

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
FRANSIZCA ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**"MUSTAFA" FILM DOCUMENTAIRE,
À LA QUÊTE DE LA RÉALITÉ
ET DE LA FICTIONNALITÉ,
ET SON APPLICATION À L'ENSEIGNEMENT
DU FRANÇAIS**

Çağlar YILDIRIM

**İzmir
2011**

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
FRANSIZCA ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**"MUSTAFA" FILM DOCUMENTAIRE,
À LA QUÊTE DE LA RÉALITÉ
ET DE LA FICTIONNALITÉ,
ET SON APPLICATION À L'ENSEIGNEMENT
DU FRANÇAIS**

Çağlar YILDIRIM

**Danışman
Doç. Dr. Duygu ÖZTİN PASSERAT**

**İzmir
2011**

Eđitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼ne

İřbu alıřma, j¼rimiz tarafından.....
Yabancı Diller Eđitimi Anabilim Dalı
Fransızca Öğretmenliği Programında
Y¼KSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiřtir.

Başkan : Prof. Dr. Ufuk SEMERCİOđLU
¼ye : Doç. Dr. Duygu ÖZTİN PASJERAT
¼ye : Prof. Dr. Bedri KARAYAKMURLAR

Onay
Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim ¼yelerine ait olduđunu onaylarım.

Prof. Dr. h. c. İbrahim ATALAY
Enstit¼ M¼d¼r¼

Yüksek lisans tezi olarak sunduđum "Mustafa film documentaire, à la quête de la réalité et de la fictionnalité, et son application à l'enseignement du français" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuđunu, bunlara atıf yapılarak çalışmanın oluşturulduđunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28 / 09 / 2011

Çađlar YILDIRIM

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier la directrice de cette thèse, Madame Duygu ÖZTİN PASSERAT, pour m'avoir guidé, encouragé, conseillé, et son époux Monsieur Pascal PASSERAT pour avoir consacré une partie de son temps à lecture de la thèse. Je remercie tous mes autres professeurs du Département Français de la Faculté Pédagogique de Buca de l'Université Dokuz Eylül.

J'adresse mes remerciements à mon épouse Aslı ÇETİN YILDIRIM qui m'a encouragé dans ma démarche, pour son dévouement distingué.

Je tiens à remercier finalement ma mère Hayriye MEMİŞ et ma sœur İnci YILDIRIM pour m'avoir donné leurs soutiens moraux infinis.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE	1
1.INTRODUCTION	2
1.1. Abréviations	4
DEUXIÈME PARTIE	5
2.LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE:	6
2.1. Les Constituants du Langage Cinématographique:	6
2.1.1. L'image	6
2.1.2. Les Paroles	8
2.1.3. Le Bruit	8
2.1.4. L'écriture	9
2.1.5. La Musique:	10
2.1.5.1. La Musique Intra-diégétique	11
2.1.5.2. La Musique Extra-diégétique	11
2.2. Le Langage Cinématographique et les Autres Langages:	12
2.2.1. Le Cinéma et Langage Articulé (La Langue Naturelle)	13
2.2.2. Le Cinéma et la Photo	17
2.2.3. Le Cinéma et la Caricature	19
TROISIÈME PARTIE	21
3. LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ENTRE LA FICTION	
ET LE RÉEL:	22
3.1. Le Film de Fiction	22
3.2. Le Film Documentaire	24
3.3. Les Types du Film Documentaire	27
3.4. La Fiction et la Réalité dans le Film Documentaire	30
3.5. Le Film Semi Documentaire	33
QUATRIÈME PARTIE	39
4. "MUSTAFA" COMME UN FILM SEMI DOCUMENTAIRE:	40
4.1. Les Constituants du Film:	40
4.1.1. La Photo	40
4.1.2. Les Archives	47
4.1.3. La Musique	52

4.2. Les Stratégies Énonciatifs et Discursifs dans le Film “Mustafa”:	55
4.2.1. L'échelle des Plans	55
4.2.2. Le Mouvement de Caméra	61
4.2.3. La Voix-off	67
4.2.4. Argumenter en Racontant:	70
4.2.4.1. Mais	73
4.2.4.2. Or	76
CINQUIÈME PARTIE	78
5. L'UTILISATION DU FILM DOCUMENTAIRE DANS	
L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE	79
5.1. L'utilisation du Document Audiovisuel et la Compétence Écrite et Orale	80
5.2. Les Stratégies Méthodologiques dans L'exploitation du Cinéma dans la Classe de FLE	80
5.3. Film Comme un Document Pédagogique	83
5.4. Le Fonctionnement d'un Film en tant qu'un Document Pédagogique	87
5.5. L'exemple de Mustafa dans la Classe de FLE	88
SIXIÈME PARTIE	93
6. CONCLUSION	94

INDEX DES TABLEAUX ET DES SCHÉMAS

Tableau 1: La distinction entre la langue naturelle et le langage cinématographique.	16
Tableau 2 : La distinction entre le langage cinématographique du film documentaire et celui du film de fiction.	26
Tableau 3 : Le classement des films selon la fictionnalité ou non fictionnalité.	36
Tableau 4 : Le tableau de classement de film reproduit et inspiré de Boillat:	37
Tableau 5. Les connecteurs, leurs relations et leurs fonctions.	72
Tableau 6. Le tableau de description du personnage héros du film.	82
Schéma 1 : La distance entre le film de fiction et le film documentaire.	33
Schéma 2. La communication médiatisée dans une classe.	84
Schéma 3. La communication médiatisée en utilisant le film "Mustafa".	85

ÖZET

Ülkeler arasındaki coğrafi sınırlara rağmen, bilgi, tüm dünyada serbest bir şekilde dolaşmaktadır. Bu sebeple yabancı dil eğitimi giderek daha önemli hale gelmektedir. Tüm dünyada, insanlar bilgiye ulaşmak amacıyla daha iyi iletişim kurmak zorundadırlar. Bu noktada, çalışmamızın konusu olan Fransızca eğitiminin önemi de küçümsenemez. Bu çalışmada, kültürün ve ideolojinin aktarımında önemli bir rol oynayan, genelde sinemanın, özelde de belgesel ya da yarı belgesel sinemanın yabancı dil eğitiminde nasıl kullanılacağı konusunu incelemeye çalıştık. Bunu yaparken, bir yandan, tarihe mal olmuş bir kişi olan Mustafa Kemal Atatürk'ün yaşamını konu alan “Mustafa” adlı filmin anlamlandırma süreçlerini incelerken, diğer yandan da bu filmin yabancı dil öğretiminde nasıl kullanılacağı konusunda öneriler getirmeye çalıştık.

Öğrenim sürecinde sinemanın (kurmaca ya da belgesel) kullanılması eğitimi daha aktif hale getirir, çünkü, sinema dili öğrencilerin dikkatinin çekilmesi konusunda kolayca güdülenmeyi sağlar. Bir Fransızca sınıfında sinemanın kullanılması, öğrencilerin yazılı ve sözlü anlatımlarının gelişmesinde tetikleyici bir etmendir. Bu açıdan, bu çalışma, sinemanın Fransızca eğitiminde kullanımını önererek eğitim sürecinin daha kaliteli hale getirilmesini amaçlamaktadır

Çalışmamızda, öncelikle, dilsel ve dilsel olmayan iletişim sistemlerini inceledik ve daha sonra temel göstergesi sözcükler olan doğal dil (eklemlili dil) ile temel göstergesi görüntü olan sinema dilini karşılaştırarak, sinema iletişim dizgesinin anlam oluşturma süreçlerini ele aldık. Bunu yaparken, belgesel sinemanın kurgusal sinemaya göre en büyük ayrımı olan dış sesin filmin anlamlandırılması sürecindeki rolünü incelemeye çalıştık. Bu, bize kanıtlayıcı söylemin dayandığı stratejileri anlamamızda ve örtük söylemi incelememizde yol gösterici oldu. Bu çalışmayla, Fransızcanın yabancı dil olarak öğretiminde belgesel filmin kullanımı konusunda öneriler getirerek yeni ufuklar açmayı umut ediyoruz.

ABSTRACT

Knowledge spreads freely all over the world despite the geographical boundaries. Therefore, the education of foreign languages becomes more important than ever. People have to communicate more effectively to capture knowledge. At this point, the importance of French language education, which is the subject of our study, cannot be neglected. In this study, we tried to analyze documentary/semi-documentary cinema in detail under the general concept of cinema by recognizing the importance of the role it plays in transfer of culture and ideology. In this process, while trying to analyze the meaning processes of the movie “Mustafa” shot on the life of Mustafa Kemal Atatürk on one hand, on the other hand we tried to present suggestions on how it can be used in French education.

The use of cinema language (fiction or documentary) makes the education process more dynamic by motivating students with its attention taking structure. The use of cinema in a French language class triggers the development of written and verbal expression skills of students. From this perspective, this study aims to improve the quality of the education process by suggesting the use of cinema in the education of French language.

In our study we first analyzed the linguistic and non-linguistic communication systems. Afterwards, we discussed the meaning construction processes of cinematic communication systems by comparing ordinary language whose main indicator is words with cinema language which's main indicator is image. While doing this, we tried to analyze the role of voice-over in the meaning construction process of the cinema, as the main differentiator of documentary cinema and fiction cinema. This guided us in understanding the strategies in the supporting arguments and in analyzing the implicit discourse. With this study, we are expecting to open new frontiers in the foreign language education process by proposing strategies on the use of documentaries in French language education.

RÉSUMÉ

Malgré les frontières géographiques entre les pays, le savoir circule librement dans le monde entier. C'est la raison pour laquelle la qualité de l'éducation d'une langue étrangère devient de plus en plus importante. Les gens dans le monde entier, afin d'obtenir une connaissance, sont obligés de mieux communiquer. D'où le fait que l'on ne puisse pas sous-estimer l'importance de notre sujet de travail, "l'enseignement du français". Nous avons cherché, par le présent travail à répondre à la question "comment peut-on exploiter dans une classe de FLE, le cinéma en général et le cinéma documentaire en particulier qui jouent un grand rôle dans la transmission de la culture et de l'idéologie dans l'enseignement d'une langue étrangère. Ce faisant, nous avons analysé les étapes de la production du sens du film intitulé Mustafa qui raconte la vie de Mustafa Kemal Atatürk connu mondialement. Puis nous nous sommes amenés à faire des propositions pour répondre à la question "comment peut-on exploiter le film documentaire dans une classe de FLE".

L'application du cinéma (fiction ou documentaire) à l'enseignement de langue étrangère rend plus dynamique dans le processus de l'apprentissage, parce que le langage cinématographique motive les élèves en attirant facilement leur attention sur l'apprentissage. Dans une classe de français, l'emploi du cinéma est un facteur impulsif surtout pour le développement de l'expression orale et écrite. De ce point de vue, ce travail vise à augmenter la qualité dans les processus de l'enseignement de français en proposant l'exploitation du cinéma dans l'enseignement du FLE.

Dans notre travail, nous avons étudié les systèmes de communication linguistiques et non-linguistiques, et ensuite, en faisant une comparaison entre la langue naturelle (langage articulé) dont le signe de base est le mot, et le langage cinématographique dont le signe de base est l'image, nous avons essayé d'analyser les processus de production du sens dans le système de communication cinématographique. Ce faisant, nous avons essayé d'étudier la voix-off étant la différence la plus importante entre le cinéma documentaire et celui de fiction, et son

rôle dans le processus de signification du film. Cela nous a servi de guide à comprendre les stratégies basées sur le discours argumentatif, et à examiner le discours implicite. Nous espérons, par ce présent travail, contribuer au processus d'apprentissage de la langue étrangère, des nouveaux horizons tel que l'utilisation du film documentaire dans l'enseignement du français.

PREMIÈRE PARTIE

1.INTRODUCTION

“L’écrit sur le film est une autre forme de la publicité cinématographique.”¹

Aujourd’hui, au 21^{ème} siècle, l’enseignement et l’apprentissage d’une langue étrangère est indispensable avec la généralisation des concepts de « culture » et de « globalisation ». Cela nous permet de comprendre que la langue est un moyen qui construit des ponts pour rapprocher les gens dans le monde entier. D’un autre côté, les possibilités dans l’apprentissage et l’éducation s’accroissent ; grâce à la technologie moderne actuelle, elle nous aide à profiter aisément des matériaux comme des films, dans l’enseignement d’une langue étrangère. Notre étude vise à analyser le film documentaire comme un moyen de communication, appliqué dans les classes de français langue étrangère (F.L.E).

Pourquoi avons-nous examiné spécialement le cinéma ? Tout d’abord, tout film est un langage. “Le cinéma, tel qu’on le connaît aujourd’hui, est un moyen de communication parlé (utilisant la parole), mais ce n’est ni une langue, ni un prolongement de langue, ni même un système de signes paralinguistiques, la parole qu’il utilise n’étant pas à la base de son système. ” (Öztin Bağder, 1997 :50) Le cinéma peut être utilisé alors comme un exercice très productif pour développer les capacités de compréhension et d’expression des élèves. Il est l’un des matériaux les plus remarquables, parce qu’il s’adresse à deux sens importants dans l’enseignement de langue : L’ouïe et la vue. Il est indéniable que tout le monde aime, plus ou moins, le cinéma.

Pour l’apprenant, il est très important de voir un film à la télévision au lieu de regarder une image fixe en écoutant de l’autre côté les sons d’un tourne-disque pendant le cours. Un film combine les images mouvantes et les sons. Il est un art le plus proche

¹ Christian Metz, 1984, Le Signifiant Imaginaire, Christian Bourgois, Paris.

du monde réel ; cela veut dire qu'il représente la réalité. Un film est une représentation de la réalité alors qu'une image fixe est un instantané de la vie réelle.

La télévision ne décrit pas, elle montre. Elle donne l'impression d'être « d'accès facile » car on croit entrer de plain-pied dans une réalité connue... L'image véhiculée par le média n'est pas un miroir mais une reconstruction de la réalité, une représentation. (Compte, 1993:48)

L'autre dimension, c'est qu'un professeur peut trouver de toutes sortes de films, et dans chaque thème. L'utilisation d'un film dans la classe est plus pratique ; c'est facilement contrôlable (la durée de rembobinage, le choix de sous-titre, etc.) grâce à l'ordinateur.

1.1 Abréviations

ADM : L'Association de Documentaire Mondiale.

ADN : L'Acide DésoxyriboNucléique.

Etc. : Et caetera.

FLE : Français Langue Étrangère.

KPDS : Kamu Personeli Dil Sınavı.

DEUXIÈME PARTIE

2. LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

2.1. Les constituants du langage cinématographique

Les constituants du langage cinématographiques sont l'image, la parole, le bruit, l'écriture et la musique. L'image est un élément indispensable, le début du cinéma fut les films muets n'ayant pas d'autres éléments. S'il n'y a pas d'images on ne peut pas parler de cinéma. La parole est un constituant du cinéma mais aussi du théâtre. Comme Öztin Bağder affirme, parfois un morceau de musique est plus explicatif que la parole: "La parole au cinéma n'est pas tout, car une pièce de musique peut y devenir plus significative que la parole". (Öztin Bağder, 1997:54.) Tous les autres éléments servent au cinéma à produire un sens, mais seule l'image est propre au cinéma c'est d'ailleurs cette dimension qui rend cet art le plus proche de la réalité.

2.1.1. L'image

L'image est l'élément principal du cinéma. C'est elle qui attire l'attention des spectateurs en les rapprochant du monde réel. "Définie comme ensemble accentué d'éléments variables qui agissent et réagissent les uns sur les autres, la notion d'image-mouvement désigne, chez Gilles Deleuze, l'unité de base du cinéma." (Gardies et Bessalel, 1992:115)

Comme Barthes affirme, l'image est l'imitation d'une chose. Il s'agit d'une représentation d'une chose dans le monde réel. De ce point de vue, il s'agit aussi d'une analogie. Si un réalisateur veut montrer une guitare, il doit nécessairement la montrer. "(...) L'image y est définie comme un mot, la séquence comme une phrase. Or, l'image (du moins celle du cinéma) équivaut à une ou à plusieurs phrases, (...)" (Metz, 1983:70)

Une image sur l'écran représente la réalité ; par exemple, une maison est ressemblante à une autre maison dans la vie réelle. C'est pourquoi, les films ont l'air de se passer dans la vie réelle pour les spectateurs. "La représentation par l'image cinématographique se base sur l'analogie : l'image est l'apparence naturelle d'un objet. Cette apparence naturelle relève de l'analogie." (Öztin Bağder, 1997:54.)

Il y a une différence entre l'image photographique et l'image-mouvement. L'image photographique est un document qui définit un fait à un instant donné, elle représente la réalité, alors que l'image-mouvement est une série des photographies (l'image photographique) successivement combinées les unes aux autres. L'image-mouvement est une forme d'expression la plus proche du cinéma, du fait d'être une représentation de la réalité et d'être mobile. L'image-mouvement est plus proche de la vie réelle que l'image photographique. La mobilité des images est un critère très distinctif pour faire croire les spectateurs.

La photographie installe en effet, non pas une conscience de "l'être-là" de la chose (que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de "l'avoir-été-là" (...) Dans la photographie, il se produit une conjonction illogique entre "l'ici" et "l'autrefois". (Barthes, 1964:47)

Nous devons parler à présent du concept d'"iconicité" pour mieux comprendre le fonctionnement de l'image-mouvement. L'iconicité est la ressemblance d'une chose à la réalité. L'iconicité est une représentation d'un objet au sens figuratif. Par exemple une caractéristique du langage caricatural est l'absence d'iconicité, parce que les proportions des choses ne sont pas respectées; alors que dans un film elles le sont et cela permet de définir le cinéma comme étant le langage le plus proche de la réalité.

Une autre cause qui permet à un film d'être considéré comme "la vie réelle", c'est la multiplicité des images. Le réalisateur profite de la multiplicité des images et cela lui donne le pouvoir de refléter ses sentiments très librement, grâce à cela, il a le pouvoir d'être plus créatif, et de rendre son œuvre plus efficace pour servir ses propos.

2.1.2. Les paroles

Après la période du film muet, peu à peu, le cinéma s'est rapproché de la réalité, car désormais, les acteurs/actrices pouvaient parler dans les films. Le son (la parole) est un constituant indispensable naturellement comme l'image-mouvement. Si les personnages ne parlent pas, les réalisateurs doivent utiliser beaucoup d'écritures, c'est cette situation qui nous donne la définition du film muet. Les acteurs parlent ou bien ils font semblant de parler mais comme il n'y a pas de son les spectateurs, pour comprendre la scène, sont obligés de lire beaucoup d'écritures qui s'appellent des "sous-titres".

Selon beaucoup de gens un film muet n'est pas très intéressant parce que, justement le son n'y existe pas; et donc, on peut prétendre que la plupart des gens ne se plaisent pas à lire les sous-titres.

Metz explique le cinéma en identifiant les cinq canaux d'information: L'image visuelle, les graphiques imprimés et les autres graphiques, la parole, la musique et le bruit (les effets auditifs), Il y a donc trois éléments auditifs contre deux éléments visuels, mais, comme Monaco affirme, l'image et le bruit sont les éléments les plus importants, parce qu'ils ont une continuité du point de vue de l'information, les autres sont discontinus et surtout sans image il est impossible de comprendre un film. (...) Karel Reisz, un réalisateur et un théoricien, nous fait bénéficier d'une terminologie différente. Chez Reisz qui écrit un texte sur le montage dont tout le monde s'accorde sur la justesse, les sons se divisent en deux : le son synchronisé et le son non-synchronisé. Le son synchronisé est celui sur lequel le réalisateur travaille dans le processus de montage. Par opposition on peut dire que le son non-synchronisé est au sens général le bruit, le son d'environnement. (Monaco, 2010 :204-206)

2.1.3. Le bruit

Le bruit est un élément à ne pas omettre dans un film, c'est une nécessité. Mais qu'est-ce que le bruit? Le bruit regroupe tous les autres sons hormis les mots prononcés par les acteurs/actrices dans une scène. Cela peut être un bruit d'arme à feu, un bruit de

moteur, un bruit de tonnerre ou de pluie, le bruit provoqué par une foule, un bruit d'animal, un grincement de porte, etc.

Grâce au développement de la technique et de la technologie des effets spéciaux dans le cinéma, de nos jours les limitations naguères obligatoires de temps et de lieu n'existent plus; les réalisateurs font des films aux effets spéciaux presque illimités.

