

### Annexe 3 - Programme limitatif de l'enseignement de spécialité de cinéma-audiovisuel en classe terminale pour l'année scolaire 2026-2027

Le programme d'enseignement de spécialité de cinéma-audiovisuel en classe terminale institue un programme limitatif de trois œuvres cinématographiques et audiovisuelles, publié tous les ans au bulletin officiel de l'éducation nationale. Il est renouvelé annuellement par tiers. Au cours de l'année de terminale, chaque œuvre est abordée et analysée dans la perspective d'un ou plusieurs questionnement(s) précisés par le bulletin officiel de l'éducation nationale. Chaque œuvre permet donc d'actualiser concrètement l'étude d'un ou plusieurs questionnement(s) au programme de l'enseignement de spécialité cinéma-audiovisuel de terminale.

**Pour l'année scolaire 2026-2027, les œuvres cinématographiques retenues sont les suivantes :**

*Entr'acte* (1924) et *Paris qui dort* (1925) de René Clair (œuvre renouvelée)

Né à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tels Louis Aragon, André Breton ou Man Ray, René Clair (René Chomette de son vrai nom), appartient à la génération directement touchée par les horreurs de la Grande Guerre. S'il n'est mobilisé qu'en 1917 – comme ambulancier – il est profondément marqué comme ses pairs par l'absurdité que représente cette course à la mort de toutes les valeurs d'émancipation et de progrès que la modernité laissait espérer : c'est une véritable crise civilisationnelle que traverse l'Europe dont la jeunesse paye le prix le plus fort. Si Clair apprend la réalisation cinématographique auprès de Jacques de Baroncelli en 1922, à une époque où les écrivains, les journalistes ou les artistes passaient facilement à cet art pour lequel tout était encore à inventer, ce n'est pas par la première avant-garde cinématographique (celle des Deluc, Gance, Dulac, Epstein), très *arty* et formaliste, que le jeune homme – devenu directeur du supplément cinéma de la revue *Théâtre et Comœdia illustré* – se montre le plus attiré. La puissance contestataire radicale, le culte de l'énergie vitale primant sur les idéologies prônées par le mouvement DADA nourrissent plus profondément son gout pour la dérision, le burlesque et la mise en scène des corps pris dans une mécanique infernale, la figure de Chaplin offrant par ailleurs pour lui comme pour toute cette génération, un véritable premier héros de cinéma. Le hasard des rencontres – le directeur du Théâtre des Champs-Élysées, où doit être monté le ballet *Relâche*, est également le directeur de la revue *Théâtre et Comœdia illustré*, et il cherche un réalisateur pour faire un film projeté à l'entracte – ne doit pas faire oublier la nécessité objective qui pousse René Clair vers DADA et les figures artistiques majeures qui s'y illustrent alors, de Duchamp à Breton.

De son côté, le mouvement né en Suisse, alors en pleine expansion dans toute l'Europe comme une réaction et un antidote à la guerre, se veut anti-artistique et radicalement contestataire. Toutes les forces de l'intelligence et de l'art ayant conduit au désastre universel de la guerre, il est légitime de les rejeter au seul profit de l'énergie et du désir de vivre. Passant uniquement par des tracts ou des spectacles « manifestaires », avec l'ambition d'entraîner les foules dans leur dynamique salvatrice, DADA accueille naturellement avec grand intérêt les moyens d'expression nouveaux du cinéma : l'impact des images sur une foule, leur puissance d'entraînement et de sursaut par la force d'un rythme, la communication directe de corps à corps sont autant de leviers que DADA retient du cinéma, à travers différentes tentatives et essais, sans avoir encore trouvé jusqu'ici le chiffre parfait. René Clair avec *Entracte* le lui fournit.

Les deux films retenus pour le programme limitatif de cinéma-audiovisuel, s'ils sont assez différents formellement, font système et l'on prendra bien garde de les étudier dans cette relation. De part et d'autre de l'année 1924 qui voit la publication du *Premier manifeste du surréalisme*, et la réversion / reformation de DADA dans le surréaliste, ils appartiennent – sans s'y réduire complètement – aux deux mouvements gémeaux (dits de la seconde avant-garde française). Ils y appartiennent en trouvant pour chacun des deux mouvements l'une des formes les plus abouties ; mais ne s'y réduisent pas, car René Clair y fait ses gammes et invente déjà – autour de formules et d'obsessions caractéristiques – sa manière et sa carrière de demain.

