant, nouvelle ;

1897 – *L'homme invisible*, roman

1898 – *La guerre des mondes*, roman

1901 – *Anticipations*, roman

Mise en réseau sur le thème de l'invisibilité :

Comme cela a déjà été énoncé dans un précédent chapitre, le thème de l'invisibilité a été exploité de nombreuses fois en littérature, de l'Antiquité à nos jours. On peut constater que plusieurs des œuvres cinématographiques exploitant ce thème sont à l'origine issues d'adaptations d'œuvres littéraires.

Il est difficile d'envisager la lecture de certaines œuvres littéraires par des classes du 1er degré.

Nous pouvons toutefois nous appuyer sur certaines pages des romans suivants :

1897 : *L'homme invisible* (titre original : The Invisible man) de H. G. Wells

1901 : *Le Secret de Wilhelm Storitz*, de Jules Verne publié en 1910 en version remaniée (œuvre posthume) et en 1985 dans sa version d'origine

1937 : *Le Hobbit*, de John Ronald Reuel TOLKIEN

1954 – 1955 : *Le Seigneur des anneaux*, de John Ronald Reuel TOLKIEN

Mise en réseau autour d'une époque (fin du XIXe siècle) :

La fin du XIXe siècle voit s'entrechoquer plusieurs courants littéraires. Le **Réalisme** (1830-1890) qui a commencé dès le début de ce siècle est à son déclin, voire même sa fin. Le **Naturalisme** (1870-1890) garde encore quelques adeptes mais connaît quelques difficultés face à l'émergence du **Symbolisme** (1870-1890) et du **Décadentisme** (1880 – 1900). La **science-fiction** apparaît dès la moitié du XIXe, Jules Verne et H.G. Wells étant désignés comme les pères fondateurs.

En parallèle, **les progrès scientifiques et techniques au XIXe siècle sont importants** et permettent à certains auteurs de s'en inspirer pour fixer le cadre de leur œuvre.

Quelques exemples de progrès scientifiques et techniques :

- l'invention du téléphone,
- l'invention du télégraphe par Graham Bell,
- l'invention du phonographe par Charles Cros,
- l'invention de l'ampoule électrique par Thomas Edison
- l'invention du cinématographe par les frères Lumières
- l'invention de la TSF (télégraphie sans fil), l'ancêtre de la radio,
- la découverte des microbes et la création des premiers vaccins par Louis Pasteur
- la découverte du radium par Pierre et Marie Curie

C'est au cours de ce siècle que **la chimie** prend véritablement son essor : théorie atomique de Dalton, lois sur les gaz, hypothèse d'Avogadro, calcul des poids atomiques, naissance de la chimie organique, classement des éléments par Mendeleïev et classification périodique des éléments en sont quelques exemples. À la fin du siècle, physique et chimie contribueront à la découverte de la radioactivité.

1842 : *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac, roman (courant réaliste) ;

1884 : *Jadis et naguère* de Paul Verlaine, poésie (courant symbolique) ;

1890 : *La bête humaine* d'Emile Zola, roman (courant naturaliste) ;

A. Mettre en œuvre une séquence cinématographique adossée à la notion de composition

Dans ce chapitre¹, vous pourrez vous inspirer des **pratiques adossées à la notion de plan** qui sont mises en œuvre dans trois classes désignées pour le projet ACMISA fédérateur.

« **Le thème conducteur des réalisations des élèves est « La minute Lumière** » qui consiste en une minute de tournage que les élèves réaliseront avec la caméra fixe et sans mise en scène, captant une minute entière de la vie réelle. Les élèves, s'approprièrent les notions de base en **réalisant leur Minute Lumière qu'ils détourneront ensuite pour créer des séances filmées originales** mettant l'accent l'une des quatre notions de base abordées (*plan, image, montage, son*).

Chaque tournage d'une minute Lumière est précédé d'un moment d'analyse (*autour du plan pour le premier film, de la composition d'image pour le second, du montage pour le troisième et du son pour le dernier*) à partir de photogrammes du film. Au cours de cette étape analytique indispensable, les élèves sont initiés au vocabulaire spécifique du cinéma et particulièrement sensibilisés à une des composantes d'un film (*plan, composition de l'image, montage et son*).

Le cinéaste intervient pour faire découvrir le matériel de tournage, les métiers du cinéma, le rôle de chacun. Il explicite et contextualise la Minute Lumière et ses contraintes. Les élèves s'inscrivent alors dans une véritable démarche de création ; ils effectuent des choix (*cadrage, lieu, sujet, personnages, lumière, son...*), pour tourner leur Minute Lumière.

Sébastien Pflieger les aide à réaliser cette captation qu'ils visionneront et analyseront. À partir de l'analyse de leur travail, les élèves sont amenés à imaginer une séquence originale en s'affranchissant du plan fixe. À cet effet, ils auront rédigé le synopsis et le scénario, réalisé le storyboard et distribué les rôles avec l'enseignant. Le réalisateur intervient ensuite, sur le plan technique pour les guider dans la réalisation de ce film original.

Ce tournage donne lieu à un montage pour lequel les élèves apportent leur contribution. Cette étape très enrichissante leur permet d'exprimer leurs choix et intentions en utilisant un vocabulaire approprié : ils sélectionnent des images, en déterminent la durée et l'ordre l'apparition, choisissent une bande sonore adaptée et l'intègrent au visuel.