Cela relève d'une nécessité, car sans aucun bruit, le film n'est plus proche de la vie réelle, il s'éloigne de la réalité. Il se doit d'exister, comme un bruit de taxi passé en arrière dans notre vie. Il est le complément indispensable des autres constituants d'un film. Il peut de même introduire des effets et a cette fin largement utilisé dans le cinéma moderne. Si on rapproche le cinéma comme "l'imitation de la réalité", le bruit y joue un rôle très important et de ce point de vue, sa présence est indispensable.

2.1.4. L'écriture

Comme vu précédemment c'était l'écriture qui était un élément indispensable du film muet. Pour que les spectateurs comprennent ce dont les acteurs parlent, et ce qui se passe dans le film, beaucoup d'écritures sont mises sur l'écran. Mais, depuis l'apparition des sons dans le cinéma, les réalisateurs ont commencé mettre de moins en moins de sous titrage. Même si l'utilisation d'écriture existe encore.

Mais, dorénavant elle est utilisée par les réalisateurs, pour la présentation du nom, du réalisateur, des acteurs/actrices et des autres personnes ayant participé à la réalisation du film, ainsi que pour donner de courtes explications au lieu de le faire avec une annonce auditive ainsi que pour spécifier un espace ou une date; Ceci permet aux spectateurs de pouvoir regarder le film avec le son original tout en lisant les textes à l'écran.

2.1.5. La musique

Une œuvre cinématographique est un système complexe de sons, de musiques, d'images, d'écritures et de bruits. L'un des éléments très importants qui est utilisé dans un film est la musique. La musique aide à influencer très efficacement une impression sur les spectateurs; qu'il s'agisse d'une chanson déjà existante ou spécialement composée pour le film, le réalisateur peut se servir de toutes sortes de musique comme le classique, le jazz, le rock, etc.

Comme dans la vie réelle, la musique est indispensable pour définir ou souligner les sentiments dans un film. De plus, la musique de film est devenue un secteur commercial depuis bien longtemps; ainsi les spectateurs qui ont vu le film, peuvent acheter indépendamment les chansons du film.

Au sens psychologique du terme, une chanson même une simple suite de notes, peut amplifier une prise de vue et peut faire se focaliser les spectateurs sur la scène. Parfois dans un film, c'est uniquement la musique qui provoque les gens, qui émeut la foule, qui fait peur ou au contraire qui fait rire. A titre d'exemple, si on supprime, dans le film "Psycho" réalisé par Alfred Hitchcock, la musique de la scène où Norman Bates (Anthony Perkins) est dans la salle de bain, avec un couteau à la main, en train d'assassiner sa victime Marion Crane (Janet Leigh), aurions-nous les mêmes sentiments de cette même scène sans cette même musique alors même que les notes originales prises hors contextes peuvent être simplement irritantes?

Autre exemple : Dans les films de Charlie Chaplin, quand on veut rendre une scène plus rapide, comme une scène de poursuite, on va y adjoindre une musique plus rythmique que lors de la scène précédente. Les réalisateurs profitent donc de la musique pour accélérer le déroulement des scènes, pour présenter les caractères, pour amplifier son message ou tout simplement pour manipuler les sentiments des spectateurs. "La

musique éventuellement déclenchera un sentiment d'ubiquité dans le temps et l'espace qui permet au spectateur de plonger dans l'univers fictif. ” (Nasta, 1991:49)

Une caractéristique qu'on utilisera pour classier la musique dans un film est la fonction diégétique qu'elle peut y avoir. La musique peut avoir une place dans l'intrigue (intradiégétique) ou hors de l'intrigue (extradiégétique). Chion définit la différence entre la musique intra diégétique et extra diégétique comme :

Il y a très fréquemment passage de musique d'écran (intradiégétique) à musique de fosse (extradiégétique), collaboration de l'un à l'autre, et souvent jeu avec l'interprétation du spectateur, amené à prendre pour musique de fosse ce qui s'avèrera rétroactivement être une musique d'écran, etc., et à émettre des hypothèses variables. (Chion, 1995:190)

2.1.5.1. La musique diégétique ou intra-diégétique

Quand la musique dans le film est diégétique les personnages peuvent la mentionner explicitement. Par exemple, le bruitage qui accompagne l'image d'une voiture percutant un arbre, même s'il est ajouté en studio après le tournage est un son diégétique. La musique ne se mêle pas d'une façon explicite dans l'intrigue, mais elle engendre l'ambiance dans laquelle le film se déroule, sans intervenir comme acteur. Autrement dit, la musique diégétique désigne toute la musique faisant partie de l'action, c'est à dire la musique qui peut être entendue par les personnages du film.

Par exemple, imaginons qu'un personnage (l'acteur ou l'actrice) dans un film, va dans un club pour y écouter de la musique jouée par un musicien. La musique diégétique, c'est cette musique que le personnage écoute au club.

2.1.5.2. La musique extra-diégétique

Lorsque le film n'était que muet, il n'y avait alors que de la musique extra-diégétique, parce qu'on n'entendait rien sauf cette musique, il n'y avait ni parole, ni

bruit. Mais, avec le développement de la technologie le cinéma nous a rapprochés de la réalité grâce à l'intégration de la sonorité dans le processus de tournage de film. Ainsi, la musique diégétique est née.

La musique extra-diégétique est donc la musique que les personnages ne peuvent pas entendre seuls les spectateurs la perçoivent. Elle est utilisée par les réalisateurs pour amplifier une idée, pour créer une ambiance. Parfois, un film est composé à la fois de musique diégétique aussi bien qu'extra-diégétique. Une chanson écrite par un vrai musicien peut être présentée dans un plan du film comme une chanson jouée par un autre musicien qui a le rôle "figurant".

On peut donner de nombreux exemples d'utilisation de la musique extra diégétique:

Dans le film "Bleu" (1993), réalisé par Kieslowski, axé sur l'héroïne qui perd son enfant et son mari étant un célèbre compositeur dans un accident de voiture, la musique joue un rôle important à cause de l'histoire. Car, il y a une symphonie incomplète de son mari, mais à la fin du film, on entend que le vrai compositeur de cette symphonie n'est autre que notre héroïne. Mais, jusqu'à ce qu'on découvre cette vérité, on entend souvent la symphonie incomplète. La séquence où on entend la musique la première fois, commence par un plan complètement muet. Notre héroïne dort dans une maison tranquille. Soudainement une musique commence à fort volume, et notre héroïne se réveille. La musique a-t-elle vraiment commencé à jouer et a-t-elle réveillé l'héroïne, sinon, cette musique se joue-t-elle dans la tête d'héroïne? On laisse la réponse à cette question dans l'ombre, ce plan se termine avec un fondu enchaîné. L'ambiguïté de la source de la musique continue durant le film. Si on a égard à l'objet du film étant la suspicion à la source de la musique, le rôle clé de la narration, qui provoque cette suspicion, se révèle clairement. (Sözen, 2008 :134)

2.2. Le langage cinématographique et les autres langages

Le cinéma et les autres langages se rencontrent les uns les autres dans le processus de signification. Un film, lui aussi, est un langage, et il comporte des propriétés spécifiques. Puisque le cinéma est une représentation de la vie, on peut faire

une distinction pour mieux expliquer le langage cinématographique et ses différences avec les autres langages.

2.2.1. Le cinéma et le langage articulé (la langue naturelle)

Il faut d'abord analyser le langage articulé, pour mieux comprendre la production de sens dans le langage cinématographique. Quelles différences y a-t-il entre les deux? Comme on le sait, la langue naturelle se forme de signes. Le signe est défini dans 'Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage' :

Le signe est une unité du plan de la manifestation, constitué par la fonction sémiotique, c'est-à-dire par la relation de présupposition réciproque (ou solidarité) qui s'établit entre des grandeurs du plan de l'expression (ou signifiant) et du plan du contenu (ou signifié) lors de l'acte de langage. (Greimas et Courtés, 1979:349)

D'après Saussure, un signe se forme d'un concept et d'une image acoustique. Autrement dit, ce sont le signifiant (image acoustique) et le signifié (concept) qui constituent le signe.

Pour F. de Saussure qui a instauré la problématique du signe linguistique, celui-ci résulte de la réunion du signifiant et du signifié (qu'il identifie, dans une première démarche, à l'image acoustique et au concept) Bien que, par la suite, en développant sa théorie, il ait été amené à épurer ces deux notions en ne considérant le signifiant et le signifié qu'en tant qu'ils servent de constituants pour la forme linguistique (comme le recto et le verso d'une feuille de papier), le terme de signe a été communément identifié pendant longtemps –et encore aujourd'hui- avec le signe minimal, c'est-à-dire le 'mot' ou, plus rigoureusement, le morphème (ou monème pour A. Martinet) C'est dans ce sens qu'est utilisée la définition passe-partout de la langue comme 'système de signes'. (Greimas et Courtés, 1979:349)

Saussure montre qu'il y a une relation entre le signifiant et le signifié et que cette relation est arbitraire. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de relation logique entre le signifiant

« étoile » et le signifié « * » S'il y avait une motivation entre ces deux termes, on devrait employer le même nom pour le même objet.

De l'autre côté, le cinéma est un langage différent parmi les langages visuels, car, il se compose de plusieurs signes (l'image mouvante, le son, la musique, le bruit, l'écriture) ; cela veut dire qu'il est un langage hétérogène. L'image mouvante est le signe indispensable du cinéma. Séparément du signe linguistique, la relation entre le signifiant et le signifié n'est pas arbitraire, parce que le signifiant et le signifié sont le même contenu. Une image est à la fois le signifiant et le signifié. Et le signe cinématographique se ressemble fortement à la réalité, c'est pourquoi, comme Bükér dit, il fait vigoureusement une dénotation. (Bükér, 1991:53)

Dans la langue naturelle, on forme le sens avec la double articulation de Martinet dans le Dictionnaire de Linguistique :

On appelle double articulation, dans la linguistique fonctionnelle de Martinet, l'organisation spécifique du langage humain selon laquelle tout énoncé s'articule sur deux plans. Au niveau de la première articulation ; (...) la phrase 'l'enfant dormira' s'articule ainsi en cinq monèmes (l-enfant-dorm-ir a) Au niveau de la deuxième articulation, chaque monème s'articule à son tour dans son signifiant en unités dépourvues de sens (unités distinctives) dont les plus petites, sont les phonèmes, en nombre limité dans chaque langue. Le nom 'dorm-' est formé de quatre phonèmes dont chacun peut être remplacé par d'autres dans le même environnement ou se combiner à d'autres pour former un monème différent. (Dubois et al., 2002:50)

Dans le langage cinématographique, il n'y a pas de double articulation. Il est impossible de Séparer le signifiant du signifié. De ce fait il n'y a ni monème, ni phonème. A cause de la concordance de l'image au réel, le réalisateur doit être capable d'expression pour réaliser sa compétence ; la qualité de la forme d'expression joue un rôle très important.

(...)Le langage cinématographique par lui-même ne présente rien qui ressemble à la double articulation linguistique. Le cinéma n'a pas

d'articulations...Si le cinéma n'a pas de phonèmes, il n'a pas non plus, quoi qu'on ait dit, de 'mots'. Il n'obéit pas –sinon par moments et en quelque sorte par hasard- à la première articulation. Il faudrait montrer que les embarras quasi insurmontables dans lesquels se lancent les 'syntaxes' du cinéma tiennent pour bonne part à une confusion initiale : l'image y est définie comme un mot, la séquence comme une phrase. Or l'image (du moins celle du cinéma) équivaut à une ou à plusieurs phrases, et la séquence est un segment complexe de discours. Bien entendu, le terme de 'phrase', ici et dans la suite de ces lignes, désigne la phrase orale et non la phrase écrite des grammairiens. Il s'agit de la phrase des linguistes.(...) Simplement, l'image de cinéma est une sorte d'équivalent de la phrase parlée, non de la phrase écrite. (Metz, 1983:67, 70, 71)

Odin explique pourquoi le langage cinématographique n'est pas doublement articulé :

L'image ne connaît rien d'homologue à la deuxième articulation des langues naturelles, c'est-à-dire à l'articulation en phonèmes. Non seulement parce que, l'image étant de nature visuelle et non sonore, il ne saurait y avoir d'unités phoniques comme les phonèmes... L'image ne connaît rien d'homologue à ces unités de première articulation que sont les morphèmes. Il n'y a pas, dans l'image, d'ensemble fermé d'unités pouvant servir de marques grammaticales fixes et explicite. (Odin, 1990:65-68)

Pour mieux comprendre les différences entre le langage cinématographique et le langage articulé, nous produisons ci-dessous, un tableau inspiré de celui d'Hjelmslev. Hjelmslev, dans son ouvrage "La stratification du langage", il essaie d'expliquer le mot "linguistique" en faisant la double distinction entre la forme et la substance, et entre le contenu et l'expression. Il définit la langue comme: "La langue est une forme spécifique organisée entre deux substances (la substance du contenu et la substance de l'expression), c'est-à-dire qu'elle est la forme spécifique du contenu et de l'expression." (Hjelmslev, 2005:101)

Tableau 1: La distinction entre la langue naturelle et le langage cinématographique.

	Langue naturelle	Langage cinématographique
Substance de l'expression	L'image acoustique	Les images, les paroles, la musique, le bruit, l'écriture
Forme de l'expression	Les phonèmes	Le montage, l'échelle des plans, le mouvement des caméras
Substance du contenu	Les concepts, les objets	Les faits, les sentiments, les idées
Forme du contenu	La représentation mentale des concepts ou des objets	La production cinématographique

2.2.2. Le cinéma et la photo

*“La spécificité du cinéma, c’est la présence
d’un langage qui veut se faire art au cœur d’un art qui
veut se faire langage.”²*

"La photographie ne peut à elle seule constituer un pacte autobiographique. C'est le texte, après coup, qui lui donne cette dimension", dit Gabriel Bauret. (Bauret, 1984: 13) Depuis l'invention du cinéma, l'attention s'est déplacée vers la comparaison entre images photographiques et images mouvements. Comme Barthes, on doit avoir une nécessité d'examiner la stratégie de ces types d'images. Une image photographique montre tout simplement un instant, un lieu ou une personne, elle est sobre; c'est le "ça a été" de Barthes.

Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel, et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de « ce qui a été », la société moderne a renoncé au Monument. (Barthes, 1980:146)

Metz prétend que les images fixes décrivent plus adéquatement, plus complètement, plus rapidement, plus objectivement que les autres images. Mais ce type d'images marque la distance et la non-continuité du temps, parce qu'on ne peut rien commenter sur ce qui s'y trouve. Par contre, une photo peut avoir une autre fonction, elle peut ne pas être seulement un souvenir dans le temps. Une photo, même s'il s'agit d'une image concrète et matérielle pour la personne qui la photographie, n'apparaît que dans l'imagination de la personne qui la regarde.

Le cinéma est une suite de photographies. Mais, du point de vue stratégique, il devient un art plus efficace que la photographie. Barthes l'affirme :

² Christian Metz, 1984, *Le Signifiant Imaginaire*, Christian Bourgois, Paris.

Dans la photo, quelque chose s'est posé devant le petit trou et y est resté à jamais (c'est là mon sentiment) ; mais au cinéma, quelque chose est passé devant ce petit trou : la pose est emportée et niée par la suite continue des images : c'est une autre phénoménologie, et partant un autre art qui commence, quoique dérivé du premier. (Barthes, 1980:123.)

Lotman explique la relation entre le cinéma et la photographie comme suit:

Le cinéma, comme une invention technique, était tout d'abord des images mouvantes. La possibilité de fixer un mouvement a augmenté la confiance de la vérité documentaire du film. Les recherches psychologiques ont prouvé que la transition de l'image fixe à l'image mouvante permet à l'image obtenue d'être plus en profondeur. Comme on le voit, de cette manière, la certitude qui sert à refléter la réalité remonte au degré maximum. (Lotman, 1986:20)

On peut dire que la photographie est un élément de base qui précise la relation entre la réalité et le cinéma. De ce point de vue, on peut prétendre que le problème, résulte du lien indispensable entre le cinéma et la photographie qui est perçu/considéré comme un producteur de réalité. Odin propose une comparaison particulièrement éclairante entre l'effet de fiction au cinéma et l'effet de fiction en photographie. Il fait observer que la photographie, " mesurée à l'aune des critères que nous venons de proposer, (...) apparaît comme tout à fait impropre à produire l'effet fiction ". (Odin, 1987:47)

Quant à l'utilisation dans le cinéma, on peut prétendre que les cinéastes en profitent surtout dans les films documentaires historiques, quand le nombre d'images mouvantes d'archives n'est pas suffisant. On peut prétendre aussi, que l'utilisation de la photographie dans un film documentaire peut renforcer la vérité ou bien l'authenticité du film; mais l'utilisation de beaucoup de photos peut entraîner de nouvelles questions.

L'image fixe (la photo) est utilisée largement dans le film documentaire, notamment dans les productions historiques pour la télévision. Un exemple classique, riche de photographie, était le film de neuf parts, "The American Civil War(1990)" de Ken Burns, dans lequel on incorpore des milliers de photos

historiques glanées dans des musées et des sociétés historiques dans tous les États-Unis. Quelque peu différent en ce que ces photos ont été au centre de la narration, était "Fotoamator de Daniusz Jablonski (1998)" qui juxtapose les souvenirs d'un survivant du ghetto de Lodz avec des couleurs transparentes de celles qui sont prises par un administrateur nazie, Walter Genewein. Du côté de l'actualité, une telle application soulève des questions sur l'authenticité et l'utilisation propre des sources. Dans les deux cas, l'utilisation des photos est très forte et très éclairante. En quête de continuité visuelle ou de susciter l'émotion, les mouvements de caméra, le montage, la voix-off et la musique -bref, tous les constituants du cinéma- peuvent susciter des réponses et proposer des intentions chez le spectateur étranger aux producteurs des images originales. (Liz Wells, Cinema and Photography³)

2.2.3. Le cinéma et la caricature

On peut comparer les langages visuels par rapport à la propriété de l'iconicité. Pourquoi l'iconicité? Puisque le langage est le fait de communiquer ou de donner un message ayant des conditions physiques et psychologiques bien particulières.

Par exemple, la proportionnalité d'une chose dans une caricature ne coïncide pas avec celle de la réalité. On sait que les caricatures ne représentent pas la réalité, mais est un message donné en en faisant l'exagération.

(...) Nous pouvons définir la caricature comme étant un langage qui consiste à déformer la réalité visuelle en jouant, en premier lieu, sur l'axe de disproportionnalité intra et inter configurative des formants iconiques; puis sur la déformation des catégories constitutionnelles tels que les traits, la surface, l'absence des formants plastiques etc... (Öztin, 2006 :165)

Au contraire du langage caricatural, le langage cinématographique ayant beaucoup d'éléments qui peuvent se retrouver dans la vie, s'associe avec toutes les formes de la vie. Il contient notre parole, notre chanson, et une vision de tout ce qui nous entoure. Comme Odin l'explique, il s'agit d'une image réalisée par le cinéma; car la caméra remplace nos yeux pour un instant. "La caméra est une machine à reproduire les

³ <http://www.answers.com/topic/cinema-and-photography>

objets du monde en forme d'images réalisées conformément aux lois de la perspective linéaire." (Odin, 1990:169)

TROISIÈME PARTIE

3. LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ENTRE LA FICTION ET LE RÉEL

3.1. Le film de fiction

Au sens général, les types de cinéma peuvent être divisés en deux catégories. Ce sont le film de fiction et le film documentaire. Certains académiciens préfèrent les appeler “le film de fiction” et “le film de non-fiction”. Mais, dans ce sens on peut les classifier selon plusieurs critères: tels qu’artistique et non artistique, fiction et non fiction, film et court métrage, etc...

D’un autre côté, Tudor explique, le type (ou bien le genre) qui est celui sur lequel on s’accorde communément, parce qu’il est formé d’une série de conventions culturelles. Tudor prétend que, quand on fait une recherche sur “le type”, il faut examiner beaucoup de films sans se préoccuper de leur succès commerciaux en salle (Abisel, 1999:50)

Lorsque nous voyons une histoire d’amour dans un film qui nous parle d’un tremblement de terre, on ne peut pas catégoriser ce type de film comme “film romantique”. Il faut toujours rappeler qu’il y ait une liaison intime entre le cinéma et les sciences comme l’histoire, la psychologie, l’économie, etc. Au début, on s’est intéressé aux sujets techniques comme la technique de rôle, la réalisation, l’utilisation de la caméra et le montage. Plus tard, avec le développement des théories sur les types de film, on a commencé à rechercher la relation entre les films et la vie. C’est cette théorie qui étudie la relation entre le film et l’histoire, la politique, l’idéologie et l’économie. (Bywater et Sobchack, par Yüce, 2005:68)

On affirme qu’on accorde considérablement sur la distinction “fiction” / “documentaire” et “expérimental”. Cependant on peut utiliser d’autres catégories comme “tragédie” / “comédie” ou même “drame” et “mélodrame”.