Aussi étudiera-t-on plus particulièrement *Entr'acte* (1924) et *Paris qui dort* (1925) de René Clair dans la perspective des questionnements suivants :

#### — Périodes et courants

Profondément ancrés dans le bouillonnement expressif et l'expérimentation décomplexée – au point d'en fonder le langage respectif (une accélération continue à réveiller un mort pour l'un, une décélération et exonération de la quatrième dimension temporelle, transformant Paris en « playground » grandeur nature, pour l'autre) –, *Entr'acte* et *Paris qui dort* n'en sont pas moins profondément singuliers rapportés aux autres essais de cinéma de la seconde avant-garde. Si *L'Étoile de mer*, *Retour à la raison* ou *Emak Bakia* de Man Ray travaillent la texture et les aventures de l'image (comment proposer une image qui dure ?), l'objet des films de Clair est bien plutôt le temps. Peut-on avec la machine cinéma, le jouer jusqu'à la frénésie, se jouer de lui ou le maîtriser à loisir, pour orchestrer un nouveau rapport à la vie et de nouvelles relations entre les êtres par-delà les lois physiques et les conventions sociales ? À bride abattue ou dans l'expérience buissonnière de la ville redécouverte, le temps poussé dans ses retranchements nous donne enfin accès au secret du mouvement perpétuel (si cher à Louis Aragon) ou au Merveilleux.

#### — Un cinéaste au travail

Le travail de la création dans *Entr'acte* et *Paris qui dort* est profondément lié au plaisir et au jeu car ce sont d'abord œuvres d'une bande, d'une équipe de copains, une création collective, l'affirmation d'un groupe (dont on voit les membres tour à tour faire des apparitions dérisoires à l'écran) : le « set » surréaliste, selon la belle formule de Henri Béhar pour désigner le collectif

surréaliste, s'y amuse, s'y dissipe et s'y filme en train de créer, offrant en deçà du tract ou de la fable un surprenant documentaire. Pourtant, de l'un à l'autre, de 1924 à 1925, René Clair s'impose et s'invente comme réalisateur. Ses obsessions et ses motifs – la poursuite, la brèche fantastique, le sens de la satire et de l'inversion drolatique, et essentiellement le rythme imparable – prennent source et se développent. Mais surtout, ce que Clair éprouve à travers ces prémisses brillantes, c'est qu'il ne peut y avoir de déconstruction ou de déréalisation sans maîtrise absolue d'une rigueur formelle savante, fût-elle apparemment foutraque ou détraquée. C'est la leçon de cinéma que l'on peut retenir de la scène virtuose du « scenic railways », prodige de cadence majeure et *remake* inavoué d'une scène fameuse de montage alterné de *La Roue* dont Abel Gance lui-même rapportait l'efficacité à son inspiration tirée des pentamètres iambiques. Alors, René Clair, cinéaste DADA et surréaliste ou bien réel classique ?

### *La Féline* de Jacques Tourneur, 1942

Jacques Tourneur, né à Paris en 1904, a été pendant dix ans, aux États-Unis et en Europe, l'assistant et le monteur du réalisateur Maurice Tourneur, dont il est le fils. Entre 1931 et 1934, il réalise en France six comédies, *Tout ça ne vaut pas l'amour*, *Un vieux garçon*, *La fusée*, *Toto*, *Pour être aimé*, *Les filles de la concierge*. Devenu citoyen américain en 1919, il finit par s'expatrier aux USA en 1934 où il vivra jusqu'en 1966. Il commence alors sa carrière américaine à Hollywood par une série de courts-métrages et signe, en 1939, son premier long, *They All Come Out*.