La restitution de cette production audiovisuelle s'organisera en deux temps :

- d'une part, à l'issue de l'intervention du cinéaste et en sa présence, pour co-évaluer le film réalisé (*confronter les intentions et choix des élèves avec le film réalisé, verbaliser les difficultés, les émotions, les effets produits par la variété des plans, le cadrage, la lumière, le son, prendre conscience de la nécessité de composer des images au service d'une narrative...*),
- d'autre part en juin, dans la salle de cinéma partenaire, en présence des parents, de la communauté éducative et d'autres élèves participant au Dispositif École Cinéma. »

¹ Extrait du dossier ACMISA fédérateur cinéma.

FILM 3 : L'homme invisible

Réalisation des élèves

OBJECTIFS	LA MINUTE LUMIERE sera le fil conducteur des réalisations des classes	CLASSES CONCERNEES
<p>Réaliser des courts métrages.</p> <p>Utiliser le vocabulaire adossé à la notion de montage de séquences.</p> <p>Composer des images au service d'une narration jouant sur la chronologie.</p> <p>Comprendre et maîtriser les mécanismes de réalisation d'un film.</p>	<p>Découvrir la notion de montage et utiliser le vocabulaire adapté</p> <p>Analyser des images du film et identifier les éléments de leur composition. S'approprier le vocabulaire spécifiques au cinéma et à ses métiers (<i>plan, flashback, flash forward, montage alterné, ellipse, analepse, accéléré, ralenti, arrêt sur image, réalisateur, monteur...</i>)</p>	<p>Mars- Avril 2016</p> <p>Classe Ulis école 11 élèves Peggy Minoux Ecole Anne Frank Colmar</p> <p>Classe de CM1-CM2 24 élèves Yves Eiselé Ecole Dietwiller</p> <p>Classe de CE1-CE2- CM1-CM2 11 élèves Anaïs Nuzzo Koetzingue</p>
	<p>Réaliser une minute Lumière</p> <p>Découvrir et utiliser du matériel : <i>Caméra, clap et séquenceur, logiciel de montage professionnel.</i> Faire des choix ciblés sur la dimension temporelle pour réaliser une séquence filmée. Capter une minute entière de vie réelle avec caméra fixe comme les premiers films Lumière en 1895. Analyser et comprendre la séquence réalisée.</p>	
	<p>Créer un court métrage</p> <p>Imaginer et filmer une séquence originale.</p>	
	<p>Créer une narration jouant sur la chronologie.</p> <p>S'approprier un des métiers du cinéma pour réaliser le film.</p>	
	<p>Finaliser la production</p>	
	<p>Réaliser un montage (<i>enchaîner et ordonner les plans</i>) et contribuer à l'habillage du court-métrage.</p>	

Formation des enseignants

Mercredi 24 février 2016

Découvrir et analyser la notion de montage:

Enchaîner 2 plans (découpage, raccords).

Ordonner le récit (flashback, flash forward, montage alterné, ellipse, analepse, accéléré, ralenti, arrêt sur image).

Créer des effets rhétoriques (analogie, opposition).

Créer des effets plastiques et rythmiques

B. Mettre en œuvre des pratiques cinématographiques adossées à une technique d'animation en volume

Les objectifs de cette pratique artistique sont d'une part de **rendre accessible les effets spéciaux** et d'autre part de favoriser **l'expérience du montage d'un film** avec des élèves.

1. La pixilation :

Cette pratique s'appuie sur une technique d'animation en volume STOP MOTION, la **pixilation**¹, qui permet de créer l'illusion du mouvement grâce à la succession d'une multitude de photographies d'une scène fixe ; **des trucages utilisés lors des prises de vue créent un semblant de magie**. Ce sont par exemple des personnages qui se déplacent sans bouger les jambes, des objets et/ou des personnages qui apparaissent ou disparaissent subitement, qui sont en lévitation, qui se meuvent étrangement alors que ces déplacements sont impossibles en réalité. Ce peuvent également être des objets qui effectuent des actions, sans manipulation (*apparente*) humaine.

Concrètement, les acteurs se déplacent peu à peu et s'immobilisent dans une position précise (*par exemple les pieds joints*) pour chaque prise de vue. Il en va ainsi pour des objets qu'un animateur déplace avant de se retirer pour chaque prise de vue, qui donne lors du montage, l'illusion que les objets sont animés ou que les déplacements sont étranges... La pixilation est donc une technique propice à une expérimentation d'une forme « d'invisibilité » ou « d'étrange » avec des élèves.

Le terme pixilation vient de l'anglais « pixilated » qui signifie dans un registre familier, « ivre », « bourré », affecté par les « pixies », « ensorcelé ».

C'est James Stuart Blackton, l'auteur du premier dessin animé du cinéma qui découvre la technique de la pixilation avec *The Haunted Hotel ; or The Strange Adventures of a Traveler* en 1907. Le spectateur assiste à une scène (*dont l'image est composée telle une nature morte et cadrée sur une table positionnée devant une fenêtre*) au cours de laquelle un petit déjeuner est préparé et servi sans aucune intervention humaine : le couteau tranche le pain de manière autonome, la cafetière verse toute seule le café dans la tasse, une cuillère ajoute des morceaux de sucre et remue le café jusqu'à dilution du sucre, un petit pantin surgit de la carafe à lait...

Pour visionner le court métrage d'animation *The Haunted Hotel* en pixilation, 1:18 min :
https://www.youtube.com/watch?v=aTE8gXCb_og

La pixilation fait partie des techniques privilégiées dans la réalisation de clips musicaux, parfois combinée à d'autres techniques d'animation. Vincent Escrive, spécialiste de l'animation en volume STOP MOTION, a réalisé le clip *Ton visage du célèbre duo des Fréro Delavega* en recourant à la pixilation : on découvre les Fréro Delavega allongés sur le sol d'un appartement où les objets et les meubles s'animent et évoluent au fur et à mesure de la chanson. Filmés en plongée les objets et acteurs placés à même le sol sur un plan horizontal se meuvent comme s'ils étaient « debout », à la verticale. Une mise en scène poétique qui invite à l'évasion et au bonheur simple.