Dans les années 1900, les associations de film ont fait de la publicité d'après la tendance de cette époque et la catégorisation avait pour but principal la succès commercial en salle. Abisel affirme:

En 1902, les films mises en vente sur la liste de la compagnie 'Biograph', sont titrés comme: Les Vues de Comédie, Les Plans de Sport et de Divertissement, Les Plans Militaires, Les Plans de Chemin de Fer, Les Plans de Vue, Les Vues de Marine, Les Plans de Personnes Célèbres, Les Plans Différents, Les Images Frauduleuses, Les Images Pour les Enfants, Les Images de Pompier et de Patrouille, Les Images d'exposition Pan-Américain, Les Images de Vodvil, Les Images de Marche Cérémoniale. La Compagnie Optique de Kleine range les films sur son catalogue en 1905 comme:

1. Le Conte:
 - a. historique.
 - b. dramatique.
 - c. narratif.
2. Le Comique.
3. Le Mystérieux.
4. Les Vues.
5. Les Fameux. (Abisel, 1999:47)

Selon Abisel, dans les années 1930, les noms de types de film commencent à devenir une pratique courante, et même les studios, se différencient par types et genres comme "Paramount et les comédies fines européennes, Universal et les films d'horreur, Warner Brothers et les films de gangster, Monogram et les westerns vulgaires, MGM et les musicales, etc.."

Les types principaux de film de fiction (aujourd'hui, les plus communs) sont :

- Le drame
- La science-fiction
- La comédie musicale
- La comédie
- Le film d'horreur
- Le film de guerre

- Le film historique
- Le western
- Le film d'animation
- Le film noir. (Yüce, 2005:68)

On peut cependant ajouter quelques autres types de films à cette liste, comme le film d'aventure, le film romantique et le film érotique.

Judith Hess Wright propose quatre genres caractérisés par la densification de quatre conflits de base. Le western (la résolution simple de conflits par l'action violente entre le bien et le mal), l'horreur (le conflit entre la raison, la religion ou les croyances irrationnelles), la science-fiction (le conflit entre les envahisseurs et les volontaires de sauvegarde de l'humanité) et le gangster (le conflit entre le désir de succès économique et social, et le désir d'être "l'autre"). (Wright, 2003:42)

Mais il est indéniable que la réponse à la question "qu'est ce qui fait un genre de cinéma?" n'est pas toujours évidente, et il est dur d'utiliser des critères pour comparer des genres différents, parce qu'il n'est pas aussi simple que des réponses comme "effrayer" ou "faire rire" à cette question, il est possible de trouver d'autres critères ou genres dans un même film.

3.2. Le film documentaire

Tout d'abord, on peut dire que le documentaire est un type de cinéma qui a pour but de montrer la réalité et qui est basé sur le monde réel. Il parle d'un objet ou d'un sujet pour informer grâce à un document. Ce genre est encadré d'un scénario, mais malgré ce scénario, il est réalisé à l'aide de données et de documents prouvés.

Il existe beaucoup de définitions pour le film documentaire:

Grierson, “C'est une recherche créative sur la réalité”; Pare Lorentz, “C'est un cinéma réaliste ayant une composition dramatique” ; Williard Van Dyke, “Le cinéma documentaire est un cinéma dans lequel on peut trouver surtout les discussions des pouvoirs sociaux ou politiques, pas individuels.” (...) Andrew Sarris le définit comme, “c’est rechercher et reformer la réalité avec un langage universel et attirer l’attention de la société.” Paul Rotha l’explique, “c’est dramatiser l’actualité, selon un objectif spécial.” Il y a d’autres définitions qui décrivent le documentaire comme “le cinéma non-fictif” et “le cinéma vérité”. Selon Wolverton, “le documentaire se forme de faits réels”. (...) Comme Robiger affirme, le documentaire recherche sur les faits et les personnes réels. C’est un type de cinéma qui nous sert à imaginer les réalités quand il n’est pas possible de les rencontrer. (Sevinç, 2007:41)

L’Association de Documentaire Mondiale⁴ (ADM), qui s’est réunie en 1948, a défini le documentaire pour déterminer sa limitation et éclairer la notion de “film documentaire” sur laquelle on a déjà discuté: L’opération d’enregistrement de toutes les faces de la vérité sur un film, dans le domaine de l’économie, de la culture et des relations d’humaine, en s’adressant à la raison et au sentiment, et en incitant les spectateurs à désirer le développement de leurs savoirs et leurs approches, sans ou avec mise en scène (à condition d’être honnête et d’avoir le pourquoi sur les faits).

Nous pouvons mieux expliquer la différence entre le film documentaire et le film de fiction, par notre tableau produit en s’inspirant de Hjelmslev:

⁴ <http://www.vtr.com.tr/images/kuramsal/003.htm>

Tableau 2 : La distinction entre le langage cinématographique du film documentaire et celui du film de fiction.

	Langage cinématographique du film documentaire	Langage cinématographique du film de fiction
Substance de l'expression	Les images, les paroles, la musique, le bruit, l'écriture	Les images, les paroles, la musique, le bruit, l'écriture
Forme de l'expression	La voix-off ⁵ , le montage, l'échelle des plans, le mouvement des caméras	La voix-off, le montage, l'échelle des plans, le mouvement des caméras
Substance du contenu	Les faits réels	Les faits réels ou fictifs, les sentiments, les idées
Forme du contenu	La production cinématographique	La production cinématographique

⁵ La fonction de la "voix-off" se différencie dans ces deux types de film. Nous allons examiner son rôle dans le quatrième chapitre.

La différence la plus importante entre le film documentaire et le film de fiction, c'est le devoir, pour le premier, d'être au plus proche de la réalité. D'ailleurs, un réalisateur de documentaire, même s'il n'a pas l'intention d'être subjectif, peut souligner seulement un point important d'un fait historique ou l'une des spécialités d'une personne célèbre lors de la réalisation. Ou bien, il montre la réalité de son point de vue, selon son opinion. Mais, il doit concentrer tous ses efforts pour rester objectif lors du tournage du film documentaire. Or, deux films qui ont le même sujet et qui ne sont pas du même genre, sont finalement considérés comme le même type de film.

En conclusion, le documentaire doit refléter fidèlement la réalité, même si on y trouve des acteurs ou des actrices; comme par exemple le sujet de notre présent travail sur le film "Mustafa", il y a un acteur jouant Atatürk (parce qu'il n'est pas possible de donner un rôle au sujet réel surtout dans les documentaires historiques ou autobiographiques). Ce qui est principal, c'est être fidèle à la réalité historique ou à l'histoire réelle. Le réalisateur ne doit rien cacher à ses spectateurs, il ne doit pas faire de changements sur les faits ou les personnes réels. Il doit donner des informations sur les sujets historiques, et il doit construire des points d'interrogation sur les sujets actuels.

Le cinéma documentaire est une production de la proximité à la vie, de l'objectivité et du besoin du réel. Mais, il est vrai que le documentaire ne se forme pas seulement du document.

3.3. Les types du film documentaire

S'il nous fallait un support pour illustrer le premier point que nous avons donné pour définir le film documentaire, on verrait que Grierson l'a utilisé pour "Moana" de Flaherty en 1926. Grierson, voyant ce film qui parle de la vie d'un jeune de la Polynésie Française et de sa famille, use le mot "documentaire" et ce mot se place dans l'histoire avec sa publication dans le "New York Sun". (Sevinç, 2007:40)

Les images mouvantes comme “La nourriture d’un bébé” ou “L’arrivée d’un train en gare” (des Frères Lumière) étant un témoignage de ce que les gens vivaient, ne sont pas considérés comme documentaire. Mais ce sont des éléments constitutifs d’un film documentaire.

Avec le développement industriel et technologique influant sur l’augmentation de la consommation et inévitablement sur le cinéma, la forme de l’expression devient plus importante. Cependant, le réalisateur de documentaire commence à jouer un rôle plus artistique. De nos jours dans le cinéma documentaire, la forme de l’expression et la substance du contenu prennent une place plus importante. Cela veut dire qu’un réalisateur doit maîtriser ce qu’il doit dire et montrer (le fond du documentaire), de même qu’il doit maîtriser comment le faire (la forme).

Comme nous l’avons décrit dans sa définition, le film documentaire peut aborder tous les sujets d’actualité qui parlent de la vie. Dans la classification de Wolf Rilla, nous trouvons :

- Le journalisme de film
- Les films sur les sujets généraux
- Les documentaires sur la nature
- Les films sur un sujet spécifique
- Les films garantis
- Les films pédagogiques
- Le cinéma-vérité.

Selon John Izod et Richard Kilbon, ce sont:

- Les documentaires explicatifs
- Les documentaires d'observation
- Les documentaires interactifs
- Les documentaires réflexifs

Michael Rabiger les classifie comme:

- Le film centré sur l'action
- Le film de processus
- Le film de voyage
- Le film de ville cerclée de murailles
- Le film d'histoire
- Le film biographique
- Le film de thèse
- Le film absurde
- Le film de catalogue
- Le film documentaire noir
- Le film documentaire absurde.

Certains auteurs (théoriciens) font les classifications différentes:

D'après John Grierson, le documentaire se décompose en quatre parties importantes: En premier, le travail avec une caméra qui voyage. En second, on nous

parle des gens ordinaires, leurs vies, leurs histoires. En troisième, il y a les travaux de l'École Documentaire Anglaise. Et finalement en quatrième, il y a des travaux propres aux gens.

Paul Rotha, lui aussi, les classifie en quatre groupes:

- La tradition naturaliste (romantique) : Dans ce groupe nous trouvons aussi les faits quotidiens. On donne de l'importance à l'authenticité et au naturalisme.
- La tradition réaliste : ce groupe apparaît avec la volonté de vérité des producteurs de film avant-garde en France. On doit montrer les choses telles qu'elles existent dans la nature.
- La tradition de nouvelle-vérité : En filmant les faits quotidiens, on fait des descriptions dans la présentation. Les faits sont présentés dans un moment court, en en faisant la description par une caméra.
- La tradition de propagande : Spécialement dans les périodes de guerre, les états font leurs propagandes. (Sevinç, 2007:47, 48)

3.4. La fiction et la réalité dans le film documentaire

Christian Metz prétend que "tout film est un film de fiction", Roger Odin nous dit que "tout film de fiction peut être considéré comme un documentaire". On peut y faire tout simplement une inférence comme "tout film peut être considéré comme un documentaire". Mais, une ligne étroite sépare le film de fiction du film documentaire. Nous prétendons que, même si cette inférence est vraie d'un certain point de vue, il doit y avoir une cohérence conditionnelle entre le film documentaire et le film de fiction. Il est indéniable que dans un documentaire il y a la musique, le montage et l'utilisation d'échelle des plans; sinon, on appellerait "réalisateur de documentaire", toute personne qui a une caméra, donc finalement il existe une ligne très importante qui sépare le film de fiction du film documentaire.

Plusieurs adjectifs qualificatifs ont déjà défini le film documentaire, selon Grierson, Rothe, Robiger, etc., dans le titre "le film documentaire". Ce sont "la créativité sur la réalité", "la dramatisation de l'actualité", "l'imagination de la réalité", "non-individuel"... Nous acceptons tous ces concepts, mais finalement de quel point de vue parlons-nous?

Par exemple, un réalisateur qui fait un documentaire sur la pollution de la mer Egée. Si les vues montrent cette pollution à un degré manifestement ostensible, on est en droit de se poser la question "quel point de vue nous a-t-il montrer?" il est très important de préciser le positionnement des caméras; autrement dit, le réalisateur doit répondre à la question "De quel point géographique précis nous montre-t-il cette pollution?". A-t-il utilisé un hélicoptère? Ou au contraire, s'est-il borné à filmer en bord de la mer? Son choix est son point de vue, on peut dire qu'en définitive, c'est de la subjectivité.

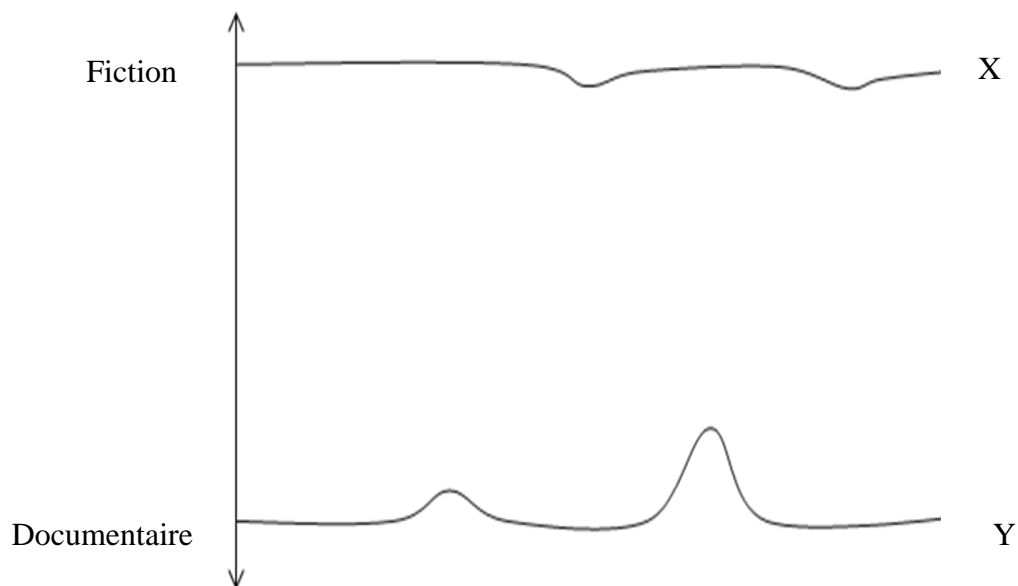
Parce qu'il doit utiliser beaucoup d'angles de vues pour montrer la réalité aux spectateurs. L'utilisation d'un seul angle ne reflète seulement qu'un point de vue; le réalisateur doit montrer, dans ce sens, une multitude d'endroits différents, ce faisant il se passe de faire des commentaires aux spectateurs. Cela suffit-il pour refléter la réalité? Les spectateurs peuvent-ils comprendre jusqu'à quel degré la mer est polluée? La réponse est bien évidemment "non". Alors, le réalisateur fait appel à un spécialiste qui a fait des recherches sur ce même sujet. Il doit utiliser des données scientifiques, parce que la perception de pollution dépend des personnes, c'est la science qui nous éclaire sur le degré de dangerosité pour la nature et l'être humain. D'un autre côté, il n'est pas toujours possible de filmer la réalité, parfois la nature ne le permet pas; par exemple, le réalisateur ne peut pas filmer les réactions de la pollution dans la mer et il doit le montrer à l'aide d'une animation faite par ordinateur. C'est la partie fictive du film documentaire, mais ceci n'éloigne en rien le documentaire de la réalité, mais ne fait que la renforcer.

On peut donner un autre exemple dans le cadre du documentaire historique: plus personne n'a la possibilité de filmer la première guerre mondiale! Autrement dit, on peut réécrire (ou recréer) l'histoire dans un film de fiction, mais on ne peut pas le faire dans un film documentaire. Quand un réalisateur veut réaliser un documentaire historique, s'il n'a pas de documents suffisant à montrer, il peut utiliser des acteurs/actrices et tourner en studio, ou bien se baser sur des documents et des photos, ou bien encore réaliser des animations. Toutes ces méthodes constituent une "fiction". Au fond, le montage, lui-même, peut être une preuve de l'existence de la fiction, parce que le réalisateur choisit ces photos, pour servir ce qu'il veut nous dire. Mais quoi qu'il fasse, le réalisateur doit être fidèle à la réalité, à la science et aux documents réels dans le film documentaire. C'est pourquoi, le concept de fiction dans le film documentaire se différencie de celui du film de fiction. La fiction dans un film documentaire ne doit pas empêcher la réalité, au contraire elle doit l'aider à présenter aux spectateurs et l'aider à se faire leurs propres idées et opinions.

Il est indispensable de rajouter de la "voix-off" que nous allons examiner ci-après, si c'est la fiction et la réalité qui sont l'objet à discuter. Parce que dans un film documentaire, s'il n'y a pas de voix-off, les spectateurs n'entendent rien; de ce point de vue il est impossible de percevoir tous les points sur lesquels le réalisateur veut attirer l'attention. D'un autre côté, la voix-off, elle aussi, doit être objective par rapport aux éléments visuels, elle ne doit pas commenter l'image fixe ou l'image mouvante.

Voici notre schéma montrant la distance entre le film documentaire et le film de fiction :

Schéma 1 : La distance entre le film de fiction et le film documentaire.



Dans la figure ci-dessus, on voit une ligne qui a deux pôles; l'un est un pôle qui détermine le pourcentage de documentaire dans un film, l'autre déterminant le pourcentage de la fiction. La courbe X représente le film de fiction, la courbe Y représente le film documentaire.

Voici comment interpréter ce graphique: la courbe X, le film de fiction, est une forme qui a quelques inflexions vers le pôle documentaire, parce que dans un film de fiction, il peut y avoir des images ou des photos réelles. Mais on ne peut pas dire que ce soit une majorité de cas. La courbe Y, le film documentaire, nous montre des inflexions nettement plus importantes que celles de la courbe X. C'est à dire que, dans certains films documentaires il y a des animations explicatives et des images réalisées par le cinéaste. Ceci montre que le film documentaire est plus enclin à utiliser la fiction que le film de fiction à utiliser du documentaire.

3.5. Le film semi documentaire

Comme Sarris l'affirme, nous prétendons que le cinéma documentaire "c'est rechercher et reformer la réalité avec un langage universel, et attirer l'attention de la société." Le verbe "reformer la réalité" n'est pas (ou ne doit pas être) de recréer la réalité,

c'est transférer la réalité en faisant une narration. C'est-à-dire, le documentariste ne doit pas déformer la réalité, au contraire il doit éviter une telle déformation. On peut voir beaucoup de films qui parlent de la tragédie de la deuxième guerre mondiale, comme "Saving Private Ryan" réalisé par Steven Spielberg ou bien "Full Metal Jacket" de Stanley Kubrick. Ces films, eux aussi, reflètent une réalité historique; mais les décors, les personnes et généralement les dialogues(les paroles) n'y sont pas réels; le thème peut être un fait réel ou historique. Surtout les dialogues s'écrivent selon certaines rumeurs ou certaines inférences, et ces inférences peuvent ne pas être liées à des données scientifiques, c'est-à-dire des documents. Si on parle d'un film de fiction, on ne peut admettre ce genre de lien, car ce n'est pas une nécessité. Contrairement, dans un documentaire, il y sera indispensable d'avoir un scénario, une fiction, sinon les images filmées par les caméras de surveillance fixées dans les avenues des cités, seraient appelées "des documentaires". D'ailleurs, comme Niney prétend, il n'est pas possible de reproduire la réalité. "...On ne peut pas reproduire le réel, il est toujours passé et jamais fini... La seule façon que nous ayons de fixer le réel, de le traduire et le communiquer, c'est de le signifier..." (Niney, 2002:295)

Quand bien même, le réalisateur d'un film de fiction peut être plus efficace que celui d'un film documentaire, par exemple, prenant comme sujet de la mort de quelqu'un de célèbre, parce qu'il y a le but de manipuler des spectateurs dans une fiction pour les amener à adhérer au point de vue du réalisateur, a contrario que la réalisation d'un documentaire dont le but est de transférer ce qui s'est passé tel que dans la réalité. (Le but doit être de transférer ce qui s'est passé tel qu'il est.) Certains films tel le film "Mustafa" que nous étudions pour ce travail, ne comportent pas complètement (fondamentalement), consciemment ou inconsciemment, les spécificités d'un film documentaire.