Par l'intermédiaire du producteur et scénariste Val Lewton, la RKO Pictures, qui entend relancer le film d'horreur dont l'âge d'or avait débuté dans les années 30 avec *Dracula* de Tod Browning (1931), *Frankenstein* de James Whale (*id.*) ou encore *La Momie* de Karl Freund (1932), trouve en Jacques Tourneur un réalisateur à même de renouveler le genre. Dans *Cat People* (*La Féline*, 1942), que viendront compléter *I Walked With a Zombie* (*Vaudou*, 1943), *The Leopard Man* (*L'homme léopard*, 1943) et, quinze ans plus tard, *Curse of the Demon* (*Rendez-vous avec la peur*, 1957), film américano-britannique, il emprunte à l'expressionnisme allemand ses codes visuels – son directeur de la photographie, Nicholas Musuraca, est considéré comme celui qui a fait renaître ce style aux États-Unis dans les années 40.

On étudiera ce film dans le cadre des questionnements suivants :

- Transferts et circulations culturelles
- Un cinéaste au travail

Dans ce chef-d'œuvre de la série, film devenu culte et iconique, Tourneur joue de façon omniprésente avec les ombres afin de souligner la présence du danger. Inversant les codes de la représentation, selon lesquels la lumière s'impose contre l'ombre, *Cat People* engage le spectateur dans une expérience sensorielle et existentielle inédite : c'est tout le régime du visible, du réel, qui est redéfini en s'offrant comme un épaississement de l'ombre, de l'invisible, dans un continuum que *Cat People* a pour projet d'installer. De manière à faire naître progressivement l'inquiétude et l'angoisse, le film développe ainsi une écriture subtile, tout en suggestion, qui ne montre jamais l'objet de la terreur mais la manifeste partout et nulle part. Ainsi active-t-il la croyance, sans la faire jamais voir, en la capacité d'Irena à se métamorphoser en bête féroce, et interroge par là-même notre propre crédulité dans le pouvoir des fables et des fictions. Pour ce faire, il distille au fil de l'eau des indices visuels et sonores – certains d'une grande discrétion – qu'il conviendra, au sein de lectures rétrospectives, de questionner avec les élèves : l'image de la créature démoniaque (« the evil creature » (20'28)) tournant dans sa cage, sur laquelle s'ouvre le film et qui le ponctue régulièrement au point de constituer un véritable fil rouge ; le chaton au poil hérissé manifestant son rejet ainsi que le charivari des oiseaux dans l'animalerie (« [the cats] seem to know who's not right, if you know what I mean » (12'28), commente la vendeuse) ; la femme-chat de la scène du mariage ; la panthère dessinée sur le paravent de l'atelier de l'héroïne tout comme la patte de lion de sa baignoire ; la scène centrale et emblématique de la piscine ; celle de la poursuite nocturne entre les deux femmes s'achevant sur les empreintes de pattes de bête et le troupeau de moutons dévastés, etc.

En important dans le champ de l'image des références et des motifs issus de cinématographies européennes qu'il réadapte et brouille, en déstabilisant avec un savoir-faire suggestif inédit l'ordre du « réel », que fait exactement Tourneur au fantastique ? Certes, comme pour la littérature du même genre, il fait mine de l'ancrer dans un cadre contemporain et réaliste. Le film débute par une scène de première rencontre traditionnelle qu'accompagne une musique de romance au moment de se donner un prochain rendez-vous (8'23). Dans une construction en point contrepoint, chaque moment susceptible de susciter l'inquiétude trouve son apaisement dans un élément rassurant. Pour exemple, si la bande son au moment où Irena met la clé dans la porte semble indiquer que quelque chose d'insolite se passe, ce que viennent souligner la question et la remarque d'Oliver : « What's the matter ? You looked at me in such a funny way. » (4'05), Irena, avec calme, sait immédiatement tranquilliser son compagnon : « I have never had anyone here. You're the first friend I met in America » (4'16), ce qui permet à la romance de reprendre son cours. Et par ailleurs, trois ans avant *Spellbound* (*La maison du Docteur Edwardes*, 1945) d'Alfred Hitchcock, Tourneur place son film sous l'égide de la psychanalyse (cf. le cartel d'ouverture contenant la citation du Dr Louis Judd), capable d'apporter des explications rationnelles au mal dont souffre la protagoniste, d'offrir la « clé » du mystère. Pour autant, son geste créatif porte plus loin que ses contemporains et son époque. En faisant des apparences le régime effectif de l'être et de l'essence, c'est déjà vers des cinématographies postmodernes qu'il tire ses flèches : peut-être n'existe-t-il rien d'autre que des artefacts ? Toute une génération de cinéastes de la peur, de Brian De Palma à Kiyoshi Kurosawa, saura s'en souvenir.