Pour visionner le clip *Ton visage* des Fréro Delavega réalisé par Vincent Escrive :
<https://www.youtube.com/watch?v=Vq9jWAXUIEs>

¹ À ne pas confondre avec la « pixelisation » qui désigne la manière dont une image est fragmentée en petites unités carrées de l'image numérique et qui produit un effet de mosaïque ou de puzzle.

Le professeur Kouro propose une courte leçon de tournage en pixilation, un pas à pas en vidéo tourné lui aussi en pixilation (*quelques minutes*) :

http://php.arte-tv.com/court-circuit-off/index.php?page=compil&mag=la_lecon

Une vidéo « spéciale pixi » réalisée par le professeur Kouro présente une course totalement déjantée (*quelques minutes également*) :

http://php.arte-tv.com/court-circuit-off/index.php?page=compil&mag=la_lecon

2. La réalisation d'un court métrage d'animation en volume en pixilation :

Les étapes de travail d'un projet de réalisation : écrire, dessiner, photographier, animer.

- Imaginer ou adapter une histoire.
Rédaction du **synopsis** : écrire les grandes lignes de l'histoire,
- Choisir les personnages et/ou les objets.
- Ecrire et découper les scènes, prévoir les prises de vues et les cadrages :
Réalisation du **story-board** ou **scénarimage** : découpage dessiné du film plan par plan sur lequel on inscrit le maximum d'informations relatives au décor, à la mise en scène, aux prises de vues, (*éventuellement au son et aux dialogues*).
- Prises de vues, **montage** et sonorisation avec un logiciel.

Exemples de logiciels de montage gratuits à télécharger pour animer les images fixes puis sonoriser le film d'animation produit :

- pour PC : Stop Anime

Il s'agit d'un logiciel d'animation utilisant une webcam. Il a été développé dans le cadre du projet "Cinéma d'animation à l'école primaire". Il permet la prise de vues image par image. Lien vers le logiciel et le tutoriel :

<http://primatice.phpnet.org/index.php?rub=Article&a=42>

- pour MAC : Dragonframe

<http://dragonframe.fr.softonic.com/mac>

A. L'article « L'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires »

D'après Daniel Salles, académie de Grenoble

L'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires / Daniel Salles in L'Ecole des Lettres des collèges (Paris), 2005/06-05 (12/2005)

Source : <http://www.ac-grenoble.fr/audiodisuel/articles.php?lng=fr&pg=57>

Vous trouverez l'intégralité de l'article de Daniel Salles cité précédemment dans les deux premiers livrets *L'histoire sans fin* et *Ernest et Célestine*.

B. Le livret en ligne

Vous trouverez le livret pédagogique et le diaporama des œuvres de Salvatore Dali et Liu Bolin en ligne sur le site de la DSDEN 68 :

<https://www.ac-strasbourg.fr/reserve/ecole68/textes-reglementaires/action-culturelle/ecole-et-cinema/>

C. Les ressources de Canopé



3 rue du 4 février 68500 Guebwiller
03 89 83 74 53
cddp68-doc@crdp-strasbourg.fr
www.crdp-strasbourg.fr/cddp-68/

Des ressources vous sont proposées via ce lien :

http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/ecole_elementaire/cinema/2015_16.php?parent=96

D. Les ressources des "Enfants de cinéma"

De nombreuses pistes intéressantes à découvrir sur les sites officiels du dispositif :

<http://www.enfants-de-cinema.com/2011/films/homme-invisible.html>

<http://www.transmettrelecinema.com/film/homme-invisible-1/#generique>

E. Les fiches-élève

Des fiches destinées aux élèves vous permettront d'engager un travail complémentaire en arts visuels et arts du langage autour du film.

Fiche	Titre	Objectifs
1	Les films et les personnages de James Whale	Acquérir une culture cinématographique
2	Les effets spéciaux	Acquérir une culture cinématographique
3	Les trucages du film	Comprendre certaines images du film. Acquérir une culture cinématographique
4	Métier, critique de cinéma	Connaître un métier en lien avec le cinéma
5	La critique TV de Télérama du 11/08/212	Lire, analyser, confronter des avis
6	La version originale sous-titrée	Acquérir une culture cinématographique
7	Lecture d'extraits	Lire et confronter des textes de deux auteurs sur le même thème
8	L'affiche	Décrire, analyser, émettre des hypothèses
9	Début du livre, début du film	Comprendre la notion d'adaptation cinématographique
10	Mémoire d'une rencontre avec une œuvre (une fiche pour l'élève, une fiche pour l'enseignant)	Garder la mémoire d'une rencontre artistique

► Les films et les personnages de James Whale

Voici la filmographie de James Whale

- 1930 : La Fin du voyage (Journey's End)
- 1930 : Les Anges de l'enfer
- 1931 : Waterloo Bridge
- 1931 : Frankenstein
- 1932 : Impatient Maiden
- 1932 : Une soirée étrange (The Old Dark House)
- 1933 : The Kiss Before the Mirror
- 1933 : L'homme invisible (The Invisible Man)
- 1933 : Court-circuit (By Candlelight)
- 1934 : One More River
- 1935 : La Fiancée de Frankenstein (Bride of Frankenstein)
- 1935 : Cocktails et Homicides (Remember Last Night?)
- 1936 : Show Boat
- 1937 : Après (The Road Back)
- 1937 : Le Grand Garrick (The Great Garrick)
- 1938 : Port of Seven Seas
- 1938 : Sinners in Paradise
- 1938 : Wives Under Suspicion
- 1939 : L'Homme au masque de fer (The Man in the Iron Mask)
- 1940 : L'Enfer vert (Green Hell)
- 1941 : They Dare Not Love

Et voici quatre de ses personnages.