"Dans le film documentaire, le documentariste travaille de façon dépendante de ce qu'il traite. Le documentariste ne change pas ou ne contrôle pas le travail lui-même selon sa propre imagination ou idée." (Ulutak, 1988: 91)

Tous les projets filmiques commencent et se développent avec des idées et des suppositions subjectives, c'est-à-dire que les réalisateurs de film que ce soit de documentaire ou de fiction précisent leurs sujets afin d'attirer l'attention, et ils filment de leurs propres points de vue. Mais leurs méthodes de réalisation doivent être différentes parce que leurs objectifs sont différents. Tous les deux ont le même but d'émouvoir les spectateurs, mais le documentariste le réalise en les informant alors que le cinéaste de fiction le fait en les manipulant.

De point de vue épistémologique, Dorrit Cohn⁶ explique la fiction comme: "La fiction comme contre-vérité, la fiction en tant qu'abstraction conceptuelle, la fiction en tant que (identique à la) littérature, et la fiction comme (identique au) récit." Nathalie Heinich⁷ commente cette phrase, "Autrement dit mensonge, construction, littérature, narration: voilà qui fait beaucoup pour un seul terme." (*Nathalie Heinich*,) Tous ces termes correspondent au film de fiction, et ce qui distingue un documentaire d'un film de fiction est la fiction étant mensonge; s'il s'agit d'un "mensonge" comme une narration (narration de la voix-off) dans un film documentaire, on ne peut pas dire que c'est un documentaire.

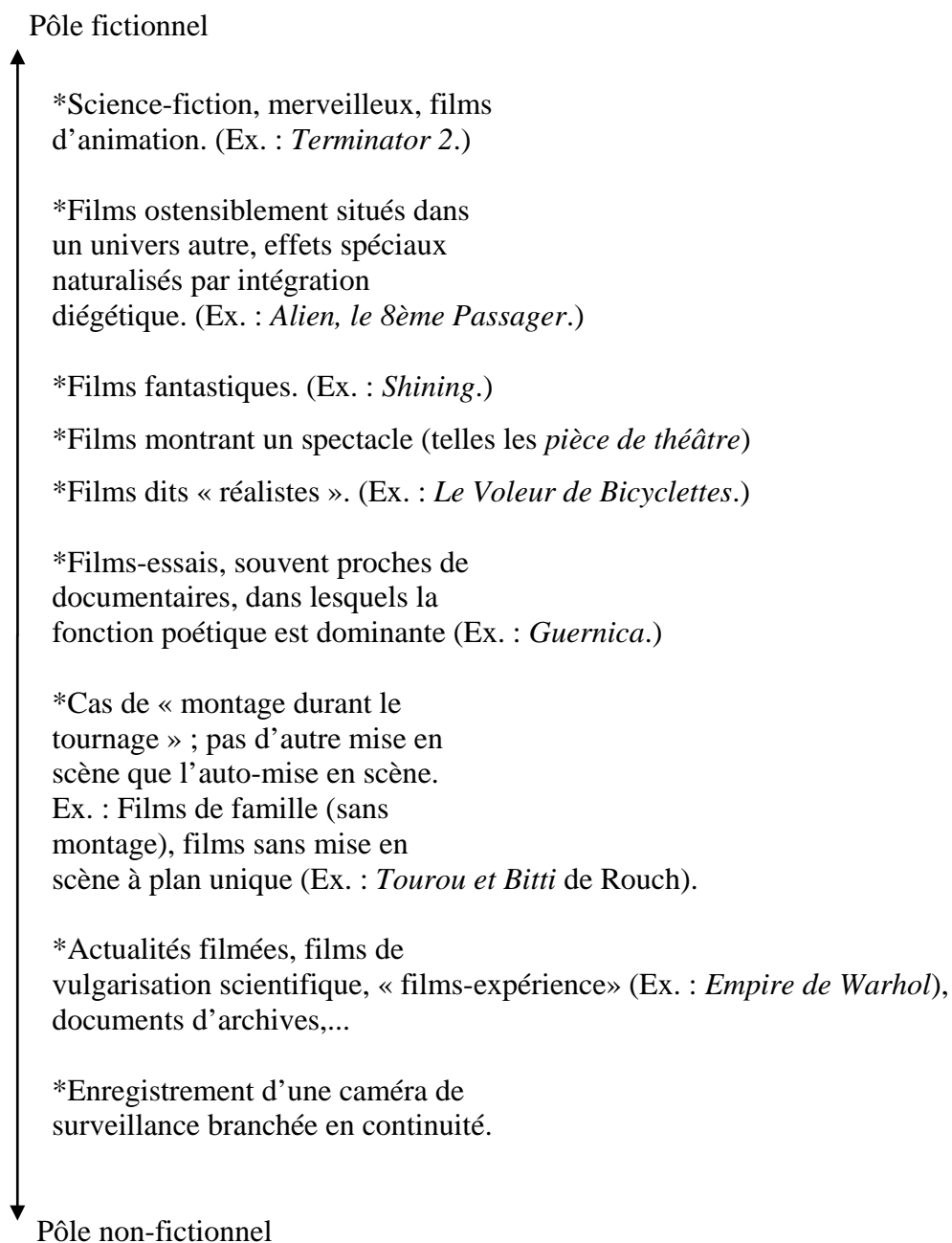
Alors, nous pouvons proposer un nouveau terme qui définit le cinéma ressemblant à la fois au cinéma fictif et au cinéma documentaire: Le cinéma semi documentaire. Que veut dire le cinéma semi documentaire? Nous proposons cette définition: si un film documentaire s'éloigne de ses propriétés qui en font un documentaire surtout comme la cohérence à la réalité. Puisqu'on prétend que la différence la plus importante entre la fiction et le documentaire est l'approche de la réalité, un documentariste doit éviter toutes les narrations qui le présentent comme un "menteur"; autrement dit, il doit faire attention à choisir des constituants de son film, en ce faisant il doit être, le plus possible, objectif. Nous essayons d'expliquer le terme "semi

⁶ <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-57.htm#no12>

⁷ *ibid*

documentaire", en produisant un tableau inspiré de celui d'Alain Boillat⁸ repris ci-dessous:

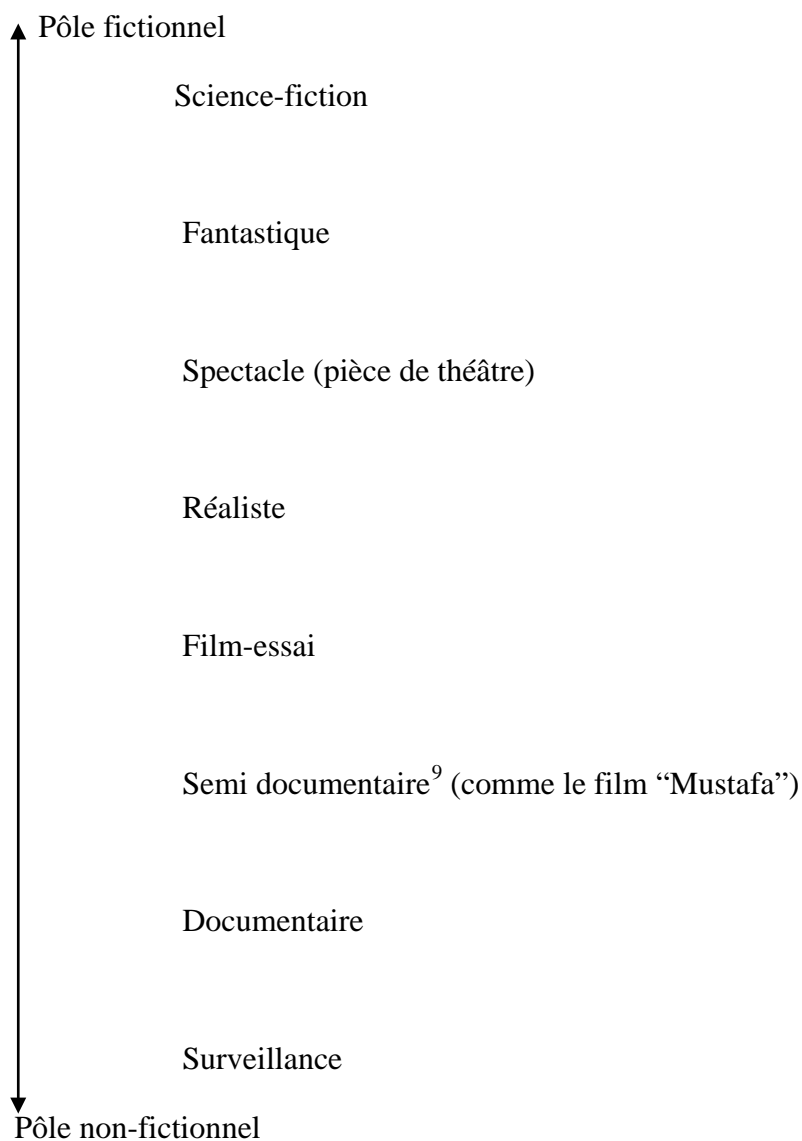
Tableau 3 : Le classement des films selon la fictionnalité ou non fictionnalité.



⁸ Alain Boillat, *La Fiction au Cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 242.

Boillat exprime le terme "réel" dans la signification d'un film comme on le comprend dans le titre de son ouvrage: "Fictionnalité et documentarité. Le statut du "réel" au cinéma." Nous composons un tableau reproduit qui montre les genres de film comme celui d'Alain Boillat, mais nous ajoutons le film semi documentaire que nous avons déjà proposé:

Tableau 4 : Le tableau de classement de film reproduit et inspiré de Boillat:



⁹ Nous allons analyser les constituants du film semi documentaire "Mustafa" dans la quatrième partie.

Il y a deux pôles qui représentent la fiction et la non-fiction, quand on se rapproche du pôle fictionnel, il s'agit des films dont la "fictionnalité" s'accroît; et bien évidemment plus on s'en éloigne plus on se rapproche du pôle "non-fictionnel". Nous proposons de placer le terme "semi documentaire" juste au-dessus du niveau du "documentaire", il sera justement appelé "semi documentaire" parce qu'il ne comporte pas de propriétés liées à la réalité qu'il devrait avoir. Notre objet de recherche est: la différence entre ce qui est un documentaire et ce qui est un semi documentaire.

Nous allons examiner cette question dans la quatrième partie.

QUATRIÈME PARTIE

4. "MUSTAFA" COMME UN FILM SEMI DOCUMENTAIRE

4.1. Les constituants du film

La production de sens dans un film se fait par l'utilisation des éléments constituants du film qui sont l'image, la parole, le bruit, l'écriture et la musique. L'image, parmi les autres éléments, fixe ou mouvante, est l'élément qui joue un rôle principal dans le processus de signification dans le cinéma. C'est un élément sur lequel les réalisateurs s'attardent le plus, parce qu'ils font beaucoup d'applications étape par étape sur l'image; et aussi elle a des constituants particuliers comme la couleur, la lumière, l'échelle des plans, les mouvements de caméra et enfin le montage.

Mais il est possible de prétendre que l'un de ces éléments peut être plus essentiel que les autres à un moment dans le processus de signification. Par exemple, aujourd'hui dans un plan effrayant d'un film d'horreur, la musique qui doit effrayer les spectateurs est une obligation pour permettre au réalisateur d'atteindre son but.

Commençons à examiner, dans ce chapitre, comment les constituants interviennent dans le processus de production de sens du film "Mustafa". Comment est-ce que le réalisateur "Can Dündar" s'y prend-il pour nous raconter l'histoire ?

4.1.1. La photo

Comme dans le film "Mustafa", les photos (les images fixes) sont utilisées souvent dans les documentaires historiques. Orson Wells dit: " le cinéma, c'est le constat d'une illusion par l'image et le son". Mais de l'autre côté, on peut ajouter que le cinéma documentaire n'est pas une illusion, c'est une reproduction du réel, de la vie, et même c'est un moyen de transmission de l'illusion du réel. Un film documentaire encourt le risque d'être pris pour une reproduction du réel, alors que le réel n'est que le matériau du film documentaire. On a déjà parlé que la photographie est un instant de la réalité, et qu'elle est d'avoir été là.

Dans le cinéma documentaire, les photos (les images fixes) sont utilisées très souvent, surtout dans les documentaires historiques dont il est impossible de filmer l'histoire. Dans ce cas le réalisateur, s'il a le but d'argumenter sa thèse sur un fait historique qui n'est pas très clair, s'adresse aux images, même si ces images manquent de liaison avec ce fait. A ce point, il s'agit de spectateur, parce qu'il sera venu pour pouvoir apprendre la réalité en voyant le film; et même il ne peut rien savoir sur le sujet. C'est pourquoi il ne suffit pas de remplir le film avec des images d'archive pour la réalisation, le réalisateur doit profiter des images qui reflètent complètement son idée. Autrement dit, s'il ne parle pas de la réalité (ou bien il s'éloigne de la réalité) son utilisation de photos sera absurde dans son film.

Can Dündar, réalisateur du film "Mustafa", dans des entretiens télévisés, aux journaux et magazines, dit pour son film, qu'il vise à montrer les aspects humains d'Atatürk. En ce sens, le film "Mustafa" peut avoir le but et l'assertion de prouver la distinction entre les aspects humains et les aspects historiques. Dans le film, Can Dündar profite de 248 photos. La plupart de ces photos ne peuvent pas être utilisées comme preuve, alors que certaines d'entre elles expliquent complètement le propos que nous soulevons. En voici quelques exemples:

a. La photo de Zübeyde Hanım à 11:26

On voit "Zübeyde Hanım", la mère de Mustafa, sur cette photo. A l'instant où cette photo apparaît, la voix-off parle de Mustafa qui est condamné pour s'être opposé au gouvernement de l'Empire Ottoman et qui est puni de déportation en Syrie. Mustafa ne peut pas dire adieu à sa mère qui est venue de Sélanique à Istanbul pour voir son fils. Dans cette séquence, Can Dündar nous montre cette image de Zübeyde Hanım.



b. La photo d'Atatürk à 17:12



Quand on voit cette image de Mustafa, on nous parle de sa blessure à l'œil gauche durant la Guerre Tripolitaine. On ne peut pas affirmer que cette photo est une preuve de cette blessure. Le seul fait de son costume porté par Mustafa sur cette photo peut nous faire comprendre qu'elle a été prise en Syrie, de plus on sait qu'il écrit une lettre dans le quartier d'Ayn Mansur en Syrie.

c. La photo d'Atatürk à 39:23



Le dernier Sultan de l'Empire Ottoman, Sultan Vahdeddin, envoie une télégramme à Mustafa Kemal, il veut que Mustafa retourne à Istanbul, et Mustafa est devant un choix soit: retourner à Istanbul soit démissionner. Il choisit la deuxième solution et démissionnera, ce qui va marquer le début du combat pour l'indépendance. Dans cette séquence du film, on peut voir cette photo ci-dessus correspondant à cet événement.

d. La photo d'Atatürk à 62:55

Quand on voit cette image de Mustafa, couché sur la terre couverte de neige, la voix-off nous parle de sa réponse à la question: "Etes-vous jamais tombés

amoureux?". Mais on ne nous informe pas sur la personne qui pose cette question. C'est au moment où on entend la réponse qu'il n'a jamais eu le temps pour aimer quelqu'un, que cette image nous apparaît.

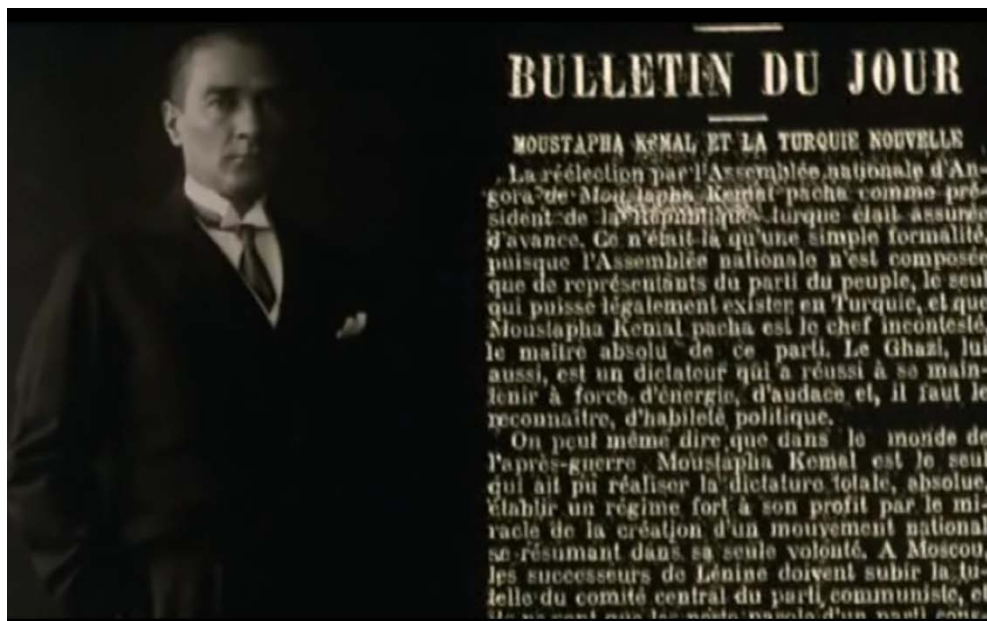


e. La photo d'Atatürk à 72:00



Cette photo de Mustafa apparaît au moment de la proclamation d'Ankara comme capitale de la nouvelle Turquie. Historiquement c'est un instant très fort et pourtant même dans cette séquence, le réalisateur choisit de nous montrer une photo d'Atatürk.

La photo d'Atatürk et du journal "Le Temps" à 79:10



A cet instant (79:10), on nous présente des bulletins écrits par la presse européenne, surtout par le journal français "Le Temps". On écrit dans ces bulletins, que Mustafa Kemal transforme une société très traditionnelle et qu'il réussit à faire ses révolutions, mais en devenant un dictateur. Cette exemple de photo, comme les autres ci-dessous (g et h), comporte la caractéristique d'être la preuve de ce qui est parlé dans cette séquence.

f. La photo de Feriha Tevfik à 83:56

La jeune femme sur la photo, Feriha Tevfik, est la femme qui a gagné au premier concours "la plus belle femme de la Turquie". On peut dire que, pour cette photo, Can Dündar s'adresse encore une fois aux photos d'archives pour convaincre le spectateur.



g. La photo d'Atatürk à 92:01



Sur cette photo, au festival de Balkan organisé au palais de Beylerbeyi, Atatürk (après la réforme de nom de famille, il est nommé comme "Mustafa Kemal Atatürk") ne peut pas refuser l'invitation des danseurs à venir danser sur la scène, il essaie de faire les pas d'une danse locale qu'on appelle "Zeybek" qui est l'une des danses folkloriques les plus célèbres de la région d'Egée.

Comme on constate dans ce film documentaire ainsi que dans les autres, les photos d'archives sont souvent exploitées par les réalisateurs. Le réalisateur, surtout dans un documentaire historique comme "Mustafa", les utilisent quand il n'est pas possible de représenter par des images mouvantes la réalité et la véracité d'un fait, même si ces documents ne reflètent aucune dimension réelle du fait. Par contre, dans ces films qui nous montrent autant de photos, il est difficile de donner aux spectateurs l'impression de la réalité.

4.1.2. Les archives

De même que de nombreuses photos sont utilisées dans ce film, il y a aussi beaucoup d'images mouvantes d'archives exploitées par le réalisateur. Nous avons comptabilisé 241 d'images tirées d'archives dans le film "Mustafa". L'addition de ces images mouvantes et des images fixes (les photos) durent approximativement 65 minutes 12 secondes. La durée totale du film étant de 110 minutes 18 secondes, le simple rapport des deux nous montre que la durée des images (mouvantes + fixes) est beaucoup plus importante que celle des moments de tournages cinématographiques. Cela peut répondre à la question "pourquoi nous adressons-nous à des images?"

Can Dündar ne combine pas seulement des documents d'archives, ils pratiquent également les techniques cinématographiques sur ces archives tels que les mouvements de caméra et l'échelle des plans. (On va parler de ces techniques plus loin dans ce document) En plus dans son film, il essaie de profiter des privilèges que le montage offre à un réalisateur: le montage étant l'arme de la puissance du langage

cinématographique, le réalisateur l'utilise pour articuler le film en vue de donner au spectateur de l'impression de la réalité. Nous allons analyser quelques exemples d'images mouvantes d'archives:

a. L'image présentée entre 12:32 et 13:14

C'est la séquence composée de plusieurs images de Damas où Mustafa Kemal était parti comme déporté. Cette visite forcée a permis à Mustafa Kemal de voir les réalités de l'Empire Ottoman tenues cachées depuis des années au peuple. Damas est à cette époque une ville très pauvre, isolée et délaissée dont le peuple est misérable et malheureux. Il faut signaler que les images ne correspondent pas tout à fait à ce que la voix-off en disent étant donné qu'elles ne représentent qu'une partie de la ville.

