

Dossier

d'accompagnement

le festival **film**
européen du
d'éducation

présente



Lutter contre
toutes les
discriminations



Un dossier proposé par

CEMÉA
L'ÉLAN FORMATION

Light Fly, Fly High

(Poids mouche, prends ton envol)

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation	<u>page 3</u>
Le film, étude et analyse	<u>page 6</u>
<ul style="list-style-type: none">• Un conte moderne• Symbolisme et langage visuel	
Enjeux de société et problématiques citoyennes	<u>page 8</u>
Idées d'animation de séance : questions et débats	<u>page 13</u>
Le spectateur et le cinéma	<u>page 15</u>
<ul style="list-style-type: none">• L'accompagnement du spectateur• Regarder un film	
À propos de cinéma	<u>page 19</u>
<ul style="list-style-type: none">• Le cinéma documentaire• Le cinéma de fiction• Le cinéma d'animation• Le festival de cinéma	
Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique	<u>page 29</u>
<ul style="list-style-type: none">• Lecture de l'image• Ressources	

Dossier réalisé par Catherine Rochette et Jeanne Frommer

Prix du Jury des régions au 10^e Festival européen du film d'éducation 2014

Le film - présentation

Fiche technique

Film documentaire de Susann Østigaard et Beathe Hofseth
Norvège - 2013 - 80 min.

Production : Fri Film AS, Susann Østigaard, Beathe Hofseth

Co-producteur : Made in Copenhagen, Helle Faber

Distribution : Catndocs / Catherine Le Clef

Adresse : 18 rue Quincampoix, 75004 Paris, France

Téléphone : +33 (0)1 44 61 77 48

Courriel : [info\(at\)catndocs.com](mailto:info(at)catndocs.com)

www.catndocs.com



Générique

Son : Morten Green, Peter Albrechtsen

Musique : Troels Abrahamsen, Kjetil M. Hovland, Mike Sheridan

Montage : Siv Lamark

Synopsis

Thulasi est une jeune indienne qui est prête à se battre, littéralement, pour le droit d'être elle-même. Venant d'un milieu pauvre, la vie de Thulasi est pré-déterminée par bien des aspects. Étant une intouchable, elle doit accepter sa place en bas de l'échelle sociale. Sa famille veut qu'elle se marie et ses chances d'avoir un emploi convenable sont maigres. Mais Thulasi est différente. Elle veut contrôler son propre destin et vivre sa vie à sa façon. Elle veut être quelqu'un. Elle veut être une boxeuse.

Festivals et récompenses

Prix de la justice mondiale par Oxfam.

Meilleur documentaire, One World Media Awards, Royaume-Uni

Meilleur documentaire, Amandaprisen, Norvège.

Prix des régions au *Festival européen du film d'éducation*.



Les réalisatrices



Susann Østigaard

Née en 1976, Susann Østigaard est diplômée de Lillehammer and de l'université de Volda. Elle est directrice de la photographie et réalisatrice depuis 2002.

Elle a réalisé plusieurs documentaires pour la télévision norvégienne, notamment *From different worlds*, qui a gagné le prix du meilleur documentaire à Grimstad en 2005.

Filmographie

Bestemødre for Fred / Grandma for peace, Susann Østigaard, 25', 2008.

Oslo Kids, Susann Østigaard, 6x5', 2007

Fra hver sin verden / From different worlds, Susann Østigaard and Christine Tobiesen 52', 2005

Det siste Farvel / Last goodbye, Christine Tobiesen, 25', 2002



Beathe Hofseth

Née en 1977, Beathe Hofseth est une réalisatrice de documentaire, diplômée de l'université de Volda et NISS à Oslo. Elle a travaillé pour le cinéma et la télévision depuis 2002 et a dirigé plusieurs documentaires pour NRK et TV2. Elle enseigne aussi sur la réalisation de documentaires.

Filmographie

Mellomtiden / In Between, Siri Natvik and Beathe Hofseth, 52', 2006.

Press / Pressure, Siri Natvik and Beathe Hofseth, 17', 2002.

Barnemakt / Kids Power, Siri Natvik and Beathe Hofseth, 24', 2002.

Lidenskap / Passion, Beathe Hofseth, 7', 2000.

Comment tout a commencé (par les réalisatrices)



L'inspiration pour *Light Fly, Fly High* nous est venue en 2005. Une photographie de Danish Miriam Dalsgaard sur les boxeuses en Inde nous a intriguées. Qui étaient ces filles ? Et qu'est-ce qui les poussait à choisir un sport si peu traditionnel et dominé par les hommes ? Nous avons ressenti qu'il y avait des histoires fortes derrière leurs choix.

En janvier 2010, nous sommes allées en Inde pour chercher des réponses à nos nombreuses questions. Nous avons rencontré plusieurs filles pendant notre voyage, mais quand Thalasi est venue à notre rencontre ce matin-là à Nehru Stadium, nous avons réalisé que nous avions trouvé notre personnage principal. Il y avait quelque chose en elle qui la faisait se démarquer dans une foule de jeunes gens. Il y a quelque chose chez Thulasi qui fait que vous ne pouvez la quitter des yeux. À ce moment nous savions que ce n'était que le début d'un long voyage.

Après quatre ans, six voyages et presque cinq mois en Inde, le film sur Thulasi est prêt à rencontrer son public. Thulasi est notre héroïne et nous espérons que l'histoire de sa lutte, intérieure comme extérieure, peut inspirer les autres à trouver le courage d'être différent et de se battre pour le droit d'être eux-mêmes.



Revue de presse

- « L'aspect le plus fort du film est son entrelacement des luttes personnelles et professionnelles de Thulasi, luttes qui se font écho les unes aux autres à certains moments et piègent Thulasi dans une double contrainte, de façon presque continue. »

Full Frame Film Festival

- « Révélateur, imprévisible et hautement engageant. Avec un excellent contrôle narratif de bout en bout, un personnage bien choisi et méritant, intimement et magnifiquement observé. C'est un sujet difficile et le documentaire est un microcosme pour les problèmes des femmes qui ont sérieusement besoin d'être mis en valeur. »

One world media jury

- « Le rythme de ce documentaire reflète le rythme rapide des poings de la jeune boxeuse dans sa lutte pour la liberté. »

FIFDH Geneva FIFDH, Genève

- « Les réalisatrices ont choisi un angle unique pour remettre en cause le patriarcat et sur la façon de combattre la misogynie, au détriment personnel parfois »

Dilip Berman, Saathee Magazine

- « Révélant les défis que rencontrent de nombreuses femmes luttant pour l'égalité, *Light Fly, Fly High* est un hommage à l'esprit inébranlable et indépendant. »

Darwin Film Festival

- « Thématiquement et émotionnellement fascinant et bien réalisé. »

Savage



Le film, étude et analyse

Un conte moderne

L'écriture de *Light Fly, Fly High* s'approche de celle d'un film de fiction. En étudiant le scénario du film, on y voit la structure classique d'une histoire dont le personnage cherche à réaliser ses rêves. Cette structure s'assimile même à celle du conte proposée par le linguiste Vladimir Propp dans son ouvrage *Morphologie du conte*.

1. Situation initiale : le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits

On commence par la présentation de Thulasi, de son histoire personnelle (sa fuite à 14 ans, son refuge chez Helenma), de son combat pour gagner le droit d'être une femme différente, sa passion pour la boxe et la pression pour obtenir la bourse du gouvernement et une place aux Jeux Olympiques.

2. Complication : perturbation de la situation initiale

D'abord Thulasi se blesse et perd sa première compétition. Après avoir été renvoyée du club puis reprise, elle gagne l'ultime compétition qui lui permet d'obtenir la bourse ainsi qu'une place aux Jeux Olympiques. Mais le président du club de boxe s'y oppose. C'est la fin de son rêve.

3. Péripéties - Actions : moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation

Thulasi décide de porter plainte contre le président du club pour harcèlement sexuel, pas seulement pour elle mais pour toutes les autres filles qui boxent encore. Ne pouvant plus boxer pendant la durée du procès, elle accepte de se marier. Cependant, elle est malheureuse.

4. Résolution : conséquence de l'action

Ne pouvant plus vivre dans cette situation, Thulasi quitte son mari et retourne chez Helenma. Elle est contactée pour devenir entraîneuse dans une salle de sport.

5. Situation finale : résultante de la résolution, équilibre final

Thulasi est désormais coach, elle vit seule et est enfin heureuse. Le procès contre le président du club de boxe est toujours en cours et ne semble pas prêt de se résoudre.

Qu'est-ce qu'un conte ?