D'après toi quel personnage joue dans quel film ?



Réponses :

1931 : Frankenstein



1933 : L'homme invisible (The Invisible Man)



1935 : La Fiancée de Frankenstein (Bride of Frankenstein)



1939 : L'Homme au masque de fer (The Man in the Iron Mask)



► Les effets spéciaux

Les **effets spéciaux** sont des techniques utilisées au cinéma pour créer l'illusion d'actions et simuler des objets, des environnements, des personnages ou des phénomènes qui n'existent pas dans la réalité ou qui ne pourraient pas être filmés au moment du tournage. On parle aussi de **trucage**.

Principes

Popularisés par le cinéma fantastique de science-fiction et de catastrophe, les effets spéciaux font appel à différents procédés liés à l'image et au son : synthèse d'image 3D, traitement numérique, maquettes, animation image par image, ralenti et accéléré, maquillage, bruitage, etc. Ils peuvent être réalisés pendant le tournage ou après (ou par la combinaison des deux).

Les cinéastes utilisent les effets spéciaux pour des besoins divers :

- Pour reproduire une atmosphère (pluie, chute de neige, brume, etc.)
- Pour créer une réalité visuelle à partir d'éléments imaginaires (monstres, extra-terrestres, soucoupes volantes, univers cosmique, etc.)
- Pour préserver l'intégrité des acteurs ou des décors (explosions, accidents, violences, catastrophe naturelle, scène d'action, etc.)

L'effet spécial doit paraître le plus réel possible. Son but est de s'effacer.

Histoire

Les premières illusions visuelles remontent aux lanternes magiques et aux jouets optiques, mais c'est avec la naissance du cinéma que se sont véritablement développés les effets spéciaux.

Le prestidigitateur français **Georges Méliès**, pionnier du cinéma, est un des premiers à les avoir adaptés, utilisant en particulier des effets de trompe-l'œil, des surimpressions (on rembobine la pellicule et on enregistre d'autres images par-dessus les premières). Il utilise aussi un procédé, l'arrêt de caméra : on arrête la caméra, et, sans la déplacer, sans changer son cadrage, on modifie un ou plusieurs éléments de la scène (apparition, disparition, ou substitution d'objets ou de personnages), on reprend le tournage, le tour est joué.

Effets spéciaux mécaniques

De nombreuses techniques inventées dans les années 1920-1930 sont toujours utilisées, comme les câbles pour simuler le déplacement dans les airs d'un personnage ou d'un objet, procédé que l'on emploie devant un écran noir qui masque en grande partie les câbles déployés. De nombreux films et séries télévisées s'appuient sur des maquettes manipulées par câbles, pour simuler des bâtiments, des véhicules et des vaisseaux spatiaux. Aujourd'hui, les câbles sont masqués par traitement numérique.

Des moyens mécaniques importants, voire géants, permettent des effets spéciaux impressionnants. Employés dès les débuts de l'industrie du cinéma, ils mettent en place une machinerie que l'on connaissait déjà au théâtre au XIX^e siècle : le tangage des vaisseaux, les personnages marchant du sol au plafond d'un décor intégré dans un carcan cylindrique qui peut tourner sur son axe, tandis que la caméra (et le cadreur !), solidaire du carcan, l'accompagne dans son mouvement de rotation.

Un autre moyen de représenter des personnages imaginaires consiste à utiliser des marionnettes. Celles-ci, dont chaque mouvement était initialement commandé manuellement (au moyen de fils, de câbles ou de moteurs électriques), sont maintenant également contrôlées par ordinateur.

Enfin, le maquillage et la création de costumes originaux sont généralement associés aux effets spéciaux.

Effets spéciaux numériques

Au début des années 1980, les progrès des ordinateurs ont permis aux réalisateurs d'envisager de nouvelles productions à partir d'images calculées et d'images de synthèse.

Les premiers mélanges d'images filmées et d'images numériques ont été réalisés dans *Tron* (Steven Lisberger, 1982).

Peu à peu, la meilleure qualité des logiciels et la montée en puissance de calcul des machines ont permis de réaliser de véritables trucages numériques, comme le *morphing*, ou l'animation en 3D.

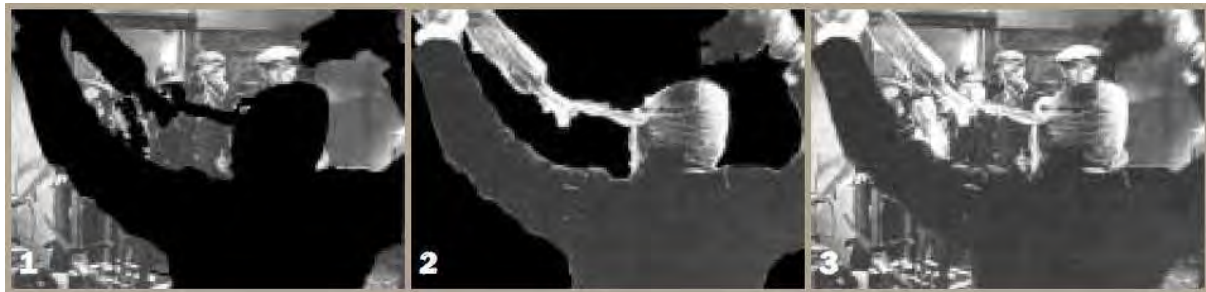
Le numérique s'est progressivement emparé des productions dans les années 1990. Les studios spécialisés se sont multipliés, tels la maison Duboi (*Alien, la résurrection*) ou encore la Buf Compagnie (*Matrix Reloaded, Harry Potter et la Coupe de feu, Spider-Man 3*). Plus récemment, certains réalisateurs cherchent à échapper au tout numérique, comme Peter Jackson dans la trilogie du *Seigneur des anneaux*, qui mélange maquillage, traitement numérique et trucages analogiques.