La vue générale de Damas . (Cette vue est une image mouvante d'archives; on peut la voir dans le film à 12:33)





Une autre vue de Damas. (On peut la voir à 12:43)

b. L'image présentée entre 58:44 et 60:20

Dans cette séquence le réalisateur nous montre quelques vraies images d'archives mouvantes et mécaniques; Mustafa Kemal commande ses soldats en disant "Votre première cible, c'est la Méditerranée! Allez!" et ils gagnent la guerre d'indépendance. Mais, les images présentées n'arrivent pas à convaincre le spectateur parce que, quand on parle de la victoire et de la dernière poursuite des ennemis jusqu'à la mer Egée, on voit bien quelques images des soldats qui partent d'un lieu à un autre, sur cheval, et puis le peuple qui célèbre la victoire les drapeaux à la main, mais on ne peut localiser géographiquement ni historiquement ces photos.

Dans les deux images ci-dessous on observe la même chose; une/plusieurs troupes partent à un lieu inconnu sur l'écran:



(Cette image se manifeste à 58:44)



(Celle ci est à 58:48)

c. L'image présentée entre 85:12 et 86:00, et entre 86:48 et 87:29

Pendant la partie durant entre 85:12 et 86:00, on nous parle d'Atatürk qui décide de voir par lui même les conditions dans lesquelles le peuple vit au début des années 1930. Nous voyons, sur cette image, comme la voix-off nous le révèle, des gens du peuple autour d'Atatürk avec les bouts de papiers à la main. Par contre nous pouvons nous interroger à savoir si : “ces bouts de papiers donnés à Atatürk sont-ils de vraies demandes.?” Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que des gens donnent quelques bouts de papiers à Atatürk. Voici l'image illustrant cette scène:



Et pendant l'autre partie qui dure de 86:48 à 87:29, Atatürk fait un discours au peuple à l'occasion du dixième anniversaire de la fondation de la république turque et on ne voit que le personnage faisant ce discours sur l'écran. C'est le meilleur exemple d'images pour montrer la vérité historique dans le film.



On voit que, dans un film documentaire comme un documentaire historique, il est très important d'utiliser correctement les images mouvantes d'archives. Cela veut dire qu'un réalisateur de film documentaire doit montrer la bonne image quand sa voix-off parle de ce que cette image montre vraiment, sinon il provoque des doutes chez les spectateurs. Can Dündar applique les techniques comme les mouvements de caméra et l'échelle des plans. (On va examiner ces techniques aux paragraphes même sur les photos afin de mieux impressionner les spectateurs.

4.1.3. La musique

Comme on l'a mentionné dans le premier chapitre, il y a deux sortes de musiques dans un film: La musique intradiégétique et la musique extradiégétique. Si on rencontre un acteur/une actrice ou un figurant qui joue de la guitare, on peut dire que c'est la musique intradiégétique; cela veut dire que la musique est directement dans l'histoire du film. Quant à la musique extra diégétique, c'est la musique entendue seulement par les spectateurs; nous entendons cette musique mais les acteurs ne le peuvent pas. La musique intra diégétique n'est pas un élément essentiel dans un film et même si elle n'existait pas, cela ne nous empêche pas de voir le film. Par contre la musique extra

diégétique est, elle, indispensable dans tous les films, si on cherche à y créer une impression et une atmosphère bien particulière.

Parfois dans les processus de signification d'un film, la musique extra diégétique joue un rôle aussi important que la musique intra diégétique. Par exemple, si on supprime la musique extra diégétique dans les films d'horreur, nous pouvons voir son effet considérablement diminué. Le réalisateur doit utiliser une musique horrible pour mieux effrayer un spectateur au moment de la rencontre soudaine entre deux personnes. En ce sens, le film peut rendre les critiques musicales acerbes et sévères. Du point de vue musicale il peut y avoir une grande attente, Can Dündar a demandé à Goran Bregovic de faire la musique de son film. Goran Bregovic est un musicien et compositeur célèbre qui a fait la musique de films importants comme « Le Temps des Gitans », « Arizona Dream » et « Underground ». Mais, Mustafa Altıoklar, réalisateur, scénariste, producteur turc, prétend que la musique du film "Mustafa" est comme dans un film d'horreur; et donne l'exemple d'un enfant qui prendrait peur de voir ce film, alors que celui-ci a pour but de montrer les aspects humains d'un personnage historique très important dans l'histoire d'une nation. Voici cet article cité de la page web¹⁰ de Can Dündar:

(...)L'ADN de la musique doit comporter le même code que celui du film. Sinon, la musique s'oriente dans un sens et le film vers un autre. La musique faite par Bregovic pour le film "Mustafa" a de telles divergences. La musique du nord-est des Balkans n'est pas la préférée d'Atatürk, depuis les années de son enfance. (...) La musique finale est un complet désastre. Elle n'est pas en phase avec le héros tel qu'il est montré dans le film. (...) cette musique crée une telle peur dans les subconscious des enfants qu'ils n'oublieront jamais à chaque fois qu'ils entendront le nom d'Atatürk, de ce point de vue Can Dündar a du succès; il a accompli le testament d'Atatürk et il a assuré qu'il aura été inoubliable.

Voici quelques exemples sur des musiques intra diégétique et les scènes où elles sont entendues.

¹⁰ (http://www.candundar.com.tr/_old/index.php?Did=8189)

* De 10:30 à 12:18. On écoute une chanson qui s'appelle "gazel" quand Mustafa Kemal est condamné, avant d'être déporté en Syrie. Dans le film, il est dit que Mustafa Kemal chante cette chanson quand il est en prison pour annoncer sa rébellion. (Cette chanson s'appelle "Yeter Artık Çeker Oldum".)

* De 42:21 à 43:38. Cette chanson est une chanson locale appartenant au peuple locale d'Ankara, nommé Seymenler, nous l'entendons quand Mustafa Kemal part pour la première fois à Ankara; Seymenler font leur danse locale quand ils vont à la rencontre de Mustafa Kemal.

* De 80:33 à 82:12. Cette chanson est une marche composée par Osman Zeki Üngör (il est le compositeur de l'hymne national de la République Turque). Atatürk lui demande de faire une marche pour que le peuple apprenne au plus vite le nouvel alphabet. (Cette marche s'appelle "La Marche des Lettres".)

* De 93:35 à 96:19. La voix-off parle des sentiments propre à Atatürk, surtout sa solitude, sa phobie de la mort, son sentiment de fatigue. On souligne qu'il aime les femmes, qu'il aime s'amuser, qu'il aime boire de l'alcool (du raki) et qu'il en boit beaucoup. (La chanson s'appelle "Gel Gitme Kadın".)

Comme dans ce film documentaire la musique est un des éléments de base dans tous les genres de film. Elle enrichit l'expression, enthousiasme, attriste et tranquillise les gens, en résumé elle a un certain pouvoir dans le cinéma.

On montre le film muet naturellement avec la musique en direct. Encore, les réalisateurs innovateurs de la période du film muet découvraient, déjà, le potentiel musical de l'image. Au bout des années 1930, Sergei Eisenstein a fait un schéma qui lie les images à la musique dont Prokofiev compose ses notes pour Alexander Nevsky. Comme dans beaucoup de films contenant aussi le "2001: A Space Odyssey" de Stanley Kubrick, chez Nevsky la musique détermine les images et elle les guide. (Monaco, 2010:58)

4.2. Les stratégies énonciatifs et discursifs dans le film “Mustafa”:

4.2.1. L'échelle des plans

De prime abord, nous allons faire une explication du mot "plan" pour analyser son utilisation dans un film. Comme Metz l'affirme, nous pouvons dire que le plan est le plus petit morceau du langage cinématographique. "(...) Tout d'abord, le plan, par son contenu sémantique (...) est plus proche d'une phrase que d'un mot. L'image montre-t-elle un homme qui marche dans la rue? Elle équivaut à la phrase : Un homme marche dans la rue. (...)Le plan est la plus petite unité de la chaîne filmique." (Metz, 1983:71,72)

Le plan est un élément important qui donne des possibilités de créativité aux réalisateurs. Öztin Bağder explique son fonctionnement de la signification dans le cinéma:

Le plan est, au niveau de la prise de vues, ce qui est prévu par le découpage. Quand on considère seul le plan, il n'est pas une unité et ni une partie d'un tout. C'est l'articulation des plans qui donne de la signification à la notion de plan. (...) le plan est d'une importance cruciale pour le cinéma. D'ailleurs, celui-ci est l'articulation des plans réalisés d'une manière logique. Par ailleurs, le plan n'est pas seulement visuel. La sonorité peut y fonctionner aussi. Dans ce cas-là, le son ne peut pas être détaché du plan. L'un et l'autre constituent un but, c'est à dire une unité. (Öztin Bağder, 1997:70)

La distance entre le caméra et le sujet permet de modifier la valeur du plan, mais cette distance est dans l'espace fictif. Par exemple, un réalisateur, qui veut attirer l'attention sur une bouteille, place la caméra auprès de ce sujet; cela veut dire que le sujet qui n'est que de 30 cm., nous apparaît beaucoup plus grand sur l'écran. Ainsi la proportion change et les spectateurs se focalisent sur le sujet à l'écran.

L'échelle des plans est déterminée par deux éléments dans le cinéma; le décor et le personnage. "Elle est utilisée pour donner du sens à la diégèse qui détermine la dimension du plan. (...) Le décor est donné dans les plans plus grands que le(s) personnage(s)." (Öztin Bağder, 1997:71) Les plans ayant des références au décor sont:

1. Le plan général:

C'est un plan utilisé par les réalisateurs quand l'espace du décor est trop grande; il permet de montrer une vue générale d'une ville ou d'un lieu. Par exemple dans le film "Mustafa":



Nous voyons cette image de 02:40 à 02:50 et c'est un exemple caractéristique pour ce type de plan.

2. Le plan d'ensemble:

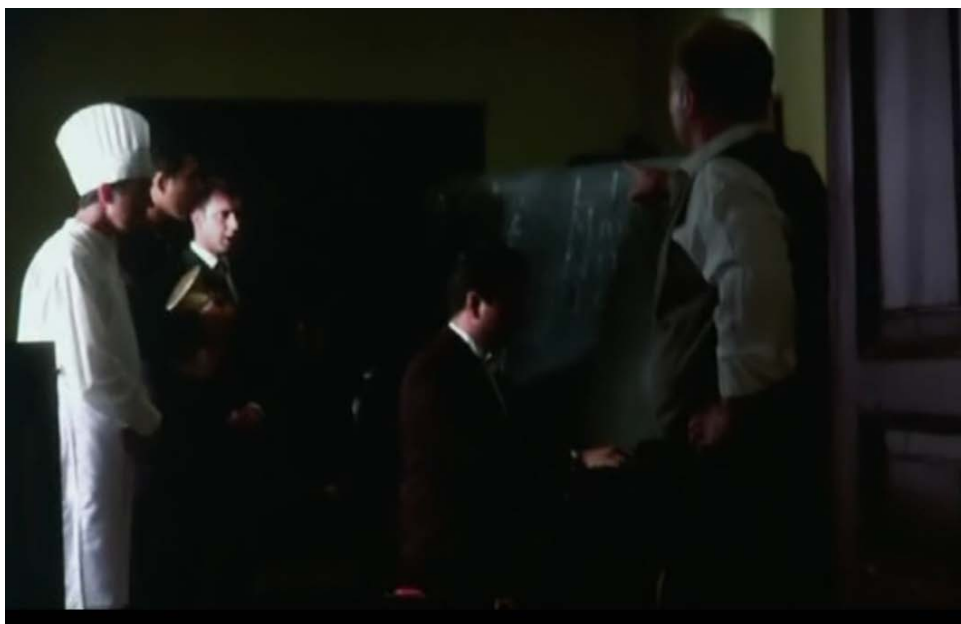
C'est un plan large qui montre la totalité d'un décor ou d'un paysage, avec éventuellement des personnages. Ce plan sert à faire une description et à déterminer l'action. (Öztin Bağder, 1997:72)

Dans le film "Mustafa", le plan qui dure de 01:43 jusqu'à 01:54, est un exemple en tant que le plan d'ensemble. Ce plan décrit la campagne où Mustafa poursuit des corbeaux et passe du bon temps.



3. Le plan de demi-ensemble:

Ce type de plan permet de présenter les personnages dans leur environnement (avec le décor). Il sert à capter une action.



L'un des exemples de plan de demi-ensemble est de 81:00 à 81:18. Dans ce plan, Atatürk et Osman Zeki Üngör composent "la marche d'alphabet", ils chantent avec l'accompagnement des personnels de la résidence.

Quant aux plans ayant des références aux personnages, nous pouvons dire qu'ils sont de 5 types: (Öztin Bağder, 1997:73)

a. Le plan moyen:

C'est le plan dans lequel les personnages priment, et ils y sont présentés en entier. Le plan qui dure entre 22:33 et 22:41, est un plan moyen, le réalisateur y montre dans une image une photo d'Atatürk habillé comme un soldat Ottoman (qui s'appelle "Yeniçeri") à l'occasion d'un bal.



b. Le plan américain:

Ce type de plan cadre le personnage jusqu'à mi-cuisse. C'est le plan situé entre les instants 07:19 et 07:33 du film où l'on voit Mustafa Kemal partant de Selanik pour Istanbul afin d'étudier à l'école militaire.



c. Le premier plan:

Il cadre le personnage jusqu'à la poitrine. Nous voyons ce type de plan dans le film, de 17:11 à 17:59. Le réalisateur a utilisé un effet de zoom afin de passer progressivement de ce premier plan jusqu'à un gros plan (cf. paragraphe suivant) de la photo d'Atatürk afin de nous focaliser sur la blessure à l'œil gauche d'Atatürk.



d. Le gros plan:

Il cadre le visage du personnage ou l'objet en entier, avec ou sans un autre objet à ses cotés. Le plan où l'on montre la tête d'Atatürk, de 95:49 à 96:10 dans le film, est l'exemple d'un gros plan.



e. Le très gros plan:



Ce type de plan se focalise sur un détail et on l'utilise en général pour donner une impression dramatique. C'est par exemple le plan où nous voyons la main d'Atatürk tenant un verre de raki; cela dure de 95:06 à 95:09.

En conclusion, l'échelle des plans est un moyen de dire quelque chose aux spectateurs, un moyen de produire un effet. Le scénario est important, mais le style de sa présentation est plus important que celui-ci. Les types de plan sont des applications qui aident le réalisateur à créer des descriptions et des impressions à ses spectateurs. Il est intéressant, dans le film "Mustafa", d'observer le réalisateur appliquant ces techniques seulement sur les photos ou les images d'archives, non pas sur les images animées. Puisque ces techniques visent à produire des effets psychologiques, la présence invisible du personnage principal du film permet de produire certains effets sur les spectateurs Öztin Bağder explique les fonctionnements de l'échelle des plans dans les phrases suivantes:

Si, par exemple, les plans ont des références au décor (plan d'ensemble, grand ensemble, demi-ensemble), ils auront une fonction descriptive. Ils décrivent le décor ou ils déterminent le lieu de l'action qui va se passer. (...) Le très gros plan et le gros plan sont des plans psychologiques. Dans le gros plan ou bien dans le très gros plan, il n'existe que l'objet représenté. (...) Une autre fonction de l'échelle des plans est celle qui fonctionne sur le spectateur. Elle aide à diriger l'attention de celui-ci. Par exemple, le passage d'un plan d'ensemble au gros plan attire l'attention du spectateur au film. (Öztin Bağder, 1997:75,76)

4.2.2. Le mouvement de caméra

Le mouvement de caméra est l'un des facteurs importants de même que l'image, la musique, le son. Ces techniques de caméra donnent des possibilités aux réalisateurs à s'exprimer pleinement dans leurs films. Les mouvements de caméra sont inventés par les cinéastes américains, comme Metz le prétend. "Ce sont les américains qui ont eu l'idée décisive de mobiliser la caméra." (Metz, 1981:91)

Gardies et Bessalel, dans "200 Mots-clés de la Théorie du Cinéma", font un classement des mouvements de caméra en définissant le mot "mouvement" par les phrases suivantes:

(...)Pour ce qui est des mouvements d'appareil, on obtient la liste classique des travellings (avant, arrière, latéraux), des panoramiques (horizontaux, verticaux), des zooms (avant, arrière) et des combinaisons plus ou moins complexes de ces divers mouvements grâce à la grue, mais aussi (comme chez Lelouche) la caméra à l'épaule, à la main ou encore sur steadycam. (Gardies et Bessalel, 1992:146,147)

Nous donnons ci-après des exemples sur les trois sortes de mouvement de caméra:

a. Le mouvement "travelling":

C'est un mouvement de la caméra sur un axe mouvant, de gauche à droite ou de haut en bas, la caméra étant placée sur un rail. Les réalisateurs l'utilisent pour suivre le sujet qui s'approche ou s'éloigne de la caméra. Le travelling peut être utilisé conjointement avec le zoom pour faire le grossissement ou au contraire le rétrécissement du sujet. Wolff¹¹ parle d'un autre type de ce mouvement qui s'appelle le travelling institutionnel: "Le travelling institutionnel coïncide avec l'établissement du langage cinématographique, soit les divers codes qui actualisèrent l'habileté narrative du dispositif cinématographique.(...) Dans une perspective sémiotique, le travelling s'établit peu à peu en signe." (Wolff, 2003:15) Dans le plan où les habitants d'Ankara rencontrent Mustafa Kemal pour la première fois, le réalisateur nous emporte pas à pas au centre de l'action par ce genre de plan institutionnel.

La caméra s'avance pendant ce plan qui est de 41:48 jusqu'à 42:23, c'est la caméra travelling. Il sert à décrire le lieu où l'action se passe, mais sans dire aucun mot; dans ce plan du film, nous pouvons voir les différents types de maison dans les alentours

¹¹ <http://outreocan.free.fr/textes/travelling-FW.pdf>

de la ville d'Ankara qui sera la capitale du pays. Mais la vitesse de déroulement du plan peut avoir un effet dérangeant sur les spectateurs.



b. Le mouvement "panoramique":

Le panoramique permet de balayer avec la caméra une scène selon un angle horizontal ou vertical, la caméra étant elle-même sur un axe fixe. Il permet aussi de montrer d'un seul regard vaste lieu. Dans le film "Mustafa" ce type de mouvement est souvent utilisé.

Nous pouvons montrer un exemple de panoramique sur la photo où Atatürk danse sur la scène, le réalisateur l'utilise pour décrire le héros du film; mais nous pouvons dire en même temps, que le réalisateur utilise ce mouvement afin de donner du « mouvement » à cette photo afin d'en donner plus de crédibilité aux yeux du spectateur.

Nous pouvons voir cet exemple dans le plan qui est de 92:24 à 92:30. Donc voici une image :



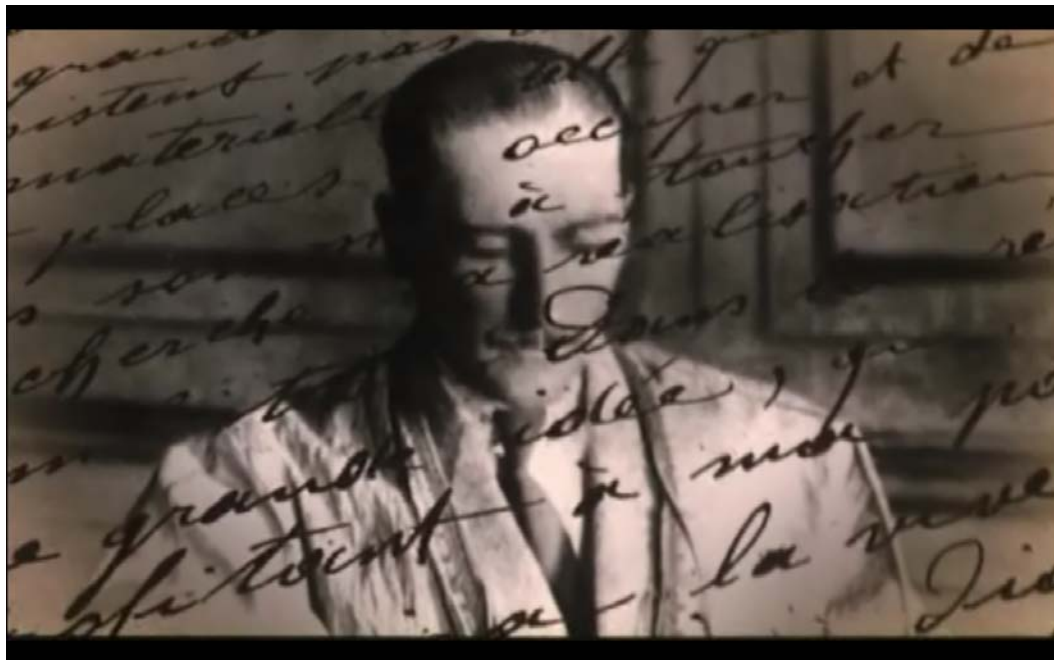
c. Le zoom :

C'est un mouvement qui se présente comme un travelling, mais il est utilisé à l'aide uniquement de l'objectif de la caméra, celle-ci restant fixe. Nous pouvons l'appeler un "effet visuel" qui permet de faire s'approcher le personnage ou l'action cela s'appelant le zoom avant, ou au contraire, de les faire s'éloigner, le zoom arrière

Comme Wolff l'affirme, alors que le zoom vise à mieux décrire un personnage ou un lieu, il peut viser aussi à faire disparaître les objets de premier plan dans la profondeur du champ.