Source : <http://bit.ly/1NyD6Yu>

« Le conte, est plus particulièrement le miroir de la société, il souligne les mentalités, révèle les croyances et valorise certaines conduites. [...] Tout d'abord, le thème central met en valeur un problème ou un conflit au sein de la communauté. Dans le dénouement, il propose une solution à ce problème. [...] Le thème secondaire joue un rôle de « thérapeutique préventive ». Ce thème secondaire met à l'épreuve le système et dévoile ses failles, ce qui permet une prise de conscience et une plus grande prudence. Enfin,

le dénouement a une fonction éducatrice évidente. Il peut être sous forme de conseils ou de morale. Le rôle social et pédagogique du conte n'est plus à prouver. Ce que nous remarquons ici est que le caractère didactique n'est pas uniquement réservé aux enfants. Le conte agit comme une « formation continue » puisqu'il répond à l'évolution des besoins et des manques. Le conte en le remettant en cause, assure la stabilité du système. Il souligne sa fragilité, ce qui oblige le peuple à être vigilant. »



Symbolisme et langage visuel

Visuellement le film est rempli d'images symboliques :

- Les nombreuses images de combats peuvent apparaître comme une métaphore du combat de Thulasi pour être elle-même et son combat pour les droits des femmes.
- Les plans dans les transports peuvent être un symbole du voyage qu'entreprend Thulasi vers la liberté. Ces plans sont souvent associés à des vues de la ville, notamment au petit matin : ces plans sont peut-être la métaphore d'un nouveau jour, d'une nouvelle vie, du renouveau.
- Les plans sur les oiseaux en cage ou qui s'envolent peuvent représenter le parcours de Thulasi enfermée dans cet appartement, exigu, dans son rôle de femme et qui va réussir à se sortir de sa condition pour être la femme qu'elle veut être, détachée des contraintes et des attentes de la société. Certains plans de fenêtres avec des barreaux, notamment après son mariage, ne sont même plus un symbole et une métaphore du mariage comme enfermement et comme prison. Thulasi est prisonnière de son mariage et de son appartement, ce qu'elle a toujours cherché à fuir jusqu'à présent. Et dont elle réussira à sortir.
- Les nombreux plans dans l'appartement lors desquels on voit les rapports entre Thulasi et Helenma. On voit à plusieurs reprises Helenma coiffer Thulasi. Les cheveux sont souvent considérés comme le signe de la féminité. Ces scènes représentent ce qu'Helenma connaît et le chemin que Thulasi devrait suivre. Malgré la tendresse et l'amour qu'éprouvent Thulasi et Helenma l'une pour l'autre, on perçoit une différence fondamentale de conception de la vie. Helenma, femme au foyer veut que Thulasi suive cette même voie. Sa famille la soutient mais elle reste coincée dans la tradition qui semble être le seul chemin possible pour elle. Ces plans dans l'appartement exigu renforcent la pression qu'elle subit de sa famille, de la société, le protocole louche et illégal des dirigeants du club, les enjeux affectifs, financiers, sociétaux de son combat. Ce n'est qu'à la fin, lorsqu'elle a réussi à se dégager de ces contraintes qu'on la voit dehors, sur son scooter. Elle est sortie de l'appartement, ce qui est le symbole qu'elle est sortie du rôle qui lui était imposé par la société.
- Le dernier plan du film est quant à lui très parlant. On voit la jeune fille s'entraîner à boxer face à un miroir. À l'arrière-plan, nous voyons une femme, portant un sari, faisant le ménage, regarder Thulasi. Lorsque cette dernière se retourne, la femme sourit. Ce plan peut être envisagé comme une synthèse du film : on y retrouve la volonté et la passion de Thulasi, son amour pour la boxe, sa confrontation avec le rôle social attendu des femmes et la tradition, et enfin le regard bienveillant de cette femme sur Thulasi. À l'instar d'Helenma, celle-ci comprend et encourage Thulasi à réaliser ses rêves, sans pour autant se rebeller elle-même face à sa position. S'en suit un plan où l'on voit Thulasi sur un scooter dans les rues de Chennai. Libre et indépendante, enfin.



Enjeux de société et problématiques citoyennes

Ce film dénonce à travers la vie d'un personnage, l'organisation de la société indienne et notamment la place de la femme au sein de cette société ainsi que les travers d'un milieu sportif rempli de stéréotypes et surtout douteux (détournement d'argent, abus de pouvoir, abus de confiance, abus sexuel). Les hommes au pouvoir peuvent décider du destin de ces jeunes femmes, ils profitent de leur faiblesse et les empêchent d'évoluer.

Thulasi est courageuse, déterminée, motivée, elle a la rage de vaincre. Malgré toutes les contraintes (argent, société, blessure) elle continue de se battre. Elle est un modèle d'identification. Elle donne l'image d'une fille qui lutte, qui ne lâche pas, qui cherche à être libre et forte dans sa dignité. C'est un modèle positif pour les filles en Inde et pour nous en Europe.



L'organisation de la société indienne

(d'après : http://www.dinosoria.com/intouchables_inde.htm)

La société indienne s'organise autour d'un système de caste. Une caste est un groupe dont les membres possèdent, du fait de leur naissance, des caractéristiques et des obligations communes. L'appartenance à la caste est héréditaire, ce qui limite largement la mobilité sociale (le passage d'une caste à l'autre est impossible).

La hiérarchie entre castes est stricte. Les castes sont les suivantes :

- les brâhmanes (lié au sacré) : prêtres, enseignants, lettrés,
- les kshatriyas (qui a le pouvoir temporel) : roi, princes, et guerriers,
- les vaishyas (lié au clan) : artisans, paysans, agriculteurs et bergers,
- les shudras (serviteur) : serviteurs.

Chaque catégorie impose à ses membres des obligations et des interdictions : mariage à l'intérieur de la caste (endogamie), règles alimentaires (végétarisme pour les brâhmanes), signes vestimentaires ou maquillage particulier. Il existe au sein de chaque caste des centaines de sous-castes ou de variétés régionales.

Les Intouchables, ou Dalits, sont exclus du système des castes. Ils font l'objet de sanctions dégradantes, doivent vivre à l'écart des villages, ne peuvent pas partager leur repas avec d'autres castes. On leur réserve les tâches les plus difficiles, les plus dégradantes ou celles qui frappent d'impureté : cordonnier, fossoyeur, tanneur, vidangeur, éboueur...

L'Inde moderne ne reconnaît pas constitutionnellement l'existence des castes. Pourtant, elles continuent à imprégner les mentalités et les comportements. L'exclusion dont les anciens Intouchables demeurent l'objet est visible dans le domaine économique. Ils constituent les classes les plus pauvres : ouvriers agricoles sans terre, manœuvres sous-payées, chômeurs non assistés...

Pour aller plus loin

Marhi Da Deeva. Fiction de Surinder Singh, 1989

Devdas. Fiction de Sanjay Leela Bhansali, 2002

La souffrance des Intouchables. Maria Joseph Mahalingam

<http://www.editionsquartmonde.org/rqm/document.php?id=2427>

En Inde, les « intouchables » ont survécu à un dispositif légal quasi complet, Françoise Chipaux, <http://www.hrdc.net/sahrdc/inthenews/2001/300801.htm>



La place des femmes dans la société indienne

(d'après : http://www.couleur-indienne.net/La-femme-en-Inde_a61.html)

En Inde, les femmes sont vénérées en tant que ciment et initiatrices du couple mais sont paradoxalement traitées comme inférieures aux hommes subissant abus et violences.



Avant même la naissance, la discrimination s'opère. L'avortement de fœtus féminins, bien qu'illégal, est une pratique courante. Ensuite, dès la naissance, les garçons sont élevés dans l'idée qu'ils sont supérieurs aux femmes et que ces dernières ne sont là que pour les servir. Le garçon est prioritaire, qu'il s'agisse de nourriture ou d'éducation (dans le cas des familles pauvres qui ne pourraient prendre en charge les deux).

Le rôle principal des femmes est celui d'épouse. Les mariages sont généralement arrangés entre les familles. Celle de la femme doit offrir une dot à celle de son futur gendre. Cette dot peut être très élevée et est parfois l'objet d'affrontements violents entre les familles.

Depuis une cinquantaine d'années, de nombreuses lois et décrets ont été passés pour améliorer la situation de la femme en Inde. Cette situation reste encore très disparate entre la ville et la campagne. Alors qu'à la ville, les femmes sont scolarisées, peuvent trouver un emploi et occuper des fonctions importantes, à la campagne, rares sont les femmes qui ont accès à l'éducation et à l'emploi.

Il existe, encore, actuellement, un fossé entre les droits politiques et économiques fixés par la loi et ceux dont les femmes jouissent dans la réalité. La femme qui est, en théorie, l'égale de l'homme d'après la Constitution indienne est encore loin de cet idéal.

Les hommes acceptent qu'elles travaillent car c'est une aide financière sensible à l'amélioration du quotidien, mais en même temps ils refusent d'abandonner leur place de « chef ». Ils ne participent pas à la vie domestique (tâches ménagères...). Par ailleurs, la hiérarchisation extrême de la société indienne ne facilite pas l'accès des femmes à des rôles impliquant un pouvoir décisionnaire.

Cette situation est similaire à celle de nombreuses autres sociétés dans lesquelles les femmes, étant considérées comme inférieures aux hommes, sont cantonnées à leur rôle d'épouse et de mère.

Pour aller plus loin

Les femmes dans la société indienne

Satyam, Shivam, Sundaram. Fiction de Raj Kapoor, 1978

Maha Yatra. Fiction de Goutam Ghose, 1984

Inde, le pays où les filles ont disparu

<http://www.slate.fr/monde/80707/inde-le-pays-ou-les-filles-ont-disparu>

Sarojini Sahoo : « La femme indienne n'a aucune identité propre »

<http://www.humanite.fr/monde/sarojini-sahoo-la-femme-indienne-n-aucune-identite-560363>

La situation des femmes à travers le monde

Le Cercle. Jafar Panahi, 2000

Wadjda. Fiction de Haifaa Al-Mansour, 2012

I Am a Girl. Film documentaire de Rebecca Barry, 2013



La violence domestique et les agressions sexuelles

Le film s'intéresse à un point particulier dans la situation des femmes en Inde et dans le monde, celui des violences et des abus dont elles sont l'objet (d'autorité, sexuels). Deux situations sont présentées.

La première, celle avec le président du club de boxe

L'objectif de Thulasi est d'accéder à une bourse gouvernementale qui lui permettra d'avoir un emploi stable et bien rémunéré. Elle aura aussi une chance de concourir pendant les Jeux Olympiques. L'obtention de cette bourse est soumise à deux choses : sa victoire en compétition et l'accord du président du club. Elle gagne la compétition mais n'obtient pas l'accord du président. Bien que la raison officielle donnée par Sir Karuna est qu'il souhaite se concentrer sur des boxeuses plus jeunes, Thulasi explique ce qui s'est réellement passé. Elle a refusé à de nombreuses reprises des avances de la part du président, celui-ci lui aurait dit qu'elle pourrait concourir aux JO si elle était « gentille avec lui », ce qu'elle a refusé.