► Les trucages du film

Ce sont les nombreux trucages de *L'homme invisible* qui ont fait une grande partie de sa célébrité en 1933. Ils sont dus à **John P. Fulton**, spécialiste des effets spéciaux à la Universal depuis *Frankenstein*.

« Les scènes où le héros est partiellement vêtu et où les parties nues de son corps demeurent invisibles ont posé de gros problèmes. L'utilisation de fils invisibles était impossible car les vêtements auraient semblé vides et leurs mouvements n'auraient pas paru naturels. Nous avons choisi de superposer plusieurs prises. Ces scènes comportaient des personnages normaux, nous avons effectué des prises de vue ordinaires sans que l'homme invisible ne soit présent dans ces plans (1). Il fallait minuter soigneusement l'action comme c'est le cas à chaque fois qu'on élabore une surimpression. Le négatif fut ensuite développé de manière ordinaire. C'est alors qu'intervenaient les prises de vues spéciales. On tournait dans un décor entièrement noir – tapissé aux murs et au sol de velours noir afin de ne réfléchir aucune lumière. L'acteur était habillé de la tête au pied avec des collants et une cagoule noire. Par-dessus tout ça, il portait le costume du personnage. On avait donc l'impression de voir des vêtements se mouvant au sein d'un espace vide (2). Par la surimpression et le jeu des caches, nous obtenions un assemblage qui pouvait servir de copie finale pour le film.» (3).



John Fulton décrit également comment ils firent les traces dans la neige : « Là où les empreintes devaient apparaître, on a creusé une tranchée qu'on a couverte d'une planche dans laquelle on a découpé les empreintes. Dans les trous ainsi obtenus, on a emboîté des pièces de bois découpées à la forme des empreintes. Elles reposaient sur des pitons plantés dans la tranchée. Une corde entourait ces pitons et en tirant dessus, on faisait tomber la pièce de bois. La neige tombait alors dans les trous, et l'on obtenait des empreintes parfaites. »



► **Métier : Critique de cinéma**

Le critique de cinéma développe dans un article son point de vue sur l'œuvre qu'il a vue.

En plus de son opinion, il propose une analyse technique pour permettre à ses lecteurs de se faire leur propre idée.

Le critique de cinéma est un journaliste un peu particulier. Il a le privilège de pouvoir voir les sorties cinématographiques avant tout le monde ! De cette manière, il peut informer ses lecteurs de la qualité, selon lui, du film.

L'art de la critique

Si tout le monde peut donner son avis, tout le monde ne peut pas être critique... Il ne suffit pas de dire « j'aime » ou « je n'aime pas ». Le journaliste doit avant tout avoir une belle plume et savoir argumenter ses propos par une analyse poussée, faisant appel à ses connaissances. Ayant une très bonne culture générale, il n'hésite pas à faire des comparaisons. Tout passe sous le regard scrutateur du critique : le scénario, le jeu des acteurs, les décors, la cohérence, etc.

Compétences nécessaires

- Excellente culture générale en cinéma
- Sens critique
- Belle plume
- Maîtrise de l'anglais
- Bon carnet d'adresses

Cursus / formations

Comme tout autre journaliste, le critique peut avoir suivi une formation spécialisée, soit dans l'une des quatorze écoles reconnues par la profession, soit dans une école privée. Afin d'avoir une bonne connaissance en matière de films, le critique peut également être issu d'une formation universitaire en histoire de l'art option cinéma.

Débouchés

Difficile de se faire un nom dans le domaine de la critique cinématographique où l'ancienneté et la qualité de la plume sont primordiales ... Le critique travaille généralement dans les rubriques culture de la presse écrite.

► La critique TV de Télérama du 11/08/2012

L'homme invisible

Film fantastique réalisé en 1933 par James Whale

Avec Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan ...

Par Anne Dessuant

« Dans son *Frankenstein*, James Whale se prenait de compassion pour la créature monstrueuse créée par le docteur mégalo.

Ici, plus de pitié, le savant fou et le monstre ne font plus qu'un et n'inspirent aucune indulgence : le Docteur Griffin s'est injecté un sérum d'invisibilité aux effets collatéraux néfastes. Grisé par le pouvoir de sa nouvelle personnalité — et surtout par la drogue utilisée —, il veut conquérir le monde. En commençant par le terroriser.

La paranoïa s'empare de tous : le mal est près de nous, à côté des enquêteurs qui échafaudent un piège, dans la chambre de l'ami terrorisé...

Ce mal invisible qui frappe à l'aveugle peut évoquer, selon les époques, la peste, l'Inquisition, le nazisme, le communisme...

Aujourd'hui, ce serait le terrorisme.

Le film de James Whale est encore plus sombre et violent que le roman de Wells et reste d'une incroyable modernité par son thème, mais aussi par les effets spéciaux de John P. Fulton, toujours bluffants, son noir et blanc violemment contrasté, et l'interprétation proche de la folie de Claude Rains.

Affublé d'un rire sardonique et théâtral, il est grandiose dans un rôle ingrat — son premier grand rôle ! —, puisqu'on ne le verra « en chair et en os » que quelques secondes, alors qu'il est mort et redevient visible. — »



► La Version Originale Sous-titrée

La version originale sous-titrée se dit d'un film diffusé dans la langue originale de sa création, avec une traduction française des textes inscrite en bas de l'écran, les sous-titres.