Le zoom accentue la platitude de l'image en diminuant la profondeur de champ (dû au changement de focale). L'image ainsi aplatie perd de sa ressemblance avec le réel et l'effet immersif s'en voit amoindrie. Le zoom n'est pas pour autant sans signification, mais l'accession au statut de véritable figure stylistique est plus souvent garantie quand il est utilisé par un cinéaste de renom. (Wolff, 2003:21)

Voici un exemple pour le zoom avant:



Dans le plan qui se situe de 22:42 à 23:12, on fait le zoom sur la photo d'Atatürk comme dans la plupart des plans qui sont formés de photos. Cela nous permet de dire que le réalisateur du film "Mustafa" s'efforce de convaincre les spectateurs en appliquant toutes ces techniques principalement sur les images fixes mais aussi certaines fois sur celles mouvantes.

Nous devons parler d'une autre technique de caméra qui s'appelle "contre-plongée", c'est une prise de vue dans laquelle, comme nous en avons déjà parlé, le réalisateur du film utilise la caméra pour renforcer ce dont la voix-off parle dans le film. La contre-plongée est une des préférées des cinéastes en jouant sur les angles de prise de vues pour grandir, exalter un personnage; elle permet de filmer le sujet ou l'objet de bas en haut et de créer ainsi un effet dramatique.

Une caméra placée plus bas que le sujet et inclinée vers le haut produit des plans généralement grisants pour le public. Une contre-plongée sur un personnage « important » (président, héros...) vise à susciter le respect chez les spectateurs, alors que la même contre-plongée sur un meurtrier le rend

menaçant. On utilise en effet souvent une légère contre-plongée pour filmer les personnages qui ont du pouvoir afin de suggérer leur domination. (Tumminello, 2007:37)

Dans les plans qui durent de 77:57 à 78:09 puis de 78:18 à 78:22 et enfin de 78:23 à 79:04, nous observons la scène en contre-plongée. Pendant ces plans, la voix-off nous dit que Pietro Canonica, le sculpteur de Mussolini, fait de grandes sculptures d'Atatürk et qu'Atatürk balaye l'objection d'un revers de main et qu'il commence user de son autorité. Quelques minutes plus tard (à 79:06) la voix off fait entendre que la presse européenne prétend qu'Atatürk est un dictateur. Pendant que la voix-off dit qu'il devient un être sacré, omni présent et un chef ayant une autorité absolue, le réalisateur montre les plans dans lesquels il utilise la technique de "contre-plongée". Can Dündar fait de son mieux pour pouvoir profiter des possibilités du langage cinématographique et il s'adresse souvent aux techniques de caméra pour accentuer la narration du film.



Un exemple de l'angle prise de vue "contre-plongée". (Entre 78:18 et 78:22)



Un autre exemple pour la "contre-plongée". (Entre 78:23 et 79:08)

4.2.3. La voix-off

La voix-off est un élément très important pour le cinéma, surtout dans les films documentaires, elle est indispensable. En générale dans les films de fiction, on ne sait pas la personne qui parle comme la voix-off. Mais, dans certains films de fiction il est important d'en utiliser, parce qu'elle vise à présenter aux spectateurs les événements antérieurs, les informations sur lesquelles on doit savoir et parfois les personnages du film. Parfois, dans un instant du film ou dans une séquence, elle informe sur ce que le réalisateur vise à donner pour rattacher deux faits, l'un à l'autre. Quand même elle ne joue pas le rôle principal; mais elle joue un rôle important comme un élément qui nourrit l'image. A fin de gagner du temps et d'être plus explicatif dans le déroulement du film, c'est un élément cinématographique auquel les cinéastes s'adressent. Par exemple dans le film "Amélie", réalisé par Jean-Pierre Jeunet en 2001, la voix-off donne des informations très détaillées sur la date, le lieu de l'histoire et même elle présente les personnages.

Comme Guy Gauthier dit, on a montré l'acteur qui est la voix-off dans un plan du film de fiction, pour que le spectateur fasse une distinction entre la mise en scène avec la voix-off et la mise en scène classique. Et Gauthier prétend qu'on a besoin d'une voix-off dans un documentaire historique, parce que les documents sont généralement des textes écrits. (Gauthier, 2008:203)

Dans un film documentaire la voix-off joue un rôle différent. Comme Büker l'affirme, si on la supprime dans le film documentaire, il reste un film inexplicable:

Un documentaire réalise la relation entre le spectateur et la réalité objective en profitant considérablement de la voix-off. La voix-off ne se mêle pas à l'image, elle agit comme un observateur. Elle donne l'impression d'être objective. La voix-off dans un film documentaire n'a aucune relation avec celle dans un film de fiction. La voix-off dans le film documentaire regarde l'écran avec les autres spectateurs dans le salon. En un sens, elle aussi, elle est un spectateur. Mais, on ne sait pas d'où regarde la voix-off. (Büker, 1996:178)

Cela veut dire que la voix-off est plus dominante que l'image, dans un film documentaire, cela lui rend plus important dans la signification. La voix-off informe les spectateurs sur l'image et même elle oriente les spectateurs à propos de la lecture du film. Comme Büker prétend, la voix-off dans le film documentaire domine l'image, les spectateurs s'intéressent au problème dont elle parle, parce que la voix-off présuppose qu'il y a quelqu'un qui l'écoute et elle parle. "Le film documentaire n'assure pas les conditions qui visent à identifier les spectateurs à lui-même. La voix-off entreprend la reproduction du sens. (Büker, 1996:178)

Avant qu'on parle de la voix-off dans le film "Mustafa", on peut parler généralement de son importance dans la signification. Quand on supprime toutes les images dans le film, la voix-off peut nous dire beaucoup de choses; mais l'inverse n'est pas vrai, on ne peut pas interpréter ce que le réalisateur essaie de nous donner.

De l'autre côté, on doit parler des sujets de l'énonciation cinématographique pour mieux comprendre l'utilisation de voix-off. Si le cinéma est un langage, l'énonciation y est un facteur très important dans les processus de signification. Mais l'énonciation cinématographique se différencie de celle de roman. Öztin Bağder l'affirme:

(...)Le film est différent du roman en ce sens que le premier montre les choses sans le dire. C'est pourquoi, l'instance énonciative dans le film est moins explicite que dans le roman. (...) le film a une énonciation orale qui consiste en un dialogue considéré comme bruit entendu entre les acteurs et une énonciation visuelle, procédé qui consiste à montrer des objets visuels constitués d'images. (Öztin Bağder, 1997:34)

Pour mieux analyser la voix-off on doit expliquer aussi les sujets de l'énonciation. D'après Courtés, il y a deux sujets dans la dimension réelle: il y a le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. (Courtés, 1991:246) Les sujets de l'énonciation sont l'auteur dans le roman et le réalisateur dans le cinéma. Et les sujets de l'énoncé sont le locuteur pour le roman, le spectateur pour le cinéma. Les sujets de l'énonciation se divisent en deux comme réels et fictifs. Le réalisateur est le sujet de l'énonciation réel, puisque la caméra utilisée par lui-même, c'est le sujet de l'énoncé. Tous les deux sujets de l'énonciation constituent la signification dans le cinéma comme on a déjà parlé en tant que la forme du contenu dans notre tableau 2. (Voir la page 26)

Dans le film "Mustafa", le sujet de l'énonciation réel est Can Dündar qui est le réalisateur du film. La caméra lui sert à répondre à la question "comment dire ce qu'on veut dire?" Et les techniques de caméra utilisées par le réalisateur montrent son degré d'objectivité ou de subjectivité.

L'utilisation de la voix-off, sauf la voix-off qu'on montre la personne qui la sonorise (dont Gauthier a déjà parlé), se montre en trois sortes:

1. La voix-off qui raconte le film: Dans le film "Mustafa" la cette voix-off est sonorisé par le réalisateur lui-même, Can Dündar. On peut entendre sa voix à chaque instant du film.

2. La voix-off qui sonorise le héros/la héroïne du film: La voix d'Atatürk est sonorisée par Yetkin Dikinciler, et celle de Zübeyde Hanım par Beyhan Saran. La première apparition de la voix d'Atatürk dans le film est de 08:51 à 09:49, celle de Zübeyde Hanım est de 52:52 à 53:58.

3. La voix-off qui lit les écritures sur les lettres, les journaux et les télégrammes. Par exemple, de 79:06 à 79:39, on entend la voix qui lit ce qui a été écrit sur le journal français "Le Temps", aux spectateurs. (Cette voix-off appartient à Arif Soysalan)

En conséquence, la voix de Can Dündar domine tout le film, parce qu'elle complète la plupart des images fixes ou mouvantes, parfois en changeant le caractère de voix et même parfois en parlant en tant que quelques mots d'Atatürk.

4.2.4. Argumenter en racontant

Nous allons analyser, dans ce titre, les caractéristiques de la voix-off sonorisée par Can Dündar et les stratégies argumentatives aux quelles la voix-off a recours pour convaincre le spectateur. Ducrot et Anscombe ont fait des recherches sur deux phénomènes argumentatifs qui concernent les connecteurs d'une part et les règles rendant possible l'activité argumentative d'autre part. "Nous nous référons toujours à des discours comportant au moins deux énoncés E1 et E2 dont l'un des énoncé est donné pour autoriser, justifier ou imposer l'autre ; le premier est l'argument, le second la conclusion." (Anscombe et Ducrot, 1983:163)

Nous pouvons définir "les connecteurs" comme étant des mots dont le fonctionnement est d'établir un lien entre deux entités sémantiques. (Ducrot et al, 1980: 15) Nous pouvons dire que les connecteurs sont des adverbes, des conjonctions ou des locutions conjonctives qui peuvent instaurer un lien entre des éléments d'un énoncé, mais aussi entre des paragraphes.

Reboul et Moeschler parlent de trois catégories en définissant "le connecteur":

Un connecteur pragmatique est une marque linguistique, appartenant à des catégories grammaticales variées (conjonctions de coordination, conjonctions de subordination, adverbes, locutions adverbiales), qui :

- a. articule des unités linguistiques maximales ou des unités discursives quelconques entre elles.
- b. donne des instructions sur la manière de relier ces unités,
- c. impose de tirer de la connexion discursive des conclusions qui ne seraient pas tirées en son absence. (Reboul et Moeschler, 1998:77)

Charaudeau et Maingueneau les classifient en trois catégories qui sont:

1. Les organisateurs qui assurent un simple lien :
 - a. Organiseurs de temps (après, maintenant, ensuite, etc.)
 - b. Organiseurs spatiaux (devant, derrière, dessus, etc.)
 - c. Organiseurs d'énumération : les additifs (et, aussi, également, etc.) ou les marqueurs d'intégration linéaires (d'abord, en second lieu, enfin, etc.)
2. Les marqueurs de prise en charge énonciative :
 - a. Connecteurs de reformulation (c'est-à-dire, autrement dit)
 - b. Marqueurs de structuration de la conversation (bon, pis, alors, etc.) ou phatiques (tu sais, tu vois, euh, etc.)
3. Les connecteurs argumentatifs (qui marquent une orientation argumentative) :
 - a. Connecteurs concessifs (mais, pourtant, cependant, or, etc.)
 - b. Introduteurs d'explication et de justification (car, parce que, puisque, etc.)
 - c. "Si" hypothétique (si - alors)
 - d. Simples marqueurs d'un argument (même, d'ailleurs, de plus, etc.) (Charaudeau et Maingueneau, 2002:126-128)

Voici un tableau de Stéphane Fontaine¹², qui fait un classement des connecteurs: Tableau 5. Les connecteurs, leurs relations et leurs fonctions.

Les stratégies énonciatives et discursives auxquelles la voix-off s'adresse:

Le Raisonnement Marque Une Rupture		
Connecteurs logiques	Relation logique	Fonction
malgré, en dépit de, quoique, bien que, quelque soit, même si, ce n'est pas que, certes, bien sûr, il est vrai que, toutefois...	concession	permet de constater des faits opposés à sa thèse en maintenant son opinion
soit... soit, ou... ou, non tant... que, non seulement... mais encore, l'un... l'autre, d'un côté... de l'autre...	alternative	permet de proposer les différents choix dans une argumentation
mais , cependant, en revanche, alors que, pourtant, tandis que, néanmoins, au contraire, pour sa part, d'un autre côté, or , en dépit de, au lieu de, loin de...	opposition	permet d'opposer 2 faits ou 2 arguments, souvent pour mettre l'un des 2 en valeur
autant dire que, presque, si l'on peut dire, d'une certaine manière, sans doute, probablement, apparemment, vraisemblablement...	approximation	permet d'apporter différentes nuances d'une même idée
ainsi, c'est pourquoi, en conséquence, si bien que, de sorte que, donc, en effet, tant et si bien que, tel que au point que, alors, par conséquent, d'où, de manière que, de sorte que...	conséquence	permet d'énoncer le résultat, l'aboutissement d'un fait ou d'une idée
bref, ainsi, en somme, donc, par conséquent, en guise de conclusion, pour conclure, en conclusion, en définitive, enfin, finalement...	conclusion	permet d'achever son argumentation, sa démonstration
mis à part, ne... que, en dehors de, hormis, à défaut de, excepté, uniquement, simplement, sinon, du moins, tout au moins, en fait, sous prétexte que...	restriction	permet de limiter la portée des propos ou des arguments avancés

¹² <http://www.lettres.net/pdf/methodes/relation-logiques.PDF>

Dans une stratégie discursive, un locuteur/un spectateur, met en scène un ou plusieurs points de vue en produisant des énoncés. Et "pour réaliser ses visées discursives", ce locuteur peut représenter tel ou tel point de vue comme assumé ou non, comme émanant de lui ou bien d'une instance distincte, identifiée ou non, instance dont il se distancie ou non ; le cas échéant, il peut également adopter une attitude particulière à l'égard de tel ou de tel point de vue représenté par son discours. (Anscombe, 1985:333-349)

Adam souligne la forme d'utilisation des connecteurs argumentatifs dans un texte contenant une description. Selon lui, "les textes descriptifs contiennent moins de connecteurs argumentatifs lorsqu'ils renvoient à un univers préconstruit que lorsqu'ils construisent une représentation nouvelle ou insolite. Dans ce cas, ils en contiennent à peu près autant que les textes argumentatifs et explicatifs." (Adam, 2008:115)

Nous allons analyser le rôle des connecteurs "mais" et "or" utilisés pour l'argumentation dans la voix-off sonorisée par Can Dündar dans le film "Mustafa". Premièrement le connecteur "mais", parce qu'il est utilisé beaucoup plus que le connecteur "or".

4.2.4.1. Mais

Le "mais" est l'un des connecteurs utilisés le plus fréquemment dans le film "Mustafa". Quels sont les fonctionnements de ce connecteur? Ducrot parle d'une opposition quand il explique le "mais".

Tout ce qu'elles (on parle ici des phrases) indiquent, c'est que le locuteur voit une opposition entre les entités sémantiques liées à (ce) qui précède et à ce qui suit "mais". Mais les phrases ne disent pas quelles sont ces entités : elles prescrivent simplement à l'interprétant de chercher, vu la situation de discours, entre quelles entités sémantiques liées à ces segments le locuteur établit une relation d'opposition. (Ducrot et al., 1980:16)

Le connecteur "mais", tout en gardant sa valeur d'opposition, peut avoir des fonctionnements différents. Selon Ducrot et Anscombe; il y a deux types de connecteur "mais": le "mais d'argumentation" et le "mais de réfutation". (Anscombe et Ducrot, 1977:23-40.) Nous reconnaissons l'existence de ces deux catégories de "mais" dans un enchaînement de type [A mais B]. Le premier permet à un locuteur d'argumenter, alors que le deuxième sert à réfuter ou à corriger ce qui le précède.

Selon Ducrot et Anscombe, le "mais de réfutation" a deux propositions dont la première est toujours négative et la deuxième positive, donc il est précédé d'un énoncé qui peut être décomposé en [A= non A]. Dans une suite de phrases [non A mais B], A est une proposition qui a été déjà soutenue par un certain énonciateur. La négation de A est une réfutation de A, nous avons donc là un énoncé sur un autre énoncé. B est une proposition déclarée correcte et substituée à A pour rectifier la qualification niée par non A. Expliquons le "mais de réfutation" en quelques exemples dans le film "Mustafa":

I. Nous entendons le connecteur « mais », qui est le "mais de réfutation", à l'instant 87:59; la voix-off dit dans ce plan: "Il n'a pas pu faire vivre son peuple dans l'aisance, mais il a redoublé le revenu national par habitant." (A: Il a pu faire vivre son peuple dans l'aisance, non A: Il n'a pas pu faire vivre son peuple dans l'aisance, B: il a redoublé le revenu national par habitant.) L'objectif ici, est de réfuter la proposition "il a pu faire vivre son peuple dans l'aisance"(A); la voix-off réussit à obtenir cet objectif, en rectifiant la forme négative de la proposition "A", en prononçant que "il a redoublé le revenu son peuple par habitant"(B).

II. Un autre exemple de "mais de réfutation" est à 88:09 dans le film, la voix-off dit: "Il n'a pas pu établir la démocratie, mais il a essayé." Dans cet enchaînement [non A mais B], la voix-off (Can Dünder) utilise le "mais de réfutation", avec la prononciation de B (il a essayé), elle fait une réfutation de la proposition "il a pu établir la démocratie".

Le mais "d'argumentation" relie deux arguments A et B. Les conclusions de deux arguments constituent des "entités sémantiques" que le locuteur de l'enchaînement [A "mais d'argumentation" B] représente comme opposées. Ducrot donne un exemple reliant A et B comme dans la phrase suivante: "Je viendrai mais c'est la dernière fois." (Ducrot et al., 1980:99) Cet exemple explique le lieu de "mais" qui est à l'intérieur d'une réplique d'un locuteur comme [A "mais d'argumentation" B] qui marque une opposition. Pendant le film il y a aussi des "mais d'argumentation" utilisés par la voix-off. Voici des exemples de ce type de "mais":

a. "Il était seul et indépendant comme durant toute sa vie, mais il était malheureux." ([A mais B]) La voix-off, pour argumenter son idée qu'Atatürk n'était pas heureux dans sa vie, profite du "mais" dans le film. Cela est très clair, parce qu'il y a un lien d'opposition entre A et B; la voix-off veut nous dire qu'une personne qui est indépendant doit être heureux, "mais" Atatürk ne l'était pas. (à 93:20)

b. "İsmet İnönü, le premier ministre, prétendait que le problème d'Hatay aurait pu être résolu à l'aide de la diplomatie, mais Atatürk était impatient." Il s'agit d'une opposition ici, İnönü est patient alors qu'Atatürk ne l'est pas. B est toujours opposé à A; au niveau de l'adjectif, l'adjectif "patient" est contraire à l'adjectif "impatient", l'argumentation est d'utiliser le "mais". (à 96:59)

c. "Il avait attendu le yacht Savanora que le gouvernement lui a acheté, comme un enfant attend son jouet, mais ce palais flottant serait devenu un hôpital pour lui." On observe ici une autre opposition faite par le "mais". La proposition B veut dire qu'Atatürk n'a pas pu jouer avec son grand jouet à cause de sa maladie; autrement dit, il l'a attendu comme un enfant, mais il n'a pas pu jouer.