C'est ce qu'on appelle un abus d'autorité. Le président abuse de son statut hiérarchique et du pouvoir qu'il a sur la vie de ces jeunes femmes pour faire du chantage et obtenir des faveurs sexuelles.

Thulasi décide de porter plainte contre Sir Karuna, pour elle mais aussi pour toutes les jeunes filles qui passeront après elle. Elle préfère se sacrifier (elle n'a pas le droit de boxer pendant le temps du procès, cela marque peut-être la fin de sa carrière professionnelle) pour protéger les autres. Son action est exceptionnelle. Même en Occident, la proportion de procès contre harcèlement sexuel est peu importante par rapport au nombre effectif de cas. En effet, les victimes ont en général honte de ce qui leur arrive et refusent d'en parler publiquement.

Cependant, à la fin du film, le procès est toujours en cours. Celui-ci est un moyen d'attirer l'attention sur le problème sans pour autant trouver de solution ou provoquer une réelle levée de boucliers contre cette situation courante en Inde et ailleurs.



Pour aller plus loin

Rendre justice

After the Rape, The Mukhtar Mai Story. Film documentaire de Catherine Ulmer, 2008.

Pink Saris. Film documentaire de Kim Longinotto, 2010.

Invoking Justice. Film documentaire de Deepa Dhanraj, 2011.

Abus d'autorité et de pouvoir

Compliance. Fiction de Craig Zobel, 2012.

Les agressions sexuelles en milieu sportif: une enquête exploratoire, Anne Jolly et Greg Descamps, Science et Motricité, n°57, 2006/1, <http://bit.ly/1OZ3vQQ>

La deuxième, celle avec le mari de Thulasi

Cette violence est plus insidieuse voire symbolique parce qu'elle repose sur des mentalités fortement ancrées dans la société indienne, ce qui fait que les situations de ce type apparaissent comme normales et légitimes.

Exclue du club de boxe, Thulasi accepte de se marier avec un jeune homme qui a demandé sa main. Lors de la scène du mariage on voit une Thulasi malheureuse. On ignore tout de ce jeune homme, on ne sait pas s'ils se connaissent depuis longtemps, s'ils s'entendent. Il s'agit comme bien souvent en Inde d'un mariage arrangé.

On retrouve Thulasi deux mois plus tard, dans son nouvel appartement. Elle explique qu'elle n'a pas le droit d'utiliser de téléphone, d'avoir un travail, de parler aux gens, d'envoyer des e-mails, d'utiliser Facebook, de porter de jeans. Elle est complètement privée de libertés et ne supporte pas cette situation.



Thulasi réussit à se sortir de cette situation. Elle est chanceuse. Elle n'est pas comme ces millions de femmes prisonnières d'un mariage violent, qui ne sont pas respectées, dont la seule tâche est de servir leur mari.

Pour aller plus loin

Guide, Vijay Anand, 1965.

La difficile protection des femmes contre la violence domestique en Inde, Valérie Fernando, <http://www.ritimo.org/article769.html>

Inde : une campagne contre la violence domestique fait polémique, Louise Michel D.,

<http://www.jolpress.com/inde-campagne-deesses-hindoues-violence-conjugale-polemique-deification-article-821777.html>

Violences en Inde : les femmes disent STOP, <http://fdh.org/Violences-domestiques-et.html>

Stéréotypes dans le sport

Au-delà de la situation compliquée de la femme en Inde, le film aborde la question des stéréotypes dans le sport. En effet, la boxe est un sport que l'on considère souvent comme réservé aux hommes. Les femmes y ont accès, notamment dans les pays occidentaux mais le chemin pour parvenir à une pratique professionnelle est beaucoup plus compliquée que pour les hommes. Les sports sont comme beaucoup de métiers « genrés ». C'est-à-dire que l'on considère qu'ils sont réservés aux hommes ou aux femmes. De la même manière, que l'on voit plus de femmes infirmières ou secrétaires et plus d'hommes policiers ou pompiers, les sports de combat comme la boxe seraient réservés aux hommes alors que la danse ou la natation synchronisée seraient pour les femmes.

Il s'agit de déconstruire ces stéréotypes, ces idées reçues. Des films documentaires comme *Light Fly, Fly High* ou des films de fictions comme *Billy Elliot* (qui propose justement le point de vue d'un jeune garçon qui veut faire de la danse et non de la boxe) jouent un rôle dans cette déconstruction. Le cinéma, comme la littérature et l'art en général, peuvent permettre une prise de conscience sur de tels sujets. Cette sensibilisation doit permettre à tous de se mobiliser pour ne pas laisser ces préjugés s'installer. Chaque individu doit être libre de faire ce qu'il veut sans être contraint par le fait d'être homme ou femme.

Pour aller plus loin

Les femmes et la boxe

Girlfight. Fiction de Karyn Kusama, 1999.

Million Dollar Baby. Fiction de Clint Eastwood, 2005.

Les Boxeuses de Kaboul. Documentaire de Ariel Nasr, 2011.

Sport et genre

Billy Elliott. Fiction de Stephen Daldry, 2000.

Girl Wrestler. Film documentaire de Diane Zander, 2004.

The Gender Chip Project. Film documentaire de Helen De Michiel, 2005.

Chak De ! India. Fiction de Shimit Amin, 2007.

Lady's turn. Film documentaire de Héléne Harder, 2012.

Boxe en cage : les poings féminins, Courrier international, n° 1183.

Depuis un an, chaque vendredi soir à la télévision, la boxe en cage attire le public. Et désormais, les femmes sont présentes sur le ring de la Super Fight League indienne. Comme leurs homologues masculins, elles pratiquent le *mixed martial art*, une discipline qui mélange boxe et autres arts martiaux, dans laquelle presque tous les coups sont permis. « C'est un choc culturel pour le public indien », souligne l'une des combattantes, interviewée par le magazine Tehelka. La plupart sont étudiantes et mènent une vie ordinaire sur le campus. Mais aucune ne redoute les coups. Leurs perspectives semblent pourtant limitées, révèle l'une d'elles, Ritika Singh : « Parce que les gens ne sont pas à l'aise avec l'idée que des femmes soient violentes. »



Mary la magnifique, sur le ring pour l'Inde et l'or olympique, 20 minutes, 13 juillet 2012. <http://www.20minutes.fr/sport/971283-20120713-jo-2012boxe-mary-magnifique-ring-inde-or-olympique>

Depuis son enfance dans une famille de fermiers, *Mary la magnifique* a fait son chemin sur le ring, avec cinq titres mondiaux, et l'apparition de la boxe au programme olympique féminin aux Jeux de Londres fait d'elle un grand espoir de médaille d'or pour l'Inde, son pays.

Tradition et modernité

Light Fly, Fly High est un film qui se situe au croisement entre tradition et modernité. Son personnage principal est confrontée dans sa vie professionnelle comme privée au difficile passage à la société moderne, celle dans laquelle une femme peut vivre seule, ne pas vouloir se marier, avoir un emploi, faire de la boxe... Mais cette société moderne, qui nous semble en Occident, évidente, ne l'est pas dans un pays qui peine à donner aux femmes les mêmes droits qu'aux hommes.

Ces tensions entre tradition et modernité ont lieu au sein de la société, mais peuvent aussi avoir lieu au sein des individus mêmes, tiraillés entre le respect d'une tradition vieille de plusieurs millénaires, qui définit en partie leur identité et la société moderne dans laquelle nous devons vivre, que nous le voulions ou non. Ce compromis entre tradition et modernité n'est pas toujours évident.

Pour aller plus loin

Bonjour. Fiction de Yasujiro Ozu, 1959.

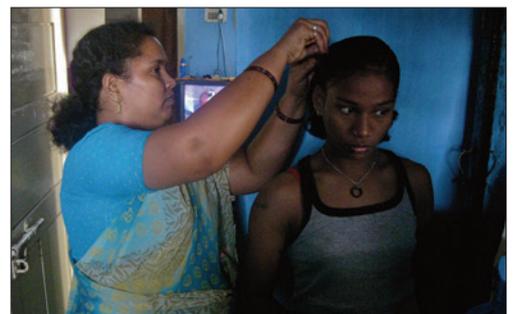
Joue-la comme Beckham. Fiction de Gurinder Chadha, 2002.

Agora. Fiction de Alejandro Amenabar, 2009.

La société italienne, des voies originales entre tradition et modernité, Oberti Marco, Vingtième Siècle. Revue d'histoire 4/2008 (n° 100), p. 115-119, www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2008-4-page-115.htm.

Les jeunes Africains entre modernité et tradition

[http://www.missions-africaines.net/index.php?id=article&cHash=60842610b5&tx_ttnews\[tt_news\]=292](http://www.missions-africaines.net/index.php?id=article&cHash=60842610b5&tx_ttnews[tt_news]=292)



Idées d'animation de séance : questions et débats

Autonomie et indépendance de la femme

La lutte contre l'assignation qui lui est faite dans cette société indienne (ce qu'on attend d'elle en tant que femme), émancipation et empowerment (c'est-à-dire pouvoir d'agir).

L'idée importante est de poser le constat que des femmes se sont battues et se battent encore pour leurs droits et le changement des mentalités.

Installer une exposition dans le hall, à l'entrée de la salle, de portraits de femmes, quelques figures féminines et/ou avec quelques citations adaptées. Imprimer des portraits et citations à faire circuler en classe ou dans les rangs (selon la taille du groupe à animer).