Cette technique initiée par le cinéma a ensuite été transposée à la télévision, où elle concerne les séries télévisées, les documentaires, les journaux télévisés, etc.



Elle s'applique aussi à tous les médias audiovisuels : DVD-Video, Internet...

Elle est connue sous le sigle **VOST**.

Certains cinéphiles préfèrent largement cette méthode de visualisation des films pour pouvoir entendre la vraie voix des acteurs étrangers.

La traduction sous-titrée obéit à deux contraintes :

- la lisibilité
- la compréhension du spectateur.

Elle est déterminée par le temps nécessaire à la lecture et le nombre maximal de lettres et espaces qui peuvent s'inscrire sur l'écran.

Le nombre de sous-titres contenus dans un long métrage varie entre 1 000 et 1 800 !

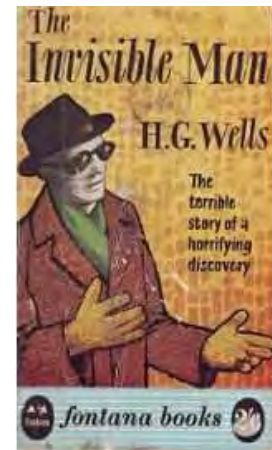
Au début du cinéma parlant et pendant longtemps, le sous-titre était censé résumer les éléments de dialogue indispensables à la compréhension.

Maintenant, la demande des spectateurs et des traducteurs va plutôt vers une fidélité aussi grande que possible au texte original.

La situation du traducteur de sous-titres (commande, délais, paiement) varie énormément en fonction des programmes et de leur destination. Pour le sous-titrage de films destinés aux salles de cinéma, le tarif recommandé par le Syndicat national des auteurs et des compositeurs dont dépendent les traducteurs de l'audiovisuel est de 4,10 € le sous-titre depuis janvier 2013.

► **Extrait traduit du livre *The invisible man* de H.G. Wells**

- Lis le texte silencieusement.
- Relève les mots qui décrivent le voyageur.
- Relève ceux qui montrent la peur de madame Hall.
- Donne un titre à cet extrait.
- A quel moment de l'histoire est-il situé ? Pourquoi ?



Extrait 1 :

Elle frappa et entra tout de suite. Aussitôt l'étranger fit un mouvement rapide : elle n'eut que le temps d'entrevoir un objet blanc qui disparaissait derrière la table ; le voyageur avait l'air de ramasser quelque chose sur le parquet. Ce n'est qu'après avoir déposé son plateau qu'elle remarqua que pardessus et chapeau avaient été ôtés et placés sur une chaise devant le feu. Une paire de souliers mouillés menaçait de la rouille son garde-feu en acier. Elle s'avança résolument vers cette défroque, et, d'un ton qui n'admettait pas de refus :

« Maintenant, sans doute, je puis prendre tout cela pour le faire sécher.

– Laissez le chapeau ! » répondit le visiteur d'une voix sourde.

En se retournant, elle vit qu'il avait levé la tête et qu'il la fixait. Pendant une minute, elle le considéra fixement, trop surprise pour dire un mot. Il tenait un linge blanc, une serviette apportée par lui, sur la partie inférieure de sa figure, de façon que sa bouche et ses mâchoires fussent complètement cachées : cela expliquait le timbre assourdi de sa voix. Mais ce n'était pas cela qui étonnait le plus Mme Hall. En effet, tout le front du voyageur, au-dessus des lunettes bleues, était couvert d'un bandeau blanc, un autre bandeau, appliqué sur les oreilles, ne laissait pas apercevoir le moindre bout de visage, si ce n'est un nez rouge et pointu, toujours aussi rouge et luisant que tout à l'heure, à l'arrivée. L'homme portait une jaquette de velours foncé, avec un large collet noir, relevé autour du cou et laissant passer une ligne de linge. La chevelure, épaisse et brune, qui s'échappait au hasard, en petites queues,

en petites cornes singulières, de dessous les deux bandeaux croisés, donnait à la physionomie l'aspect le plus étrange que l'on pût imaginer.

Cette tête, enveloppée, emmitouflée, était si différente de ce qu'avait prévu Mme Hall que celle-ci, pendant un moment, demeura pétrifiée.

Lui, n'écartait point sa serviette ; il continuait à la tenir sous son nez, ainsi qu'elle le voyait maintenant, d'une main gantée de marron, et, de ses verres impénétrables, il la regardait.

« Laissez le chapeau ! » répétait-il, parlant indistinctement à travers sa serviette blanche.

Les nerfs de Mme Hall commençaient à se remettre de la secousse éprouvée. Elle laissa le chapeau sur la chaise auprès du feu.

« Je ne savais pas, monsieur, que... que... »

Et elle s'arrêta, tout embarrassée.

Ses regards allaient alternativement d'elle à la porte.

« Je vais les faire bien sécher tout de suite », dit-elle en sortant de la pièce avec les vêtements.

Elle lança un dernier coup d'œil vers cette tête emmaillotée de blanc, vers ces lunettes sans expression ; la serviette cachait toujours la figure.

Elle frissonna un peu quand elle eut fermé la porte derrière elle, et son visage exprimait bien toute sa surprise, toute sa perplexité.

« Non, jamais je n'ai... », dit-elle tout bas.

Extrait 2 :

- Lis le texte silencieusement.
- Qui est le personnage désigné par « il » au début du texte ? Pourquoi ?
- Raconte ce qui va se passer ensuite.
- D'où proviennent les taches de sang ?
- Raconte ce qui a pu se passer avant.
- Donne un titre à cet extrait.
- A quel moment de l'histoire est-il situé ? Pourquoi ?