Pour les sessions 2026 et 2027, *l'Irma Vep* d'Olivier Assayas et *La Féline* de Jacques Tourneur seront tous deux inscrits au programme limitatif du baccalauréat. Les occasions de les mettre en écho de façon signifiante existent : autour des personnages de la Black Cat et de la vampire en tunique noire à la silhouette féline ou encore au sujet des écritures cinématographiques déterminées par l'invisible, le caché, l'inconscient : « le cinéma n'est pas la transparence, explique Assayas, cette transparence qui est celle du "on doit tout le temps tout comprendre". Moi je pense qu'on doit tout le temps ne rien comprendre » (interview d'Olivier Assayas par Marc Cerisuelo, « S'adapter à la culture américaine »).

## *Irma Vep* d'Olivier Assayas, mini-série, épisodes 1, 2 et 3, 2022

Olivier Assayas n'en est pas à sa première incursion dans la série lorsqu'il se lance pour HBO dans le projet *Irma Vep*, mini-série de 8 épisodes. Entre le « grand film intimiste » qu'est *L'Heure d'été* (selon la belle formule de Jacques Mandelbaum) et *Après mai*, portrait de la jeunesse des années 70, il livra, à la surprise générale, le biopic *Carlos* qui retrace la vie du terroriste international Ilich Ramirez Sánchez. Qualifié de « film », le projet est proposé en deux versions : l'une de 5h30 présentée à Cannes et diffusée en trois épisodes sur Canal+, l'autre de 2h45 qui sortit en salles. L'auteur avait déjà esquissé un semblable jeu de variations avec le téléfilm *La Page blanche* (réalisé pour Arte) et sa réécriture au format « cinéma » sous le titre *L'Eau froide*. Intégrant pleinement l'incidence des supports et des circuits de diffusion sur ses choix de réalisateur, Assayas cherchait très consciemment dès ces premiers essais à en éprouver l'effet sur le spectateur. Aussi, lorsque René, le réalisateur de la série en abîme « *Irma Vep* » dont on suit la douloureuse genèse au fil des épisodes de la série du même nom, rencontre un médecin chargé par les assurances d'évaluer sa santé et sa capacité à achever le projet, tout va bien jusqu'au moment où l'on sort du registre strictement médical pour entrer dans celui de l'esthétique. Une controverse se déclenche en effet sur la nature de la production : « feuilleton » pour le médecin, « film » et rien que « film » – certes au travers d'une durée plus longue – pour René qui se fait ici l'écho, sinon de l'inquiétude d'Assayas, du moins de ses ambitions et doutes. Qu'est-ce donc qui qualifie ou disqualifie la valeur d'une création ? La pureté de son intention ? Son circuit de diffusion ou son format ? Les choix et gestes de son auteur ? Sa réception, immédiate ou ultérieure ? Et par quel public ? À quel prix les images sortent-elles du régime du flux pour entrer dans celui de l'Art ? Cela relève-t-il d'une qualité intrinsèque ou extrinsèque ? Questions essentielles qui sont celles qu'affronte actuellement le secteur cinématographique, plus que jamais superposé et assujéti à celui de l'audiovisuel, et qu'*Irma Vep* ne cesse de réfléchir avec drôlerie, grâce, fantaisie, et lucidité.