Avant le film

Citez une femme, une héroïne ou une figure importante (l'idée serait de collecter à ce moment-là des personnages féminins afin de les valoriser et de les réhabiliter dans nos esprits). Prolongement possible, sous la forme d'un jeu type frise chronologique ou fiche d'identité de la personne à placer sur une grande affiche. Imaginer un quiz sur des sportives.

Le titre (en anglais, en français) : qu'est-ce qu'il nous évoque, quelle image nous vient ? Animation par brainstorming ou écrire sur un post-it ou partager avec son voisin ou le dire à voix haute.

Partager quelque chose avec son voisin-e : « le sport que j'aurais voulu faire que je n'ai jamais fait, parce que... » / « une chose que j'aimerais changer dans la place des femmes dans notre société », etc.

Après le film

Inviter des professionnels ou associations en adéquation avec les thématiques (droits des femmes, le sport féminin, l'Inde, etc.)

Ouverture du débat par des questions sur le ressenti : « J'ai aimé ce film ou je n'ai pas aimé ce film », « Quelle est l'image que je retiens ? »

Débats et questions citoyennes : qu'est-ce qui vous a touché ou qui fait écho à une situation vécu ici, du quotidien ?

Il est souvent conseillé d'avoir des données et/ou des statistiques sur divers points (les violences faites aux femmes, la place des femmes dans le sport).

Créer des slogans à la fin du film (consigne : on part en manifestation sur le droits des femmes) on invente des slogans, de phrases qui riment, des expressions... Et après on les crie !

Sports et stéréotypes

Selon la taille du groupe de spectateurs, l'animateur de débat pose des questions fermées, des affirmations (les gens se lèvent si ils/elles sont d'accord et restent assis-es si ils/elles ne sont pas d'accord) : « Est-ce qu'une fille peut... », « Est-ce que c'est facile pour une fille de... » / « Aujourd'hui en France, c'est aussi facile d'être une fille que d'être un garçon », « Aujourd'hui c'est aussi normal qu'une fille fasse de la boxe... ». « Aujourd'hui c'est normal qu'un garçon fasse de la danse... ».

Souligner les stéréotypes qui régissent les sports. Interpeller le groupe sur les généralités qui peuvent découler de ces stéréotypes (sur les questions d'identités sexuelles : une fille qui fait du foot ou un garçon de la danse ne sont pas nécessairement homosexuels).

Souligner que le genre ne devrait pas décider pour les individus de leurs capacités à pratiquer un sport. Étendre aux métiers : ces stéréotypes sont-ils aussi présents dans le contexte professionnel.



Tradition et modernité

Commencer par leur expérience personnelle : quelles transformations ont-ils vu dans la société, au sein de la cellule familiale ces dernières années ? Ces transformations ont-elles eu un impact sur les mentalités ? Sur leur façon de penser ?

Proposer une étude intergénérationnelle : comparaison avec leurs grands-parents, leurs parents. Ont-ils des habitudes, des traditions dont ils ont hérités ? Selon eux, ces traditions vont-elles être transmises à leurs enfants ? Oui, non ? Pourquoi ?

Questions des traditions venant d'autres pays : sont-elles un lien au pays d'origine et donc plus importantes à conserver et à transmettre ? Sont-elles un marqueur identitaire ?



Le spectateur et le cinéma

L'accompagnement du spectateur

L'accompagnement éducatif des pratiques culturelles

Quoi de plus évident, pour un mouvement d'Éducation nouvelle, se reconnaissant dans les valeurs de l'Éducation populaire, que d'associer et articuler éducation et culture ?

- La culture est une attitude et un travail tout au long de la vie, qui révèle à chacun progressivement ses potentialités, ses capacités et l'aide à trouver une place dans son environnement social.
- La culture ne se limite pas aux rapports que chacun peut entretenir avec des formes d'art, elle est aussi constituée de pratiques sociales.
- L'appropriation culturelle nécessite le plus souvent un « accompagnement » qui associe complémentaiement trois types de situation : l'expérimentation, dite sensible, au travers de pratiques adaptées et débouchant sur des réalisations, la réception des œuvres ou productions artistiques et culturelles, la réflexion et l'échange avec les autres - spectateurs, professionnels, artistes.

Principes

Voir un film collectivement peut être l'occasion de vivre Une véritable démarche éducative visant la formation du spectateur.

Pour cela nous proposons cinq étapes :

- Se préparer à voir
- Voir ensemble
- Retour sensible
- Nouvelles clefs de lecture
- Ouverture culturelle



Accompagner le spectateur c'est : amener la personne à diversifier ses pratiques culturelles habituelles, lui permettre de confronter sa lecture d'un film avec celles des autres pour se rencontrer et mieux se connaître.

Il s'agit au préalable de choisir une œuvre que nous allons découvrir ensemble (ou redécouvrir). Ce choix peut être fait par l'animateur seul ou par le groupe lui-même.

Se préparer à voir

Permettre à chacun dans le groupe d'exprimer ce qu'il sait ou croit savoir du film choisi.

L'animateur peut enrichir ces informations par des éléments qui lui semblent indispensables à la réception de l'œuvre.

Permettre et favoriser l'expression de ce que l'on imagine et de ce que l'on attend du film que l'on va voir.

Dans cette étape plusieurs outils peuvent être utilisés :

- Outils officiels de l'industrie cinématographique (affiche, Bande annonce, dossier de presse, making off...).
- Outils critiques (articles de presse, émissions de promo...).
- Contexte culturel (biographie et filmographie du réalisateur, approche du genre ou du mouvement cinématographique,
- Références littéraires, interview, Bande Originale...).

Voir ensemble

Plusieurs possibilités de visionnement sont possibles même si rien ne peut remplacer le charme particulier des salles obscures.

- Au cinéma : de la petite salle « arts et essais » en VO au multiplex.
- Sur place avec un téléviseur ou un vidéo projecteur.



Retour sensible

- **Je me souviens de**

Permettre l'expression de ce qui nous a interpellés, marqué... dans le film. Quelles images, quelle scène en particulier, quelle couleur, quel personnage ?

- **J'ai aimé, je n'ai pas aimé**

Permettre à chacun de dire au groupe ses « goûts », son ressenti sur le film... et essayé de dire pourquoi.

- **Dans cette étape plusieurs méthodes peuvent faciliter l'expression** : atelier d'écriture, activités plastiques, jeux d'images, mise en voix, activités dramatiques...

L'essentiel ici est de permettre le partage et l'échange, afin que chacun puisse entendre des autres, différentes lectures et interprétations de l'œuvre pour enrichir sa propre réception.

Nouvelles clefs de lecture

L'animateur peut proposer des pistes d'approfondissement centrées sur un aspect de la culture cinématographique, pour enrichir la compréhension et la perception de l'œuvre. Cette phase permet d'élargir les connaissances du spectateur sur ce qu'est le cinéma.

- Histoire du cinéma, genre et mouvement (regarder des extraits d'autres films, lire des articles de presse, rechercher des références sur Internet...).
- Analyse filmique : la construction du récit, analyse de séquence, lecture de plan, étude du rapport image son.
- Lecture d'images fixes.

Il est intéressant, ici, d'utiliser des sources iconiques d'origines multiples dans la perspective de construire une culture cinématographique.

Ouverture culturelle

C'est le moment de prendre de la distance avec le film lui-même. Qu'est-ce que cela m'a apporté ? En quoi a-t-il modifié ma vision du monde ?

- Débats sur des questions posées par le film.
- Liens avec d'autres œuvres culturelles.



**Mille jours à Saigon de Marie-Christine Courtès,
sélection FFE 2013**

Regarder un film

La place du spectateur

Un réalisateur a choisi un lieu, des personnages, une action qu'il a mis en scène pour être regardés par un spectateur qui devra y trouver sa place.

Comme le livre n'existe pas sans le lecteur, le film ne peut exister sans public, sans le regard du spectateur.

Je suis spectateur.

Certains films peuvent donner au spectateur la sensation d'être pris en otage, lui retirant toute possibilité de recul, de distance. On en ressort avec une sensation de malaise..

D'autres films nous donnent l'impression d'avoir été laissé à l'extérieur, on n'est pas du tout entré dans le film qui n'a pu nous toucher.

Face au film qui m'est donné à voir, à l'aventure dans laquelle je suis embarqué, à l'émotion qui peut me submerger, comment puis-je analyser la place qui m'est assignée, ma position, ma part de liberté ?

Avant la projection

1) **Le titre** : Je m'empare du titre : Que me dit ce titre ? Quelles projections de mon imaginaire et de mon histoire personnelle peuvent entrer en résonance avec ce titre ? Quelles attentes en découlent ?

2) **Le genre** : L'indication du programme doit me renseigner s'il s'agit d'un **documentaire** ou d'une **fiction**... Même si les films de fiction peuvent aussi intégrer de vraies séquences documentaires et si par ailleurs, la fiction s'insère et sert parfois le documentaire...

Tous ces cas de figure seront d'autant plus intéressants à analyser par la suite si on a bien établi la distinction de base : Documentaire/Fiction.

Rappelons que :

- Le Documentaire est un Film au même titre que la Fiction.
- Le Documentaire présente une ou des **situations réelles du monde réel** avec des personnages réels vivant réellement les actions qui sont décrites... des vrais gens dans la vraie vie. L'enjeu pour le réalisateur sera de capter des situations réelles avec la bonne distance qui permettra au spectateur de trouver sa place, et au montage, de construire un film qui ait du sens à partir de toutes les séquences qu'il aura tournées (les rushes).
- La Fiction **crée** des personnages et les met dans des situations qui peuvent tout à fait exister dans la vraie vie mais qui sont racontées à travers un scénario et mises en scène pour les besoins du film. L'art de la mise en scène pourra se déployer à partir d'un scénario solide, de personnages bien campés.