Les études scientifiques avaient développé ses facultés d'observation. En retraversant le vestibule, il remarqua une tache noire sur le linoléum, tout près du paillason, au pied de l'escalier. En remontant, il se demanda tout à coup ce que pouvait bien être cette tache. Étant redescendu il s'aperçut, sans grande surprise, qu'elle avait la couleur et la viscosité du sang qui sèche.

Il reprit ses bouteilles et remonta de nouveau, regardant autour de lui, essayant de s'expliquer cette tache. Sur le palier, nouvelle remarque ; il s'arrêta stupéfait : le bouton de porte de sa chambre était souillé de sang. Il regarda sa main : elle était propre. D'ailleurs, il se rappelait que la porte de sa chambre était ouverte lorsqu'il était descendu de son cabinet ; il n'avait donc pas eu à toucher le bouton. Il entra tout droit, la figure parfaitement calme, peut-être un peu plus résolue seulement qu'à l'ordinaire. Son regard, errant avec curiosité, tomba sur le lit : le couvre-pied était taché de sang, les draps avaient été déchirés... Kemp n'avait pas remarqué tout cela en entrant la première fois, parce qu'il était allé directement à la toilette. D'autre part, draps et couvertures étaient enfoncés comme si quelqu'un s'était tout récemment assis dessus.

Alors le docteur éprouva l'impression étrange d'avoir entendu une voix qui disait tout bas :

« Juste Ciel !... Kemp ! »

Mais le docteur Kemp ne croyait pas aux voix.

Extrait d'une œuvre littéraire de Jules Verne *Le secret de Wilhelm Storitz*

- Lis le texte silencieusement.
- Quelle(s) similitude(s) repères-tu avec l'histoire de H.G. Wells ?
Quelle(s) différence(s) ?
- Imagine une suite d'aventures dans laquelle « les invisibles sonneurs » sont les protagonistes.



Le soir même, dans le quartier de la Maison de Ville, - et ce fut même visible de la place Liszt et du marché Coloman, - une lueur puissante apparut à la plus haute fenêtre du beffroi. Une torche enflammée s'abaissait, se relevait, s'agitait comme si quelque incendiaire eût voulu inonder de flammes l'hôtel municipal.

Le chef de police et ses agents, se jetant hors du poste central, atteignirent rapidement les combles du beffroi...

La lumière avait disparu, et - M. Stepark s'y attendait, - on ne trouva personne. La torche éteinte gisait sur le plancher ; une odeur fuligineuse s'en dégageait ; des étincelles résineuses glissaient encore sur la toiture ; mais on put conjurer tout danger d'incendie.

Ainsi, personne !... Ou l'individu, - disons Wilhelm Storitz, - avait eu le temps de s'enfuir, ou il se tenait en un coin du beffroi, invisible sinon insaisissable.

La foule, amassée devant la Maison de Ville, en fut pour ses cris de vengeance : A mort ! ... à mort ! dont se riait Wilhelm Storitz !

Le lendemain, dans la matinée cette fois, nouvelle bravade, jetée à la cité entière, prise d'affolement.

Dix heures et demie venaient de sonner, lorsqu'une sinistre volée de cloches, un funèbre glas, retentit, une sorte de tocsin d'épouvante.

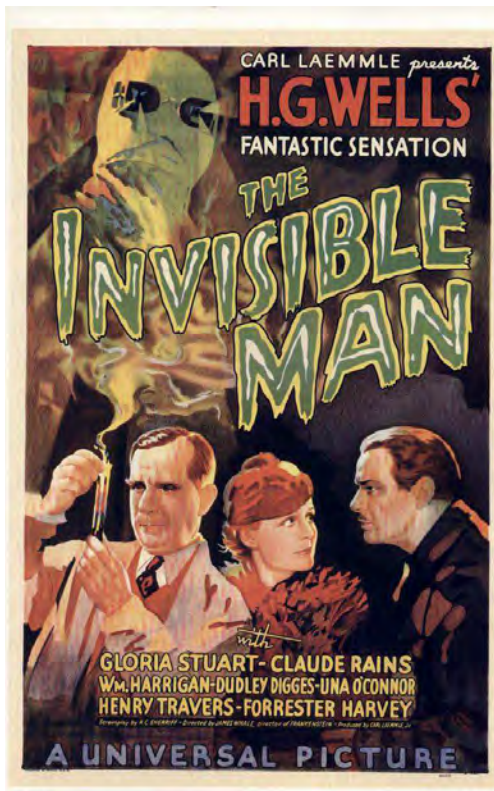
Cette fois, ce n'était pas un homme seul qui aurait pu mettre en branle l'appareil campanaire de la cathédrale. Il fallait que Wilhelm Storitz fût aidé de plusieurs complices, ou, tout au moins, de son serviteur Hermann.

Les habitants se portèrent en foule sur la place Saint-Michel, accourant même des quartiers éloignés où ces coups de tocsin avaient jeté l'effroi...

Cette fois encore, M. Stepark et ses agents se précipitèrent vers l'escalier de la tour du nord, ils en franchirent rapidement les marches, ils arrivèrent à la cage des cloches, tout inondée du jour qui passait à travers ses auvents...

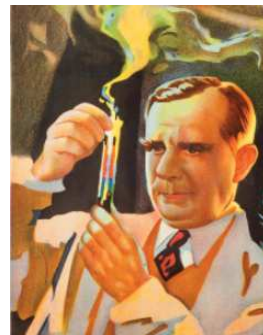
Mais, en vain visitèrent-ils cet étage de la tour et la galerie supérieure... Personne ! personne !... Lorsque les agents étaient entrés dans la cage où les cloches muettes achevaient de se balancer, les invisibles sonneurs avaient déjà disparu.