Nous pouvons dire, pour conclure, que nous pouvons mieux comprendre la relation entre la voix-off (soulignons que le réalisateur est la voix-off dans ce film) et le spectateur en analysant des stratégies discursives.

4.2.4.2. Or

Nous avons déjà vu le connecteur "or" dans le tableau de Stéphane Fontaine qui le montre dans la catégorie d'opposition comme "mais", mais comme Léard l'affirme, nous devons ajouter son fonctionnement assertif dans l'argumentation en monologue.

Les coordonnants (connecteurs) à valeur oppositive (or, et) ou restrictive (mais) présentent d'intéressantes alternances (...). En monologue, ils sont assertifs sauf parfois "et", qui lie deux propositions réassertées jugées incompatibles (Il pleut et tu sors?). En dialogue, ils ne peuvent être assertifs : "pourtant, quand même" les y remplacent. "Or", toujours assertif est exclu du dialogue(...) (Léard, 1987:61)

Il y a deux connecteurs "or" dans le film "Mustafa":

- a. "En 1937 la France quittait Hatay et laissait la Syrie y prendre sa place, or, la Turquie (Atatürk) pensait qu'elle était l'héritière d'Hatay." La voix-off établit un syntagme, pour mettre l'accent sur l'idée qu'Hatay appartient à la Turquie, cette assertion est axée sur le connecteur "or", parce que ce connecteur amplifie l'idée principale de la voix-off. (à 96:45)
- b. "Il (Atatürk) est parti pour Hatay, or, l'hépatisme est diagnostiqué et il devait se reposer." Ce cas coïncide avec celui déjà vu dans le "mais d'argumentation" correspondant à la proposition "B". La voix-off explique son idée qu'Atatürk ne devait pas partir à Hatay pour résoudre le problème, en utilisant "or" et en annonçant qu'il était malade. (à 100:36)

Nous avons essayé d'observer, dans ce chapitre, quelques types d'argumentations et leurs utilisations dans "Mustafa" comme film documentaire. L'argumentation dans ce film se révèle sous forme de deux techniques; l'une est d'utiliser la caméra dans les plans et l'autre est d'utiliser des connecteurs en voix-off. Le réalisateur (qui est en même temps

la voix-off) bien sûr, réalise ce film selon son point de vue comme dans tous les films réalisés; nous avons analysé les détails qui se trouvent dans son argumentation du point de vue de la sémiotique. Nous allons analyser dans le chapitre suivant, comment elle est utilisée dans un film documentaire comme "Mustafa".

CINQUIÈME PARTIE

5. L'UTILISATION DU FILM DOCUMENTAIRE DANS L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

De nos jours, grâce à la technologie, les enseignants du FLE ont souvent recours dans leurs cours à des documents visuels tels que les films documentaires ou les films de fiction. Nous pouvons dire que les documents auditifs et visuels sont des moyens plus intéressants que des documents comme des livres ou des CD audio. La vidéo permet d'introduire dans la classe des documents authentiques, actuels et variés qui permettent aux élèves de s'approcher d'une langue et de les mettre en contact avec des situations proches de la réalité. Elle leur offre non seulement la possibilité d'avoir les mêmes émissions dont les natifs bénéficient mais en même temps de rester en contact direct avec le pays dont ils apprennent la langue. Nous allons essayer de répondre à la question: "Comment pouvons-nous utiliser d'un film documentaire dans le FLE?"

Quant à l'apparition de l'utilisation d'un document audiovisuel dans l'enseignement du FLE, Viallon nous apprend dans son livre intitulé "Images et Apprentissages" que: "C'est réellement au milieu des années 60 que l'image apparaît dans l'enseignement du FLE, puisqu'elle va être au centre des méthodes 'audiovisuelles', c'est-à-dire qui renvoient à l'utilisation conjointe de l'image et du son". (Viallon, 2002:28) Tout en conservant tous les éléments essentiels à l'apprentissage (priorité à l'oral, utilisation des images fixes, dialogues comme point de départ de la leçon, exercices systématiques) la méthode audiovisuelle ajoute l'organisation des unités en fonction des objectifs de communication, la diversification des personnages et des situations qui reprennent des sujets au plus proches des préoccupations quotidiennes des adultes. On commence par introduire des documents authentiques, plusieurs "variétés" du français parlé, ce qui permet de proposer des procédures pédagogiques plus diverses.

5.1. L'utilisation du document audiovisuel et la compétence écrite et orale

L'apprentissage d'une langue étrangère vise à développer quatre compétences: la compréhension orale et écrite, l'expression orale et écrite. On ne peut privilégier ni l'une ni l'autre dans l'enseignement actuel parce que les besoins changent selon des apprenants. Par exemple, pour un apprenant qui veut être guide dans le secteur du tourisme, on doit privilégier la compétence de la compréhension et de l'expression orale alors qu'un apprenant qui se prépare à l'examen KPDS va plutôt axer son objectif sur la compréhension et l'expression écrite. Cela veut dire qu'on doit prendre en considération les besoins des apprenants. Karadağ explique dans le paragraphe suivant la place de ces acquisitions dans les méthodes actuelles:

Dans les méthodes d'enseignements actuels, l'écrit et l'oral semblent trouver une place proportionnelle. La maîtrise des deux codes paraît indispensable dans la mesure où dans les situations de communication authentiques (en dehors de la classe), nous communiquons aussi bien à l'écrit qu'à l'oral. Il faudrait pourtant préciser que le développement de la compétence orale est souvent jugé par rapport à celui de l'écrit. (...) Il est vrai que les situations de communication réalisées à l'oral sont généralement plus fréquentes que celles réalisées à l'écrit. (Karadağ, 2009:16)

5.2. Les stratégies méthodologiques dans l'exploitation du cinéma dans la classe de FLE

Pourquoi avons-nous choisi un film en tant que matériel dans une classe de FLE? Comme nous avons déjà signalé, un film étant un document authentique permet aux élèves d'être plus actifs et créatifs dans la classe. Par ailleurs, un film fictif ou documentaire permet à l'enseignant de pratiquer des stratégies les plus diverses: L'une de ces stratégies c'est le visionnement sans le son: selon Compte: "Visionner sans le son: Cela permet de juger de la relation image/verbe et de s'assurer que les éléments non verbaux et les composantes techniques fournissent suffisamment de points d'accroche

pour la compréhension." (Compte, 1993:22) Toujours Selon Compte, le document choisi doit permettre aux apprenants de deviner ce qui s'y est passé même s'il n'existe pas le son. Nous avons choisi, alors, ce film sur Atatürk qui est le fondateur de la république turque et qui est connu par tous en Turquie; de ce point de vue, même si on supprime le son dans n'importe quel film d'Atatürk, les apprenants peuvent avoir un jugement personnel et peuvent comprendre uniquement par les images qui sont projetées à l'écran.

D'autre part, un film exploité dans la classe de FLE permet aux apprenants de repérer les éléments socioculturels. Compte les classe selon quatre catégories, la deuxième catégorie nous explique la structure narrative classique et transculturelle qui contient le début, le développement et la conclusion; le film "Mustafa" est un film qui parle d'un héros historique et le réalisateur de ce film suit une structure narrative dans le déroulement du film. Hormis la première séquence, le film commence par la période d'enfance et des années scolaires d'Atatürk et suit un développement chronologique; il continue par la période militaire et finit par la période de la république et des révolutions; c'est pourquoi, il contient une structure narrative classique: un début, un développement et une conclusion.

La troisième catégorie selon la classification de Compte est de diviser le film en scènes, il est possible de le faire dans "Mustafa". Les apprenants peuvent diviser simplement en parties comme l'enfance, la période d'apprentissage, la guerre d'indépendance, la période de république, les révolutions, etc. Ce film permet à l'enseignant d'utiliser spontanément un point de vue de son thème, de son contenu socioculturel et de son contenu linguistique selon les critères de Compte. (1993:26) D'autre part, le fait que le film soit divisé en plusieurs parties permet de le visionner en plusieurs étapes et supprime ainsi l'inconvénient que la durée du film impose car celui-ci dure 110 minutes. Comme Compte l'affirme, le niveau linguistique du document utilisé est très important; si le niveau linguistique du film est très trop faible ou au contraire trop élevé, l'attention des apprenants va très vite se dissiper.

Voici notre tableau d'analyse du film "Mustafa" inspiré de celui de Compte (1993:23): Tableau 6. Le tableau de description du personnage héros du film.

Aspect	Vêtements	Actions	Caractère	Evaluation
Physique				
-Petit -Blond	-Un capuchon -Un pantalon -Une chemise	-Fabriquer une petite maison	-Appréhensif	-Sympathique ou antipathique

(Dans le plan qui se situe entre 01:10 et 02:18)

Compte propose "un décodage du visuel" qui est l'un des moyens d'exprimer un plan:

L'exploitation du film peut avoir pour objectif la compréhension du commentaire donné en voix-off (...) En classe, le décodage visuel se fait alors sans le son afin de focaliser toute l'attention des apprenants sur des détails aperçus à l'image. On retrouve ainsi globalement la plupart des propos tenus par les protagonistes du film. (1993:23)

Ce faisant, Compte propose de poser à chaque plan visionné qui englobe le personnage, le décor et l'action, la question systématique "pourquoi" aux apprenants. Par exemple:

- Comment le personnage est-il vêtu? Pourquoi?
- Où se trouve-t-on? Pourquoi?
- Que fait le personnage? Pourquoi?

Nous pouvons utiliser la dite stratégie dans une classe de langue en utilisant le film "Mustafa": (sans la voix-off)

- Qui sont les personnages?
- Ce sont Atatürk et un peintre.

-Où se trouvent-ils? Pourquoi?

-Ils se trouvent dans une salle, parce que le peintre peint le portrait d'Atatürk.

-Comment Atatürk est-il vêtu ? Pourquoi?

-Il est vêtu d'un uniforme, il a voulu se faire faire un portrait parce qu'il n'était plus soldat, se faire faire un portrait étant interdite à l'époque durant l'incorporation

5.3. Film comme un document pédagogique

Les documents audiovisuels utilisés dans l'apprentissage d'une langue étrangère se divisent en deux types: les documents pédagogiques et les documents non pédagogiques. Les documents pédagogiques sont préparés spécifiquement pour l'enseignement dans une classe selon le niveau des apprenants. Les CD accompagnés des manuels sont des documents pédagogiques. Comme Viallon l'affirme, ils sont "prêtes à l'emploi". (2002:217) Ces types de documents sont avantageux pour les enseignants, parce qu'ils sont déjà préparés, ce qui permet de faire gagner du temps à l'enseignant. Cependant ils ont l'inconvénient de limiter la participation active des étudiants à l'expression orale. De même les enseignants doivent en suivre le déroulement prévu par la méthode décrite dans le manuel accompagnant et cela peut exclure les apprenants d'un enseignement proactif.

Viallon appelle ce type des documents "communication pédagogique linéaire":

(...) La présence à l'écran d'un médiateur signifie la mise en place d'une structure pédagogique peu nouvelle et peu apte à développer la compétence communicative de l'apprenant. En effet, les interactions sont surtout basées sur la répétition: répétition orale d'énoncés linguistiques à l'intérieur de la méthode pour permettre la compréhension et l'assimilation. On qualifiera la relation entre le message et l'apprenant de verticale par la présence frontale du professeur à l'écran-émetteur omniscient-qui s'adresse à l'apprenant-récepteur passif-. Cette mise en scène relève donc d'une relation d'autorité entre celui qui sait et celui qui apprend. L'interaction avec l'apprenant est basée sur l'imitation et on attend de lui une reproduction. (Viallon, 2002:218)

Les documents pédagogiques ne permettent pas donc d'équilibrer une relation entre l'enseignant et l'apprenant. Et il s'agit d'un apprentissage passif et non pas axé sur les besoins réels des apprenants.

Les documents non pédagogiques ne sont pas destinés à l'enseignement, mais ils peuvent être adaptés à des buts éducatifs. Ils peuvent de ce fait être plus utiles que les documents pédagogiques, parce qu'ils ont plusieurs dimensions afin d'être utilisés dans l'enseignement. Ces documents appelés "bruts" par Viallon, donnent les possibilités de choix du genre, du thème, de la longueur aux enseignants. Ils leur donnent les possibilités de développer la créativité et la productivité spontanée des apprenants. Voici le schéma de communication médiatisée de Viallon qui indique la relation entre l'enseignant et l'apprenant : (Viallon, 2002:221)

Schéma 2. La communication médiatisée dans une classe.

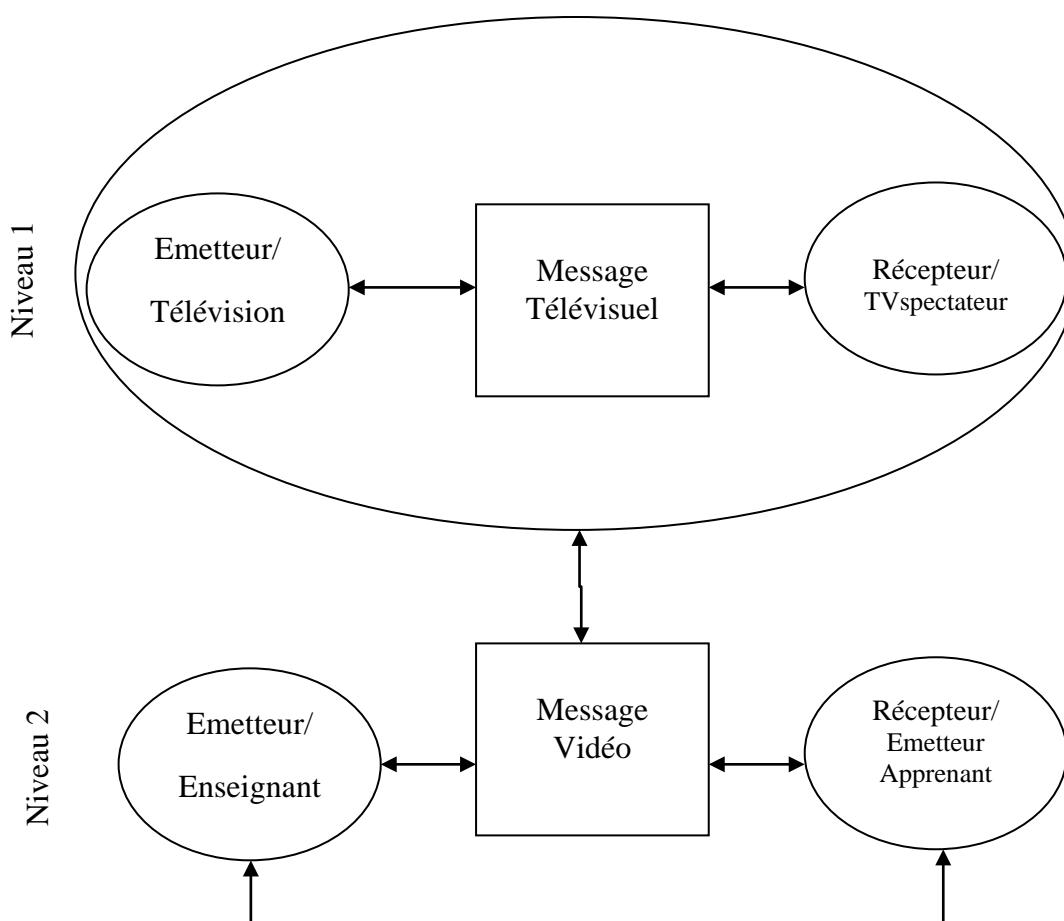
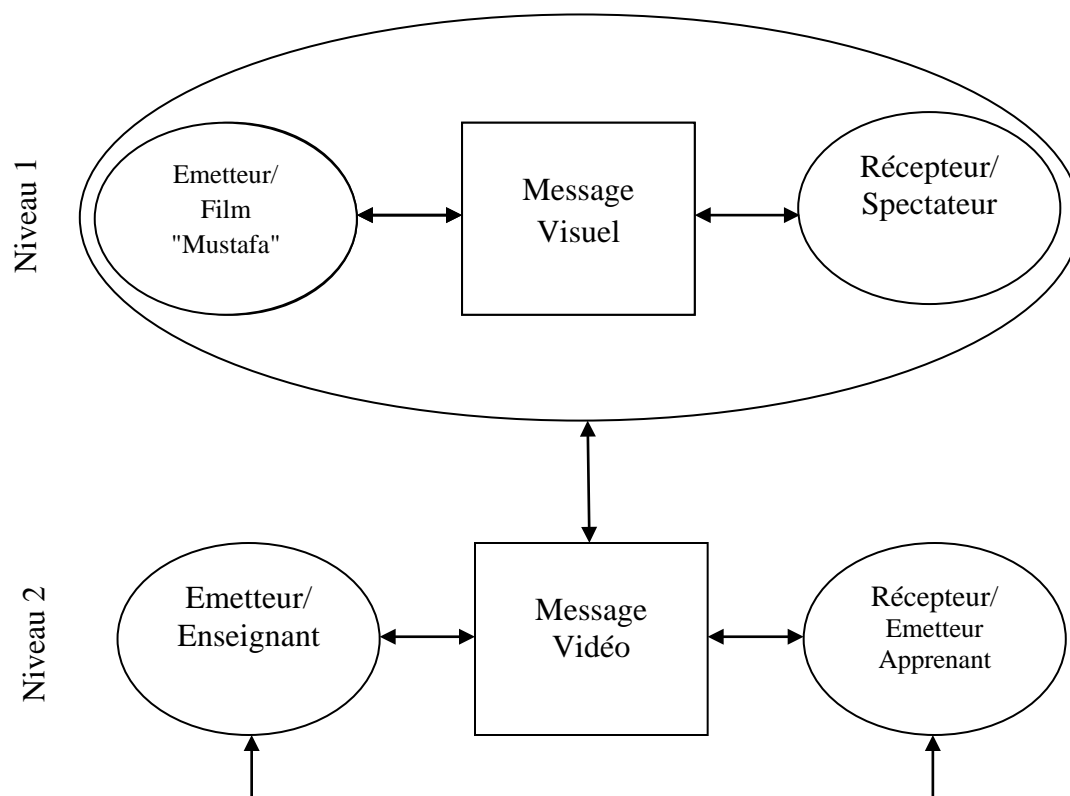


Schéma 3. La communication médiatisée en utilisant le film "Mustafa".(Ce schéma inspiré de celui de Viallon.)



Dans ce schéma, l'enseignant est l'intermédiaire de la communication médiatique selon Viallon. Au premier niveau, le message visuel contient des spécificités visuelles et sonores; il est une provocation à la communication pour les apprenants mais cette communication dépend de la capacité de l'enseignant à intégrer le matériel dans l'enseignement. Au deuxième niveau (dit niveau didactique par Viallon) l'enseignant destine le message aux apprenants selon ses stratégies d'apprentissage. Le message vidéo comporte des éléments de médiation didactique où l'enseignant devient intermédiaire.

Viallon, appelle la situation présentée dans le schéma "l'autonomie de l'apprenant", et elle prétend que le visionnement en direct peut augmenter la motivation mais il ne peut pas accroître ses capacités perceptives. L'interactivité est réduite aux

capacités des apprenants. Viallon propose, pour s'en éloigner, le modèle où l'enseignant est associé aux récepteurs; selon ce modèle, l'enseignant joue un rôle de "super apprenant". Et elle ajoute qu'il faut supporter cette activité avec les activités écrites pendant et après le visionnement, parce que les activités de visionnement sont limitées par les capacités des apprenants à mémoriser le message. (Viallon, 2002:222) Dans une classe de FLE, quand l'enseignant de langue étrangère utilise un film, il/elle doit les attendre en leur donnant quelques instants pour qu'ils puissent noter ce qu'ils ne peuvent pas mémoriser.