Pendant la projection...

Toutes les remarques qui suivent sont valables aussi bien pour le documentaire que pour la fiction

• Une attention toute particulière et immédiate sera portée à la première séquence du **film (incipit)**, dans laquelle le réalisateur a déposé tous les éléments qui sont propres à préparer le regard du spectateur, même inconsciemment, à saisir l'essentiel de ce qu'il a à dire.

On y repère bien le décor, les personnages qui sont présentés et on se prépare à ce qui sera essentiel, on commence déjà à se demander : **qui parle ? Qui voit ? ...**

• Où suis-je ? Je peux trouver immédiatement des points de repères précis placés judicieusement à cet effet. Mais je peux aussi me sentir perdu, ce qui peut être une volonté stratégique du réalisateur mais qui devra à un moment ou à un autre retrouver son spectateur par des signes. On peut aussi rester perdu jusqu'au bout... on dira qu'on n'accroche pas et l'impression générale sur le film ne sera pas bonne.

- La question du point de vue :
- Je peux ressentir très vite si je suis maintenu à l'extérieur de l'action en spectateur plus ou moins proche... est-ce que je me sens voyeur ?
- Ou plutôt intégré à l'action ?
- Avec quel personnage, suis-je invité, moi spectateur, à vivre l'action ?
- Les temps forts de la bande son : musique, bruits, voix...



- Comment je ressens le rythme du film ? Des plans longs, un montage rapide ?
- Me suis-je senti embarqué, ou ai-je ressenti des moments d'ennui, ou d'impatience...

Après la projection

Revenir sur les observations faites pendant la projection

- Suis-je capable de reconnaître ce qui a provoqué l'émotion en moi ?
- Le scénario : Ce film me raconte une histoire. Que me reste-t-il de cette histoire ?
- Image : La dimension esthétique : Les plans dont je me souviens
- La partition sonore : que me reste-t-il ? Quels sons se sont imprimés en moi et ont produit un effet sur moi ?
- Quelles questions j'aurais envie de poser au réalisateur si je pouvais le rencontrer ?

Catherine Rio



**Le C.O.D. et le coquelicot de Cécile Rousset
et Jeanne Paturle, sélection FFE 2014**



À propos de cinéma

Le cinéma documentaire

Selon le temps disponible et le niveau des participants, plusieurs activités peuvent permettre une approche de plus en plus approfondie du cinéma documentaire.

Expression des pratiques personnelles

On peut partir des questions suivantes :

Quel est le dernier film documentaire que vous avez vu ?

Où l'avez-vous vu ? Salle de cinéma, télévision, DVD, en ligne ?

Quels sont les films documentaires qui selon vous ont marqué l'histoire du cinéma ? Pouvez-vous préciser en quoi ?

Essai de définition du cinéma documentaire

En général, cette catégorie filmique se fixe pour but théorique de produire la représentation d'une réalité, sans intervenir sur son déroulement, une réalité qui en est donc a priori indépendante.

Il s'oppose donc à la fiction, qui s'autorise à créer la réalité même qu'elle représente par le biais, le plus souvent, d'une narration qui agit pour en produire l'illusion. La fiction, pour produire cet effet de réel s'appuie donc, entre autres choses, sur une histoire ou un scénario et une mise en scène.

Par analogie avec la littérature, le documentaire serait à la fiction ce que l'essai est au roman. Un documentaire peut recouper certaines caractéristiques de la fiction. De même, le tournage d'un documentaire influe sur la réalité qu'il filme et la guide parfois, rendant donc illusoire la distance théorique entre la réalité filmée et le documentariste.

Le documentaire se distingue aussi du reportage. Le documentaire a toutefois des intentions de l'auteur, le synopsis, les choix de cadre, la sophistication du montage, l'habillage sonore et musical, les techniques utilisées, le langage, le traitement du temps, l'utilisation d'acteurs, les reconstitutions, les mises en scènes, l'originalité, ou encore la rareté.

Repérage de différents « genres » documentaires

- Documentaires didactiques : *Shoah* (Claude Lanzmann), *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls), *Être et Avoir* (Nicolas Philibert). *L'École nomade* (Michel Debats).

- Documentaires militants : *Les groupes Medvedkine*, *Fahrenheit 9/11* (Michaël Moore).

- Documentaires autobiographiques : *Rue Santa Fe* (Carmen Castillo), *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda), *Une ombre au tableau* (Amaury Brumauld).

- Documentaires essai : *Nuit et brouillard* (Alain Resnais), *Sans Soleil* (Chris Marker).

- Documentaires portrait : *Mimi* (Claire Simon), *Ecchymoses* (Fleur Albert), *18 ans* (Frédérique Pollet Rouyer).

Repères sur l'histoire du cinéma documentaire

Différents moments de cette histoire peuvent permettre de situer des œuvres et de repérer des enjeux, culturels et artistiques :

• Les oppositions classiques des origines du cinéma documentaire

Nanouk l'esquimau de Robert Flaherty (1922) / *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov. (1928).

• Le documentaire français « classique »

À propos de Nice, Jean Vigo, 1930.

Farrebique, Georges Rouquier, 1946

• Quelques moments clés de l'histoire du documentaire

- Cinéma vérité : *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin, 1960.

Primary, de Robert Drew avec Richard Leacock, D.A. Pannebacker, Albert Maysles, 1960.

- Cinéma direct : *La trilogie de l'île aux Coudres* de Pierre Perrault 1963, *Numéros zéro* de Raymond Depardon, 1977.

- Cinéma engagé :

Comment Kungfû déplaça les montagnes de Joris Ivens (1976), *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker (1977).



Les principaux festivals consacrés au documentaire

- Cinéma du réel. Centre Pompidou Paris
- États généraux du film documentaire - Lussas
- Festival international du documentaire de Marseille
- Rencontres internationales du documentaire de Montréal
- Visions du Réel - Nyon - Suisse
- Festival international du film d'histoire - Pessac
- Les Écrans Documentaires - Arcueil
- Les Rencontres du cinéma documentaire - Bobigny
- Sunny Side of the doc, La Rochelle

À signaler également, le Mois du film documentaire. Tous les mois de novembre, depuis 10 ans, des bibliothèques, des salles de cinéma, des associations, diffusent des films documentaires peu vus par ailleurs.

Sites web consacrés au documentaire

<http://www.film-documentaire.fr> Le portail du film documentaire

<http://addoc.net/> Associations des cinéastes documentaristes

<http://www.doc-grandecran.fr/> Documentaires sur grand écran

<http://docdif.online.fr/index.htm> Doc diffusion France

Ressources bibliographiques

L'Association **Addoc** (Association des cinéastes documentaristes) publie un certain nombre d'ouvrages théoriques comportant pour certains des scénarios de films documentaires :

- *Le temps dans le cinéma documentaire*, Addoc-L'Harmattan, Paris, 2012 ;
- *Le Style dans le cinéma documentaire*, suivi du scénario de Mariana Otero « *Histoire d'un secret* » et de Vincent Dieutre « *Fragments sur la Grâce* », Addoc-L'Harmattan, Paris, 2006 ;
- *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, suivi du scénario de Henri-François Imbert « *No pasaran! Album souvenir* », Addoc-L'Harmattan, Paris, 2003 ;
- *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Yellow Now-Addoc, 2002.

Signalons également la seule revue consacrée entièrement au cinéma documentaire :

Images documentaires qui a plus de 20 ans d'existence. Elle est dirigée depuis 1993 par Catherine Blangonnet-Auer. Le comité de rédaction comprend aujourd'hui Gérard Collas, Jean-Louis Comolli, Charlotte Garson, Cédric Mal, Annick Peigné-giuly.

Elle a publié des dossiers consacrés à des cinéastes documentaristes importants :

- Marcel Ophuls (n° 18/19), Johan van der Keuken (n° 29/30), Nicolas Philibert (n° 45/46), Georges Rouquier (n° 64), Claire Simon (n° 65/66), et Wang Bing (n° 77) mais aussi à des cinéastes plus connus pour leur œuvre fictionnelle comme Ken Loach (n° 26/27) ou Pier Paolo Pasolini (n° 42/43). La revue fait aussi œuvre de découverte pour le grand public avec des dossiers consacrés par exemple à Claudio Papienza ou José Luis Guerin.

En ce qui concerne les numéros thématiques on trouve des études consacrées à des cinématographies étrangères (Quatre documentaristes russe, n° 50/51 ; Le cinéma documentaire portugais n° 61/62), des sujets renvoyant directement au monde du cinéma (Le « Droit à l'image » n° 35/36, Paroles de producteurs n° 48/49, La Voix n° 55/56, le Son n° 59/60, Regard sur les archives n° 63, Filmer la musique n° 78/79), enfin des problématiques souvent présentes dans les documentaires (Parole ouvrière n° 37/38, Cinéma et école n° 39, Conversations familiales n° 49, Filmer en prison n° 52/53, Images de la justice n° 54, La Question du travail n° 71/72)."

Une nouveauté : les web-documentaires

Un certain nombre de sites web (de journaux ou de chaînes de télévision en particulier) diffusent depuis peu, en streaming et gratuitement, des films documentaires. Des plates-formes de VOD (Vidéo à la demande) font aussi une large place au cinéma indépendant. La location de documentaires est alors payante, mais à un tarif souvent réduit. En même temps, de nouvelles façons de présenter les contenus documentaires sont apparues. Elles ont recours systématiquement aux ressources de l'hypertextualité et du multimédia.

Si le cinéma documentaire se caractérise essentiellement par un rapport spécifique au réel, comment les possibilités qu'offre Internet sont-elles mobilisées pour modifier ce rapport et solliciter différemment l'at-



tention, voire l'intérêt et la participation du spectateur ? Du documentaire au webdocumentaire (webdoc), qu'est-ce qui change ?