► L'affiche

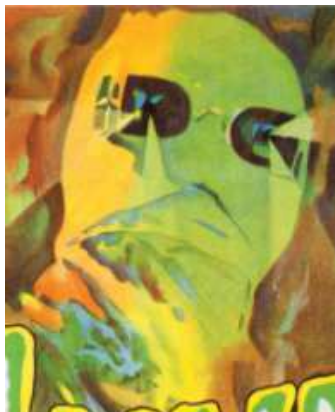


A toi maintenant d'imaginer un autre décor autour du père de Flora, le docteur Cranley.

Où est-il ? Que fait-il ?



Que se disent Flora Cranley et le Docteur Kemp ?



Dans quel lieu se trouve l'homme invisible ?

Que fait-il ?

Qui regarde-t-il ?

Voici la reproduction de l'affiche française du film :

Compare cette image à celle représentant l'affiche originale anglaise.

Relève :

- des différences ;
- des éléments convergents.



► Début du livre, début du film

Voici la première page traduite du livre de H. G. Wells *The invisible man* que James Whale a adapté au cinéma.

Compare le début du livre et le début du film.

I

UN ÉTRANGE VOYAGEUR

L'étranger arriva en février, par une matinée brumeuse, dans un tourbillon de vent et de neige. Il venait pédestrement, par la dune, de la station de Bramblehurst, portant de sa main couverte d'un gant épais, une petite valise noire. Il était bien enveloppé des pieds à la tête, et le bord d'un chapeau de feutre mou ne laissait apercevoir de sa figure que le bout luisant de son nez. La neige s'était amoncelée sur ses épaules, sur sa poitrine ; elle ajoutait aussi une crête blanche au sac dont il était chargé.

Il entra, chancelant, plus mort que vif, dans l'auberge, et, posant à terre son bagage :

« Du feu, s'écria-t-il, du feu, par charité ! Une chambre et du feu ! »

Il frappa de la semelle, secoua dans le bar la neige qui le couvrait, puis suivit Mme Hall dans le petit salon pour faire ses conditions. Sans autre préambule, et jetant deux souverains sur la table, il s'installa dans l'auberge.

Mme Hall disposa le feu et alla préparer le repas de ses propres mains. Un hôte s'arrêtant à Iping en hiver, c'était une aubaine dont on n'avait jamais entendu parler. Et encore un hôte qui ne marchandait pas ! Elle était résolue à se montrer digne de sa bonne fortune. [...]



Mémoire d'une rencontre avec une œuvre

Domaine artistique :

Cartel de présentation de l'œuvre

Forme d'expression :

Type de film :

Genre :

Titre original :

Titre :

Adaptation de l'œuvre littéraire :

Réalisateur :

Année de réalisation :

Durée :

Le résumé du scénario

Les caractéristiques cinématographiques du film

Visuel de l'œuvre/ ticket d'entrée au cinéma

Le contexte historique et social

Le contexte artistique

Commentaires personnels : mes impressions, mes questions

Dessin(s) pour se souvenir de ce film



Mémoire d'une rencontre avec une œuvre

Domaine artistique : Arts du visuel

Cartel de présentation de l'œuvre

Forme d'expression : cinéma
Type de film : long métrage
Genre : Fantastique - épouvante
Titre original : The Invisible Man
Titre : L'homme invisible
Adaptation de l'œuvre littéraire : *L'homme invisible* de Herbert George Wells
Réalisateur : James Whale
Année de réalisation : 1933
Durée : 1h08

Le résumé du scénario

→ Résumer l'histoire.

Les caractéristiques cinématographiques du film

→ Quels sont les ingrédients du fantastique ?
 → S'interroger sur les effets spéciaux (disparition d'un personnage, apparition d'empreintes dans la neige, déplacement d'objets sans manipulation humaine...)

Visuel de l'œuvre/ ticket d'entrée au cinéma



Le contexte historique et social

- *Comment le film s'inscrit-il dans son époque ?*
- *Relever les éléments qui la caractérisent ? ...*

Le contexte artistique

- *Comment le film s'inscrit-il dans le foisonnement artistique et culturel de son époque ?*
- *Connaissez-vous d'autres œuvres littéraires, plastiques, musicales...?*

Commentaires personnels : mes impressions, mes questions

Dessin(s) pour se souvenir de ce film

Merci aux salles partenaires

Palace Lumière ALTKIRCH

Espace Grün CERNAY

Le Colisée COLMAR

Florival GUEBWILLER

Espace Rhéna KEMBS

Bel Air MULHOUSE

Le Palace MULHOUSE

Le Saint-Grégoire MUNSTER

Rex RIBEAUVILLE

La Passerelle RIXHEIM

La Coupole SAINT-LOUIS

Ciné Vallée SAINTE-MARIE-AUX-MINES

Vidéo-club STETTEN

Le Trèfle UNGERSHEIM

Relais Culturel THANN

Gérard Philippe WITTENHEIM

L'équipe départementale « Ecole et cinéma »

ayant contribué au livret *L'homme invisible*:

Sylvie Allix, conseillère pédagogique Arts visuels
Christophe Carasco, conseiller pédagogique de la circonscription d'Altkirch
Catherine Hunzinger, chargée de mission Action Culturelle DSDEN 68
Erika Kauffmann, conseillère pédagogique Arts visuels
Amandine Kuhner, coordinatrice «Ecole et Cinéma»
Laurence Picaudé, Canopé

Avec la participation de Sébastien Pflieger, cinéaste

et pour l'aide technique Jean-Marie Ottmann, reprographie DSDEN 68