L'on suit ainsi autant la création d'une aventure (remake du fameux serial de Louis Feuillade) que les aventures d'une création. Une multitude d'intrigues et de péripéties s'entrecroisent, se ramifient et se correspondent sur la trame du tournage d'un « film » donc : un réalisateur aliéné jette les derniers crédits qu'il lui reste dans une tentative folle de réécriture d'un vieux classique du muet pour tenter de réanimer la flamme et les mannes du cinéma des origines ; une jeune star américaine, la bien nommée Mira (à la fois « merveilleuse » et « regard »), habituée aux grosses productions hollywoodiennes, cherche en Europe une parenthèse enchantée, afin de redonner du sens à sa carrière et à sa vie ; un vieux mécène, pas si philanthrope que cela, finance le projet pourvu que sa star devienne l'égérie de sa prochaine campagne de parfum ; un acteur allemand junkie ne peut tourner que si on lui trouve son carburant quotidien ; un jeune premier fait des histoires de tout, pour se donner de l'importance, et par-dessus tout, un maître-réalisateur orchestre ce ballet incessant de désirs pour tromper ses angoisses de création (René comme double distancié d'Olivier) et rappeler à lui le souvenir de ses amours défuntes.

Si le postulat peut rappeler celui de *La nuit américaine* de Truffaut, la richesse, la variété de ton, la liberté grande que permet le format sériel donne à *Irma Vep* l'ampleur d'une quête symbolique et cathartique : de petites en grandes histoires, de tribulations dérisoires en caprices de stars, d'amourettes en grandes histoires d'amour, d'approximations en cristallisations, de regrets en deuils accomplis, c'est moins la force réparatrice du cinéma sur la vie qui est interrogée, que la manière dont le cinéma peut faire œuvre par-delà le chaos. Au travers d'une multitude de ratés ou de hasards, de grands aléas ou de victoires dérisoires, la grande magie invocatoire des images opérera, malgré tout, malgré nous, s'il nous est donné d'y croire jusqu'au bout.

S'il est recommandé que les élèves découvrent l'intégralité de la série, le programme se limite à l'étude des trois premiers épisodes qui forment – autour du personnage de Mira, de son arrivée à Paris et de ses premiers contacts professionnels et personnels avec le milieu parisien – un arc narratif complet qui lance cependant l'ensemble des pistes de l'œuvre.

On étudiera plus particulièrement les épisodes 1, 2 et 3 d'*Irma Vep* dans la perspective des questionnements suivants :

### — Un cinéaste au travail

Jouant avec le « décalage » de Mira (horaire, personnel, culturel et professionnel), Olivier Assayas tire profit de son regard candide (une Roxane en Pays de Cocagne de « Libre cinéma ») pour interroger à neuf les conditions de création d'une fiction en 2022. Ce faisant, *Irma Vep* peut être autant étudié comme un documentaire en miroir sur son propre tournage que comme un état des lieux du cinéma et du désir, autant comme un carnet de création drolatique et distancié que comme un traité de « Conseils à un jeune cinéaste » (dont les élèves feront leur miel), autant comme une déclaration d'amour que comme un pamphlet, autant comme une autoréflexion sur toute son œuvre par le cinéaste que comme une réactivation occulte de sa force et mémoire. Aussi le dialogue permanent et subtil que mène *Irma Vep* la mini-série avec *Irma Vep* (le film de 1996) constitue-t-il le point de mire et d'incandescence de tout le dispositif. Par quoi un artiste est-il hanté lorsqu'il crée ? Et nous, qui visionnons son œuvre, quelles images-fantômes viennent nous assaillir ?

### — Art et industrie

Et dans tout cela, s'agit-il « par ailleurs d'une industrie » pour paraphraser une célèbre formule ? Certainement. À travers les vicissitudes de la production et notamment le personnage interprété par Pascal Grégory – alter ego de Bernard Arnault ou François Pinault –, la série ne cesse de s'en amuser et de surenchérir au centuple sur Malraux : le cinéma est lié si inextricablement aux circuits industriels qu'il n'y compte même plus que comme un faire-valoir de la « vraie » industrie, comme une pré-bande annonce pour un spot publicitaire de parfum de luxe. Et pourtant, dans cette niche, quelque chose peut advenir, quelque chose de si universel, de si inaliénable, de si transcendant, que tous les capitaines d'industrie s'y précipitent presque involontairement pour renouer avec la fonction sociale traditionnelle du mécène : mettre en rapport *via* l'art la faus du présent avec un parfum d'éternité – qui n'a pas de prix.