Définir le transmédia

Par rapport au documentaire classique, le webdoc introduit d'abord un changement de support de diffusion. Grâce au web, il s'affranchit des contraintes de la télévision : place imposée dans une grille, nécessité d'un visionnement en continu. Mais les avantages seraient bien maigres si on en restait à cela. En fait, le webdoc a la prétention de se trouver au centre d'un réseau multipliant les supports et les modalités de diffusion. Programmé d'un côté à la télévision, voire en salle de cinéma, sous forme classique, le webdoc accessible sur Internet peut être couplé avec un forum, un blog et des réseaux sociaux, comme Twitter ou Facebook. Du coup, il inaugure l'ère du **transmédia**. Chaque support est utilisé dans sa spécificité, mais il ne se comprend qu'en interaction avec les autres. Sur le web, on visionne à volonté et à son propre rythme. Le forum met en contact les spectateurs. Twitter de son côté peut relayer les critiques et les commentaires. Et Facebook offre la possibilité d'une page où chacun peut s'exprimer et ajouter tout document complémentaire jugé utile.

Identifier la dimension multimédia

Maintenant, comment le webdoc se présente-t-il à l'écran ? Soulignons d'abord sa dimension **multimédia**. Sur Internet il est facile, et indispensable, d'associer textes, sons et images fixes et animées. L'enjeu sera alors de trouver une cohérence dans un matériau qui risque d'être perçu comme hétéroclite. Par exemple, les images se limitent-elles à illustrer un texte, ou bien sont-elles porteuses d'informations spécifiques ? Une musique est-elle un simple fond sonore agréable à l'écoute ? Les interviews sont-ils retranscrits à l'identique par écrit ? Les documents sont-ils organisés selon leur origine et hiérarchisés ? On pourrait multiplier les questions que tout auteur multimédia doit nécessairement résoudre.

Mettre en évidence l'interactif

Enfin, mais c'est le plus important, le véritable webdoc est **interactif**. Il s'agit bien sûr de faire participer le spectateur, de lui offrir des choix multiples lui permettant de construire sa propre découverte de l'œuvre, de réaliser son propre agencement des éléments qui sont à sa disposition. Projet déjà ancien, inauguré dans des cédéroms dits ludoéducatifs et qui jusqu'à présent ne trouvait son plein épanouissement que dans les jeux vidéo. Dans cette perspective, le webdoc a beaucoup d'atouts pour lui. Un grand nombre se présente sous la forme d'une enquête, ou d'un reportage. Les auteurs, dont beaucoup jusqu'à présent sont des journalistes et des photographes, se contentent en quelque sorte de proposer les éléments qui vont en constituer la base. Pour que l'utilisateur puisse organiser lui-même son itinéraire, il lui est proposé une carte, des moyens de locomotions. Pour qu'il puisse s'informer par lui-même, il aura à sa disposition des sources diverses, coupures de presse ou extraits d'émissions radio ou télé. Il pourra aussi rencontrer des personnes et les interroger. À lui d'être suffisamment vigilant pour ne pas passer à côté d'une donnée essentielle ! Bref, le webdoc n'impose surtout pas une vision unique du sujet traité. Et l'on peut même penser qu'il sera vite possible que l'utilisateur puisse ajouter des éléments personnels, à partir de ses propres recherches sur Internet.

Les webdocumentaires aujourd'hui arrivent au stade de la maturité : moins d'effets faciles, plus de maîtrise de la navigation ; mais toujours autant de pertinence dans l'appréhension des problèmes du monde. Journalistes, cinéastes, photographes, vidéastes, développeurs informatique et multimédia, le webdocumentaire mobilise nécessairement toutes ces énergies. Il n'en est pas moins l'expression d'un point de vue d'**auteur**.

<http://linterview.fr/new-reporter>

<http://www.lemonde.fr/webdocumentaires/>

<http://webdocs.arte.tv/>

<http://documentaires.france5.fr/>

[http:// www.france24.com/fr/webdocumentaires](http://www.france24.com/fr/webdocumentaires)

<http://docnet.fr/>

<http://universcine.com/>

<http://curiophere.tv/>



Blanche là-bas, noire ici
de Diane Degles, sélection FFE 2013



Le cinéma de fiction

Essai de définition

Le film de fiction se distingue du documentaire en ce qu'il ne tente pas de capturer la réalité telle qu'elle est, il la recrée ou en invente une nouvelle à l'aide du scénario, des acteurs, de la mise en scène, des décors et des costumes. Ainsi, les films inspirés de faits réels, en rejouant les faits, en les interprétant, en les romançant, sont considérés comme des films de fiction. Tout film de fiction est-il un film d'éducation ? La question mérite d'être posée, si on songe que la grande majorité des films de fiction à caractère narratif mettent en scène un personnage -ou un groupe de personnages- progressant d'un point A à un point B. Ce qui correspond assez bien à la définition d'un film d'éducation. Dans un sens donc, une grande majorité des films narratifs de fiction sont des films d'éducation. À l'inverse, la grande diversité des écritures de documentaires (poétiques, lyriques, expérimentales) font que beaucoup d'entre eux ne peuvent être considérés comme des films d'éducation. Le caractère paradoxal de cette situation n'est pas sans ironie !

Si la grande majorité des films de fiction sont des films d'éducation, comment choisit-on les meilleurs pour le *Festival européen du film d'éducation* ? En retenant, de préférence des situations décrites par l'un des verbes suivants : grandir, transmettre, se (re)convertir, apprendre, etc. Ces films de fiction, sont alors doucement des films d'éducation !

Repérage de différents genres fictionnels

Western : *Rio Bravo* (Howard Hawks), *L'homme qui tua Liberty Valance* (John Ford).

Comédie musicale : *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen), *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy).

Horreur : *L'exorciste* (William Friedkin), *Halloween* (John Carpenter).

Science-Fiction : *Blade Runner* (Ridley Scott), *Metropolis* (Fritz Lang).

Comédie : *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder).

Mélodrame : *Mirage de la vie* (Douglas Sirk), *Tous les autres s'appellent Ali* (R. W. Fassbinder).

Action : *Piège de cristal* (John McTiernan), La saga des *James Bond*.

Biopic : *Walk the line* (James Mangold), *Vatel* (Roland Joffé).

Repères sur l'histoire du cinéma de fiction

- La date officielle de naissance du cinéma est le 28 décembre 1895 : les frères Lumière organisent la première séance publique et payante de leur cinématographe. Les films projetés, très courts (moins d'une minute), en noir et blanc et muets sont des prises de vues de scènes du quotidien : *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, *Sortie d'usine* mais aussi des films qui racontent de courtes histoires comme *L'arroseur arrosé*. Le film de fiction est né.

- George Méliès, un prestidigitateur, va vite découvrir les potentialités infinies du cinéma pour raconter des histoires et inventer des mondes imaginaires. Il va alors développer les premiers trucages et effets spéciaux : disparitions, transformations, personnages qui volent... Il tourne le premier film de science-fiction du cinéma en 1902, *Le Voyage dans la lune*.

- En 1927, le premier film parlant de l'histoire du cinéma sort en salles, *Le chanteur de jazz* de Al Jolson. L'apparition du son est une révolution sans précédent dans l'histoire du cinéma. Les films muets sont complètement délaissés au profit des nouveaux films parlants.

- Dès les débuts du cinéma certains films sont réalisés en couleur au moyen de procédés laborieux : colorisation, teintage... On tente à partir des années 1910, de développer des techniques qui permettraient de tourner les films directement en couleur. Le Technicolor trichrome est mis au point en 1932 et permet de filmer tout en couleurs. Par la suite d'autres procédés capturant des couleurs moins vives et donc plus proches de la réalité sont mis au point. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1950 que la couleur devient majoritaire sur les écrans de cinéma.

- Dans les années 2000, les projections en 3D numérique se généralisent. Ce procédé qui donne une impression de relief au film projeté est aujourd'hui beaucoup utilisé pour les films d'animation ou à grand spectacle.

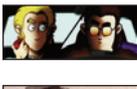


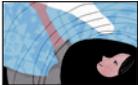
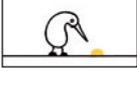
Le cinéma d'animation

Le *Festival européen du film d'éducation* a succombé dès 2007 aux charmes du cinéma d'animation. C'est en effet lors de sa troisième édition qu'apparurent les deux premiers films animés dans l'histoire de sa programmation : *Matopos* et *Le Loup Blanc*. À ce jour, ce n'est pas moins d'une quarantaine de courts et longs métrages d'animation qui y furent programmés, en compétition ou dans le cadre de ses séances « jeune public ».

L'intérêt du *Festival européen du film d'éducation* pour ce cinéma ne cesse de s'accroître et contribue à la reconnaissance du film d'animation comme une création à part entière, un véritable art du mouvement. « L'animation n'est pas l'art des dessins-qui-bougent mais l'art des mouvements-qui-sont-dessinés » disait d'ailleurs Norman Mc Laren, l'un de ses plus grands magiciens.