Pour conclure, nous pouvons citer les effets de l'utilisation de film documentaire :

- a. Les apprenants comprennent mieux le langage (émis) de la voix-off, cela permet d'augmenter leur motivation à condition que l'enseignant fasse un choix basé sur le niveau des apprenants.
- b. Le film documentaire permet aux apprenants de se mettre en contact avec des accents différents en français. (Si des accents différents sont utilisés dans le film documentaire comme touristique)
- c. Les apprenants enrichissent leur vocabulaire général, grâce au discours utilisés dans le film.
- d. Les apprenants enrichissent également leur vocabulaire cinématographique; ils apprennent des termes techniques comme le montage, la voix-off, etc.
- e. Ils sont informés sur diverses sciences (histoire, biologie, géographique etc.) par l'intermédiaire d'un film documentaire.
- f. Ils acquièrent des informations et des idées sur l'humanité, l'environnement, les animaux, les faits réels de l'histoire du monde, autrement dit, ils développent leurs connaissances et leurs savoirs nécessaires dans tous les sens du mot.
- g. Pour les enseignants, un film documentaire est un des facteurs importants qui permet de maintenir l'attention des apprenants. Mais, le choix du film est aussi important que son utilisation.

h. L'utilisation du film documentaire permet aux apprenants d'être plus actifs dans le processus d'enseignement tandis que l'enseignant restera lui plus en retrait. En s'adressant à la fois, à l'expression orale et à l'expression écrite, elle enrichit les possibilités dans la classe.

i. Elle permet de viser à augmenter la créativité et l'interactivité dans l'enseignement d'une langue étrangère.

5.4. Le fonctionnement d'un film en tant qu'un document pédagogique

Travailler sur un document vidéo, c'est d'appréhender la langue écrite (l'orthographe et la grammaire) mais également de la langue parlée (dialogues, commentaires en voix off). Nous pouvons donc dire qu'un film documentaire aussi bien que fictif est un moyen très pertinent et utile dans l'apprentissage d'une langue étrangère. Ce type de document présente également différentes situations auxquelles correspondent une variété de langages, de situations, de discours.

Un film en tant que document, peut jouer un rôle déclencheur dans le processus cognitif de l'élève, par exemple, il pourrait provoquer des doutes, des soucis ou même des passions chez les apprenants. La suspicion ou le doute provoquent chez les apprenants la discussion et la polémique qui à leurs tours, incitent les apprenants à argumenter pour défendre leur thèse. C'est là où chaque enseignant désire conduire ses élèves pour développer la production orale.

Si l'on regarde un documentaire réalisé sur 'la moto', le film possède certainement des passages qui illustrent une forme linguistique, ne serait-ce qu'en raison de l'argumentation présentée pour ou contre la moto: mais ce qui prévaut ici, c'est surtout la richesse des images et de l'argumentation du document qui ne laissent pas l'auditoire indifférent. Il peut déclencher l'envie de discuter sur le thème de la moto et susciter le besoin de mieux comprendre les arguments du document afin de les utiliser ou de les réfuter. (Compte, 1993:31)

Ainsi, grâce à des connecteurs d'argumentation ou de réfutation, nous pouvons combiner la grammaire avec l'expression orale. Cela peut servir de façon plus efficace dans la maîtrise de l'oral que celle de l'écrit. Les apprenants comprennent les principes d'argumentation en analysant quelques connecteurs.

Selon Aumont et Marie, les élèves peuvent même analyser l'image à condition qu'on leur donne les consignes. Mais on doit le faire selon leurs niveaux. Ils devront donc acquérir un nouveau vocabulaire ainsi que certaines notions principales du langage cinématographique. Sachant que les étudiants peuvent être confrontés à des difficultés pour expliquer certains termes dans le langage cinématographique, il convient donc de leur donner des conseils sur la lecture d'image.

D'un point de vue socioculturel, l'utilisation d'un film dans une classe de langue étrangère, permet aussi aux apprenants d'autres possibilités:

a. Un film comporte des particularités esthétiques pour eux, parce qu'il est considéré comme l'un des beaux-arts.

b. Un film contient des possibilités d'intégrer d'autres sujets pour d'autres classes. Par exemple, dans le film "Mustafa", les apprenants sont confrontés à plusieurs sujets historiques qui sont amenés à les intéresser. Cela permet de se pencher sur d'autres thèmes intellectuels comme l'histoire.¹³

c. Un film comporte des traces d'autres civilisations passées ou présentes. Cela développe le bagage culturel des élèves.

5.5. L'exemple de "Mustafa" dans la classe de FLE

¹³ Le film "Mustafa" présente des traits interdisciplinaires : Etant un film documentaire d'un héros très connu, le film porte non seulement sur la vie d'Atatürk mais plus généralement sur l'histoire de la république turque. C'est pour cela que nous pouvons dire que l'exploitation du film documentaire par excellence "Mustafa" permet aussi aux apprenants de rafraichir les savoirs et les connaissances sur l'histoire de la Turquie.

Comme nous l'avons déjà signalé, nous nous heurtons à un inconvénient dans l'utilisation du film "Mustafa" dans l'enseignement du FLE: la durée du film qui est de 110 minutes. Cela nous impose de le diviser en trois parties. Comme le film possède une narrativité classique du fait qu'il a un début, un développement et une conclusion cela nous permet de détourner cette difficulté et nous facilite la tâche. Nous avons donc prévu une durée de deux heures de classe pour chacune des parties présentées.

Voici les exemples des plans de déroulement de leçon préparés par l'enseignant:

Plan de Leçon 1 :

Champ disciplinaire: Français Langue Etrangère.

Niveau : B1 ou B2.

Nombre d'élèves : 24 élèves.

Durée : 90 minutes.

Objectifs :

Objectifs communicatifs : Raconter un fait divers et exprimer son opinion, rapporter les paroles de quelqu'un.

Objectifs linguistiques : Le discours indirect, les pronoms personnels, l'informatique, les expressions de temps, l'opposition.

Compétences et performances:

- Ecouter : Comprendre des énoncés oraux.
- Utiliser le discours indirect, les connecteurs et les pronoms personnels dans l'expression orale.
- Savoir poser des questions sur des sujets vus dans le film ainsi que répondre à de telles questions.
- Défendre sa propre opinion.

Organisation de la classe :

Classe entière pour les phases 1 et 2.

Groupes de travail pour la phase 3. (4 groupes)

Matériel :

- Vidéo du film "Mustafa".
- Matériel de visionnage. (Une télévision et un lecteur dvd ou un ordinateur et un vidéoprojecteur)

Déroulement :

Phase 1 (45 minutes) : Visionnage.

- Présentation aux élèves de cd du film, visionnage du film. (Cette séance ne concerne que la période impliquant la durée entre l'enfance de Mustafa Kemal et son départ pour Samsun. Cela dure entre 00 :01 et 36 :50.)
- Donner le temps aux élèves de prendre des notes.

Phase 2 (10 minutes) : Compréhension.

- Poser des questions pour savoir si les étudiants ont compris ce qui s'est passé dans le film. (Si le film est présenté sans le son.) Par exemple :

- Qui sont les personnages dans le film ?
- Où se trouvent les personnages ?
- Qui est-ce cet enfant ?
- Qu'est-ce qu'il fait ?
- Dans quel lycée est-il étudiant ?
- Quelles sont les matières qu'il a étudiées ?
- Où est-ce qu'il est parti ?

Poser aussi des questions telles que: (Si le film est présenté avec le son):

- Que comprenez-vous par le mot "déporté" ?
- Pourquoi Atatürk est-il déporté ?
- Pourquoi Atatürk est-il blessé ?
- Avec qui Atatürk a-t-il parlé avant de partir pour Samsun ?
- Pourquoi est-il parti ?
- Qu'a t'il a dit à sa mère avant de partir ?

Phase 3 (35 minutes) : Reproduction et discussion.

- Faire usage de l'emploi du discours indirect et l'utilisation des connecteurs "mais" et "or" pour argumenter et réfuter une idée.
- Donner des exemples de connecteurs, tels :
"C'est la première fois que tu commets une faute, mais, tu ne dois pas le refaire."
- Diviser la classe en quatre groupes, Chacun d'entre eux va étudier cette partie du film que nous pouvons découper elle même en trois phases: L'enfance de Mustafa Kemal, sa période scolaire et la vie militaire jusqu'au départ pour Samsun. Après confrontation entre chaque groupe (questions/réponses) le professeur va choisir un groupe chargé de résumer ce qui a été étudié. (En utilisant le discours indirect) Par exemple :

"Elle nous a dit que Mustafa Kemal était blessé à l'œil. "

- Laisser les élèves nommer un rapporteur pour faire l'explication.
- Laisser les élèves discuter sur le film. (En utilisant des connecteurs d'argumentation et de réfutation : "mais" et "or")
- Faire faire la synthèse de deux sujets de grammaire pour l'expression orale. Par exemple :
"C'est vrai, mais, tu n'as pas dit que tu étais pour. "
"Sultan Vahdettin a commis Mustafa Kemal pour écarter les révoltés, or, il a dit à sa mère, qu'il était parti pour sauver la patrie. "

Il est possible de préparer et d'appliquer le même plan de leçon comme ci-dessus, pour les autres parties du film. La deuxième séance commence par le départ pour Samsun, et finit par l'annonce de la république. (Cela dure entre 36 :50 et 70 :30.)

Dans le plan de leçon 2, on peut diviser la deuxième séance en parties comme suivantes :

- a. La préparation pour la guerre d'indépendance.
- b. La guerre d'indépendance.
- c. Atatürk et sa vie privée.

Pendant l'enseignement, l'enseignant doit prendre soin de changer le groupe qui fait le résumé. La dernière séance commence par les révolutions d'Atatürk et finit par la fin du film. (Cela dure entre 70 :30 et 106 :57.) Le plan de leçon 3 peut être découpé en trois parties :

- a. Les révolutions d'Atatürk.
- b. Sa vie privée.
- c. La maladie et la mort d'Atatürk.

Le point important dans la maîtrise de l'oral est de choisir le document support selon les spécificités et les niveaux des apprenants, d'attirer leurs attentions et de les encourager à parler et à discuter en français. Le film "Mustafa" peut être exploité dans une classe de français langue étrangère, parce qu'il est compatible avec les buts éducatifs recherchés, et que son sujet principal "Atatürk" est la personnalité historique la plus importante pour les apprenants turcs. En utilisant un document authentique mais non pédagogique comme le film "Mustafa", l'enseignant permet à ses apprenants de parler en français et d'apprendre la grammaire française et en plus permet à ses étudiants d'être très actifs et créatifs dans le processus d'enseignement.

SIXIÈME PARTIE

6. CONCLUSION

Grâce au développement perpétuel de la science et de la technologie, l'enseignement et le cinéma se rencontrent dans la même construction. Quand l'une (la technologie) se développe, l'autre (le cinéma) est rendu plus productif ; c'est dire qu'ils se nourrissent l'un l'autre. Autrement dit, en analysant un film, nous pouvons résoudre un problème dans l'enseignement, et vice versa. En étudiant le problème d'argumentation dans le film semi documentaire "Mustafa", nous avons essayé de démontrer comment on peut utiliser les stratégies argumentatives dans le développement de la compétence orale.

Nous avons cherché, dans la première partie, à expliquer le langage cinématographique en analysant les constituants d'un film sous l'angle sémiolinguistique. Ce faisant, nous avons été amenés à comparer le langage cinématographique avec les autres langages visuels tels que la photo et la caricature et sommes arrivés à la conclusion que le cinéma est plus intéressant que les deux autres arts, parce qu'il regroupe à la fois des dimensions auditives et visuelles.

Dans la deuxième partie de notre étude, afin d'exprimer clairement le processus de la signification dans un film, nous avons fait une distinction entre film documentaire et film de fiction, de même que nous avons classifié à la fois ces deux types de film. Nous les avons ensuite comparés par leurs formes et leurs contenus, en s'inspirant des travaux d'Hjelmslev. En partant de la distinction du film documentaire et du film fictif, nous avons défini le film "Mustafa" comme un film semi documentaire car il présente les caractéristiques à la fois des deux types de film.

Nous avons étudié dans la troisième partie, l'utilisation des photos, des archives, de l'échelle des plans, des mouvements de caméra et enfin celle de la voix-off en tant qu'éléments constituants du film "Mustafa". Ce faisant, nous avons étudié en même temps, leurs procédés d'utilisation dans les processus de la production du sens. Nous

avons constaté que nous pouvons profiter de ces constituants pour amplifier ou renforcer le rôle de la voix-off qui a joué un rôle déterminant dans le film "Mustafa".

Nous avons signalé également l'argumentation réalisée par la voix-off en analysant les connecteurs "mais" et "or" qui servent à défendre ou à réfuter, selon les théories de certains linguistes comme Ducrot et Adam. Nous avons conclu que, afin de déclarer une opinion, d'impressionner une personne ou d'imposer une idée, il est possible d'exploiter des connecteurs par la maîtrise de l'oral ou dans celle de l'écrit.

Dans la quatrième partie, avant de proposer une application pratique du document audiovisuel à l'enseignement du FLE, nous avons souligné que l'enseignant doit privilégier "l'acquisition orale" ou "l'acquisition écrite", selon les besoins des apprenants. Puis, en précisant les critères de choix du matériel technique, nous avons indiqué que ce choix est aussi important que son utilisation. Par ailleurs, nous avons mis en opposition des documents pédagogiques avec des documents non pédagogiques nous avons privilégié un document non pédagogique comme le film "Mustafa", vu qu'il est plus susceptible de mettre en œuvre la créativité de l'enseignant et des élèves et qu'il va apporter une source de culture générale. Sachant que le choix fait par l'enseignant dans l'exploitation de différents documents est une dimension très importante, nous avons essayé de démontrer l'importance des documents audiovisuels dans l'enseignement du FLE.

A la fin, dans cette même partie, nous avons donné un exemple de cours qui va permettre de répondre à la question "comment peut-on exploiter le film "Mustafa" dans une classe composée de 24 élèves ? ". Nous avons prévu un cours de 6 heures pour les niveaux B1 et B2. Nous avons montré que l'enseignant peut enseigner les connecteurs à l'aide des exercices de grammaire et à celle des stratégies argumentatives. Les élèves travaillant en groupes et en communiquant entre eux peuvent y voir un processus ludique d'apprentissage. Au sens général, l'objectif essentiel de l'enseignement du FLE est pour les étudiants d'apprendre à communiquer.

D'autre part, nous avons cité dans la même partie, les avantages de l'exploitation d'un document audiovisuel dans une classe du FLE comme suivants :

- Donner aux apprenants des idées et des informations au sujet de l'argumentation dans une discussion ;
- Donner aux enseignants mais surtout aux apprenants, la possibilité de communiquer ;
- Rendre les apprenants plus actifs et plus créatifs, au contraire rendre les enseignants plus passifs ;
- Enrichir le vocabulaire et la culture générale des apprenants ;
- Etre en corrélation avec d'autres sciences ;
- Permettre aux enseignants de maintenir l'attention de leurs apprenants ;
- Permettre aux apprenants de ne pas s'éloigner des réalités du monde,
- Donner la possibilité au sujet de lecture d'un film ;
- Permettre aux élèves d'apprendre les accents différents ;

Pour conclure, nous pouvons dire qu'un film documentaire peut être utilisé par l'enseignant dans une classe du FLE pour développer le niveau linguistique des apprenants. Notre objectif est de montrer surtout l'importance de la performance dans l'expression orale; Il serait difficile pour l'enseignant de le réaliser de façon passive et pour la formation pédagogique, la qualité de cette formation jouera un rôle très important.

Nous sommes, à la fin de ce travail, à même de poser la question suivante sur le fonctionnement des films documentaires en tant que documents authentiques utilisés dans une classe du FLE : "D'autres films documentaires contenant le même thème que le film "Mustafa", peuvent-ils être également exploités dans l'enseignement du FLE ?", mais la réponse à cette question fera l'objet d'un autre travail qui ferait la comparaison entre les deux films documentaires, ceci peut être le sujet d'une autre thèse.

BIBLIOGRAPHIE

- Abisel, N. (1999). **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul : Alan Yayıncılık.
- Adam, J.-M. (2008). **La Linguistique Textuelle**. Paris : Armand Colin.
- Anscombe, J.-C. (1985). Grammaire Traditionnelle et Grammaire Argumentative de la Concession. **Revue Internationale de Philosophie No :155**. P.333-349.
- Anscombe, J.-C et Ducrot, O. (1977). "Deux 'Mais' en Français ?". **Lingua No: 43**. P.23-40.
- Anscombe, J.-C et Ducrot, O. (1983). **L'argumentation Dans la Langue**. Bruxelles : Mardaga.
- Barthes, R. (1980). **La Chambre Claire**. Cahier du Cinéma. Paris : Galimard-Le Seuil.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de L'image. **Communications no: 4**. P.47.
- Bauret, G. (1984). Autobiographie Littéraire et Autobiographie Photographique. Article Publié dans **Les Cahiers de la Photographie No: 13**. P.13.
- Boillat, A. (2001). **La Fiction au Cinéma**. Paris : L'Harmattan.
- Büker, S. (1991). **Sinemada Anlam Yaratma**. Ankara : İmge Yayınları Kitabevi.
- Büker, S. (1996). **Film Dili, Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**. İstanbul : Kavram Yayınları.
- Dubois, J. et al. (2002). **Dictionnaire de Linguistique**. Paris: Larousse.
- Charadeau, p et Maingueneau, D. (2002). **Dictionnaire d'Analyse du Discours**. Paris : Seuil.
- Chion, M. (1995). **La Musique au Cinéma**. Paris : Fayard.
- Compte, C. (1993). **La Vidéo en Classe**. Paris : Hachette.

Courtés, J. (1991). **Analyse Sémiotique du Discours. De L'énoncé à L'énonciation.**

Paris : Hachette.

Ducrot, O. et al. (1980). **Les Mots du Discours.** Paris : Minuit.

Gardies, A. et Bessalel, J. (1992). **200 Mots-Clés de la Théorie du Cinéma.** Paris :

Cerf.

Gauthier, G. (1996). **Le Documentaire un Autre Cinéma.** Paris : Armand Colin.

Greimas, A.-J. et Courtés, J. (1979). **Sémiotique Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage.** Paris : Classiques Hachette.

Léard, J.-M. (1987). Dialogues et Connecteurs Propositionnels : Syntaxe, Sémantique et Pragmatique. **Langue Française Vol :75.** P.61.

Hjelmslev, J. (2005). **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler.** İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.

Karadağ, C. (2009). Le Cinéma En Tant Que Document Authentique Dans

L'enseignement du Français Oral. Thèse du Doctorat non Publiée. Hacettepe

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Lotman, M.-Y. (1986). **Sinema Estetiğinin Sorunları.** İstanbul : De Yayınları.

Metz, C. (1983). **Essais Sur la Signification au Cinéma Tome I.** Paris : Klincksieck.

Metz, C. (1981). **Essais Sur la Signification au Cinéma Tome II.** Paris : Klincksieck.

Metz, C. (1984). **Le Signifiant Imaginaire.** Paris : Christian Bourgois.

Monaco, J. (2010). **Bir Film Nasıl Okunur?** İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.

Nasta, D. (2001). **Meaning in Film Relevant Structures in Soundtrack and**

Narrative. Indiana: Indiana University Press.

Odin, R. (1990). **Cinéma et Production de Sens**. Paris : Armand Colin.

Öztiin, D. (2006). La Turquie en Europe dans le Langage Caricatural. **İstanbul**

Üniversitesi Dilbilim Dergisi Sayı: 15. P.165.

Öztiin Bađder, D. (1997). Une Etude Sémiolinguistique Du Langage Scénaristique A Partir De Hiroshima Mon Amour De Marguerite Duras. Thèse du Doctorat non publiée.

Dokuz Eylöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Reboul, A. et Moeschler, J. (1998). **Pragmatique du Discours. De L'interprétation de L'énoncé à L'interprétation du Discours**. Paris : Armand Colin.

Sevinç, S. (2007). Popüler Kültürün Belgesel Sinemaya Yansıması, Örnek Çalışma

Fahrenheit 9/11. Thèse de maîtrise non publiée. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Niney, F. (2002). **L'épreuve du Réel à L'écran : Essais sur le Principe de Réalité Documentaire**. Paris : DeBoeck.

Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. **Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**

Cilt:4 Sayı:8. P.134.

Tumminello, W. (2007). **Techniques de Storyboard**. Paris : Eyrolles.

Ulutak, N. (1988). Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından

Belgesel Sinemada Gerçeklik. Thèse du Doctorat non publiée. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Viallon, V. (2002). **Images et Apprentissages**. Paris : L'Harmattan.

Wells, L. Cinema and Photographie. «<http://www.answers.com/topic/cinema-and-photography>». Mayıs 2010.

Wolff, F. (2003). Perceptions et usages des mouvements de caméra.
«<http://outreocan.free.fr/textes/travelling-FW.pdf>» Haziran 2010.

Wright, J.-H. (2003). **Genre Films and the Status Quo**. Film Genre Reader III. Austin: University of Texas.

Yüce, T. (2005). Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. **Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt:1 Sayı:2**. P.68.