Rappel sur les films d'animation programmés au *Festival européen du film d'éducation*

	En compétition	Séance jeune public
2007 (3 ^e édition)	 <i>Matopos</i> de Stéphanie Machuret  <i>Le Loup Blanc</i> de Pierre-Luc Granjon	
2008 (4 ^e édition)	 <i>Mon petit frère de la lune</i> de Frédéric Phillibert	
2009 (5 ^e édition)	 <i>Les Escargots de Joseph</i> de Sophie Roze	
2011 (7 ^e édition)	 <i>pl.ink !</i> de Anne Kristin Berge  <i>À la recherche des sensations perdues</i> de Stephan Leuchtenberg et Martin Wallner  <i>Françoise</i> d'Elsa Duhamel	 <i>L'histoire du petit Paolo</i> de Nicolas Liguori
2012 (8 ^e édition)		 <i>Hsu Jin, derrière l'écran</i> * de Thomas Rio  <i>Le vilain petit canard</i> de Garri Bardine
2013 (9 ^e édition)	 <i>Bad Toys II</i> de Daniel Brunet et Nicolas Douste  <i>Miniyamba</i> de Luc Perez  <i>Le Robot de Miriam / Miriami Köögikombain</i> de Andres Tenusaar  <i>Pieds Verts</i> de Elsa Duhamel	 <i>Whoops mistake!</i> de Aneta Kýrová  <i>Pinocchio</i> d'Enzo D'Alo  <i>Swimming Pool</i> de Alexandra Hetmerová

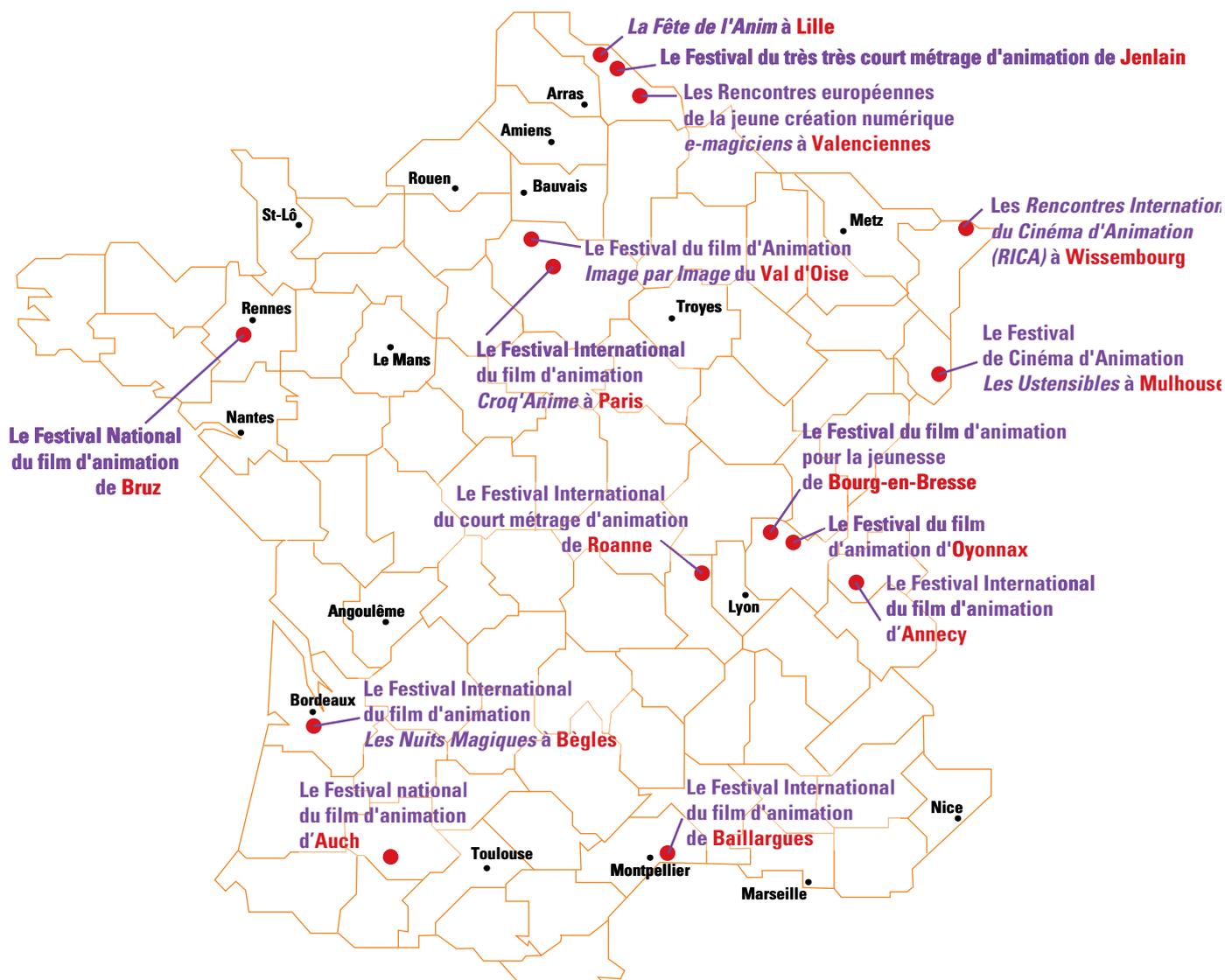
	En compétition	Séance jeune public
<p>2014 (10^e édition)</p>	<p> Bang Bang ! de Julien Bisaro</p> <p> Beach Flags de Sarah Saidan</p> <p> Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset et Jeanne Paturle</p> <p> La Petite Casserole d'Anatole de Éric Montchaud</p> <p> The Shirley Temple de Daniela Scherer</p>	<p> Une histoire d'ours / Historia de un oso de Gabriel Osorio</p> <p> Le Garçon et le Monde de Alê Abreu</p> <p> Flocon de neige de Natalia Chernysheva</p> <p> Nouvelle espèce / Novy Druh de Katerina Karháňková</p> <p> Pierre et le Loup de Pierre-Emmanuel Lyet, Gordon et Corentin Leconte</p> <p> Wind de Robert Loebel</p>
<p>2015 (11^e édition)</p>	<p> H cherche F de Marina Moshkova</p> <p> Monsieur Raymond et les philosophes de Catherine Lafont</p> <p> Sous tes doigts de Marie-Christine Courtès</p>	<p> Moi+elle / Me+her de Joseph Oxford</p> <p> Captain Fish de John Banana</p> <p> Nuggets de Andreas Hykade</p> <p> One, two, tree de Yulia Aronova</p> <p> Tulkou de Sami Guellai et Mohammed Fadera</p> <p> Patate et le jardin potager de Benoit Chieux et Damien Louche-Pélissier</p> <p> Autos portraits de Claude Cloutier</p> <p> Mythopolis de Alexandra Hetmerova</p> <p> Agneaux / Lämmer de Gottfried Mentor</p> <p> Le conte des sables d'or de Fred et Sam Guillaume</p> <p> Papa de Natalie Labare</p>



Alors que le cinéaste traditionnel dépend indubitablement du réel, son confrère de l'animation n'a pour seules limites que celles de son imagination. Il peut, comme par enchantement, mettre en image nos rêves les plus fous, nous les donner à voir concrètement. Le champ des possibles pour les « animateurs » ne fait que s'étendre au fil du progrès. L'avènement de l'animation de synthèse n'estompe pas pour autant la dimension première de ce cinéma, un artisanat laborieux de l'image par image qui demande passion et minutie. La myriade de ces techniques lui procure une richesse que le cinéma conventionnel n'ose espérer.

Des perles animées gratifiées des plus prestigieuses récompenses témoignent de l'acceptation du cinéma d'animation par une certaine intelligentsia du Septième Art. Parmi elles, rappelons nous le poétique **Voyage de Chihiro** de Hayao Miyazaki et son Ours d'or de la Berlinale de 2002.

En France, c'est la bouleversante **Valse avec Bachir** d'Ari Folman qui rafla le César du meilleur film étranger en 2009, deux ans après le Prix du Jury à Cannes pour **Persépolis** de Marjane Satrapi. Par ailleurs, c'est dans l'hexagone que l'on constate le nombre le plus élevé de manifestations entièrement consacrées aux films d'animation au monde. Le Festival du film d'Animation d'Annecy (ni plus ni moins que la référence internationale dans ce domaine) en est le joyau. Il est le rendez-vous incontournable des « animateurs » de renom et de ceux en devenir ; il prospère depuis plus d'un demi-siècle. La Fête du cinéma d'animation, organisée par l'AFCA (Association Française du Cinéma d'Animation), est également un événement à ne pas rater. Elle qui, durant dix jours de chaque fin d'année, permet la mise en place de centaines d'expositions, de projections, d'ateliers à travers la France.



Cette effervescence tricolore met en exergue l'excellente réputation des animateurs français à l'étranger. Ainsi, les maîtres Michel Ocelot (*Princes et Princesses*), René Laloux (*La Planète Sauvage*), Jean-François Laguionie (*Gwen, le livre des sables*) ou encore Paul Grimault (*Le Roi et l'Oiseau*) devinrent par leurs prouesses les dignes héritiers d'un des pionniers du film image par image : Émile Reynaud.

Ce précurseur qui fut le premier à réaliser et projeter des dessins animés (*Les Pantomimes joyeuses*) en 1892, soit trois ans avant la (injustement plus célèbre) séance du cinématographe des Frères Lumière.

La relève à ces illustres noms ne se fera pas attendre, à en juger l'exceptionnelle qualité des écoles d'animation dans le pays qui forment les talents de demain : Gobelins à Paris, La Poudrière à Bourg-lès-Valence, ou la Supinfocom à Valenciennes sont convoités par les étudiants en animation d'ici et d'ailleurs et perdurent ce savoir-faire à la française.

Pour aller plus loin

Inventeur du praxinoscope et du Théâtre optique, il fut le premier à projeter des dessins animés réalisés par ses soins (Les Pantomimes joyeuses) le 28 octobre 1892, au Musée Grévin. Soit trois ans avant la injustement plus célèbre séance du cinématographe des Frères Lumière. C'est en son hommage que cette date fut reprise par l'ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation) pour commémorer l'inauguration de la journée mondiale du cinéma d'animation, équivalent planétaire de la Fête de l'Animation en France condensée en une journée.

Néanmoins, en France comme partout ailleurs, le cinéma d'animation souffre encore d'une image stéréotypée chez le grand public, celle d'un cinéma édulcoré s'adressant aux seuls enfants.

Au travers du *Festival européen du film d'éducation*, les Ceméa s'investissent pour permettre au spectateur de ne pas astreindre sa conception du cinéma d'animation aux seules productions des studios Disney-Pixar et Dreamworks. Il n'est pas l'apanage de ces firmes américaines tout comme il n'est pas celui des enfants. Le cinéma d'animation est destiné à tous, y compris aux adultes. Il peut traiter de sujets complexes, de société ou intemporels, qui mènent à la réflexion et aux débats. Jonglant entre noirceur et couleurs, ombre et lumière, il est vecteur de transmission et de dialogue entre les générations. En s'efforçant de ne pas limiter ces films à l'unique carcan de séances jeune public et en les appréciant au même titre que les films traditionnels au travers de sa sélection en compétition, le *Festival européen du film d'éducation* permet une prise de conscience quant à l'intérêt des films d'animation.

Grâce à eux, le *Festival européen du film d'éducation* a réuni petits et grands devant le même écran et autour de thématiques fortes comme le deuil (*À la recherche des sensations perdues*), l'autisme (*Mon petit frère de la lune*), le viol (*Françoise*) ou le travail clandestin chez les enfants (*Hsu Jin, derrière l'écran*). Le cinéma d'animation se révèle comme un formidable outil de sensibilisation et d'éducation à l'image et un support idéal pour des séquences pédagogiques et des rencontres intergénérationnelles.



Miniyamba de Luc Perez, sélection FFE 2013

Le festival de cinéma

Un festival de cinéma est un événement limité dans le temps au cours duquel sont présentés un ensemble de films. La plupart des festivals ont une régularité annuelle. Certains, comme le FESPACO, prennent place tous les deux ans.

Un festival peut être consacré à un genre cinématographique spécifique (fiction, animation, documentaire, expérimental...) ou un à une durée particulière (court-métrage, moyen-métrage, long-métrage), thématique (*Festival européen du film d'éducation* !) ou consacré à une culture ou nationalité. Certains festivals diffusent les films en première nationale, continentale, internationale (première projection à l'étranger) ou mondiale. Le festival de cinéma le plus connu et prestigieux au monde est probablement le Festival de Cannes. D'autres festivals de classe équivalente le concurrencent. Parmi ceux-ci on notera surtout les festivals de Berlin (Allemagne), Venise (Italie) et Toronto (Canada).

Qu'est ce qu'un festival de cinéma ?

Le festival de cinéma est la première rencontre entre une oeuvre, ses créateurs et son public. Parfois, ce sera la seule, si la rencontre échoue. C'est donc un moment clef de la vie d'un film. Ce moment d'exposition peut être violent. Pour le réalisateur et le producteur, la réaction du public -même averti- à la présentation du « bébé » peut être source d'une profonde remise en question... ou d'une consécration.

Le rôle des festivals de cinéma est double. Ce sont à la fois des dénicheurs de « pépites » et des machines à faire connaître, à promouvoir les films choisis. Ainsi, le long de la filière cinématographique, les festivals de cinéma se situent avant et/ou après le chaînon de la distribution de films : en aval de la production de films (moment de la création) et en amont de l'exploitation cinématographique (moment de la projection en salle).

La plupart des festivals suivent une régularité annuelle ou biennale. Outre des questions d'organisation pratique, ce rythme permet de conserver un caractère exceptionnel à l'événement.

Découvreurs de talents

Les festivals les plus prestigieux, ceux proposant une compétition internationale de première jouent un rôle de découvreur de talents.

Les dénicheurs de talents d'un festival, ce sont ses sélectionneurs.

Leur mission est de voir des centaines, voire des milliers de films, pour en sélectionner quelques dizaines au plus. Les critères de sélection dépendent évidemment de la subjectivité de chaque sélectionneur. Mais on peut penser que les films retenus le sont pour une certaine grâce ou leur caractère innovant.

Depuis quelques années (et l'usage généralisé d'Internet comme un outil de travail), les gros vendeurs internationaux de films remettent en question le rôle de découvreur de talents des festivals. Vincent Maraval, de Wild Bunch prétend ainsi que les festivals sont plus utiles pour leur capacité à mettre en valeur les films.

Mise en valeur des films

La grande majorité des festivals ne prétendent pas programmer uniquement des premières. Au contraire, ils jouent un rôle de mise en valeur des films, offrant à certains d'entre eux une diffusion alternative à la distribution cinématographique. Ainsi certains courts-métrages peuvent être sélectionnés dans une trentaine de festivals, et certains longs dans une vingtaine de festivals.

Caractéristiques courantes d'un grand festival de cinéma

Compétition de films

Une compétition de films est une sélection de films soumise à un jury. Après avoir vu la totalité de la sélection, le jury remet à certains des films sélectionnés un ou plusieurs prix. Lorsque le jury est formé de la totalité des spectateurs, on parle de prix du public.

Marché de films

Aux côtés de leurs projections, certains grands festivals proposent un « marché » où les producteurs et ayants-droits cherchent à vendre leurs films.



Systèmes d'aide à la création

Plusieurs festivals proposent des aides à la création : bourses, subventions, lectures de scénario, concours de projet, mise en relation des porteurs de projet avec des financeurs (producteurs, etc.).

Ateliers, colloques et vidéothèque

Parallèlement aux projections de films, certains festivals proposent des services supplémentaires à leurs spectateurs. Parmi ceux-ci, on retiendra : les conférences et rencontres, les colloques, une vidéothèque (service de visionnement sur écrans individuels, des films sélectionnés ou présentés au festival. Il permet à certains spectateurs clefs (journalistes, acheteur de film, accrédités variés) de voir plus de film en peu de temps.

La France, terre de Festivals ?

Un rapport publié en 1997 par l'Observatoire européen de l'audiovisuel (dont la mission est d'établir des données statistiques comparées relatives à l'audiovisuel), montre que la France organise à elle seule, bien plus de festivals de films que les autres membres de l'Union européenne (166 festivals en France contre un maximum de 20 dans les autres pays de l'Union.). Une étude un peu attentive suggère que cette estimation est largement sous-évaluée. Le nombre de festivals de films en France dépasse probablement les 300.

Ainsi, chaque semaine, il se déroule quelque part en France un festival de film. On compte au moins un festival de cinéma dans chaque grande ville française. Bien que très rarement à l'origine de la création des festivals, les collectivités locales françaises savent en tirer profit. Celles qui, en le subventionnant, soutiennent un événement en attendent des retombées économiques pour leurs administrés : promotion de l'image de leur région, remplissage des hôtels et restaurants, etc. Si le soutien des puissances publiques accordé à un festival s'inscrit bien dans le cadre de la politique culturelle française, c'est surtout un moyen de dynamiser l'attractivité des régions concernées. In fine, c'est une manière de défendre la place de la France en tant que première destination touristique mondiale.

Le dynamisme du secteur festivalier français s'expliquerait aussi par une longue tradition de cinéphilie, par le rôle joué par les revues de critique de films (Positif, Les Cahiers du cinéma...) et par les politiques de soutien à l'éducation à l'image (par exemple : ciné-clubs impulsés par André Malraux).

Si les liens entre festivals sont plus complémentaires que concurrents, si leur économie échappe largement à la logique des secteurs d'activité soumis au marché, et s'il est dès lors délicat de dresser un classement entre festivals, la France peut s'enorgueillir d'organiser les plus importants festivals de longs métrages (Cannes), de courts métrages (Clermont) et de films d'animation (Annecy)... (À ce grand chelem ne manque que le plus important festival de documentaire, généralement reconnu à Amsterdam (IDFA).)

Sources : https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_de_films



Festival européen du film d'éducation 2014, Pathé Évreux

Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

Lecture de l'image

Lire, c'est construire du sens. À propos de l'image, cette opération prend deux formes opposées mais complémentaire, la dénotation et la connotation.

La dénotation. C'est la lecture littérale. La description qui se veut objective, c'est-à-dire sur laquelle tout le monde peut être d'accord, de ce que je vois.

La connotation. C'est la lecture interprétative. À partir de ce que je vois, j'exprime ce que je pense, ce que je ressens.

Construire du sens, c'est faire intervenir des codes. Un code est une convention qui doit être commune à un émetteur et un récepteur pour qu'il y ait communication. À propos de l'image, on peut distinguer des codes non spécifiques, qui appartiennent à toute activité perceptive ; et des codes spécifiques qui se retrouvent dans toute les images, qu'elle soit fixe ou animée.

Le cadrage

Les codes spécifiques découlent du fait que toute image est nécessairement cadrée, c'est-à-dire qu'elle résulte d'une délimitation d'une partie de l'espace. Cadrer c'est choisir, c'est éliminer ce qui ne sera pas dans le cadre et restera donc non perçu. Pour le cinéma, on parlera du champ et du hors-champ et l'un des axes d'analyse fondamentale de l'écriture filmique consistera à étudier les rapports qu'entretient le hors-champ avec ce qui est présent et donc visible dans l'image

L'angle de prise de vue

Par convention, une vision frontale d'un personnage, et par extension des éléments du décor, est donnée comme équivalente à la perception courante. Selon la position de la caméra on distingue alors la plongée (vision par dessus) et la contre-plongée (vision par dessous).

La profondeur de champ

On appelle profondeur de champ la zone de netteté située à l'avant et à l'arrière du point précis de l'espace sur lequel on a effectué la mise au point. L'espace représenté donne ainsi l'illusion de la profondeur. C'est le traitement de l'arrière-plan (flou ou net) qui définit la profondeur de champ :

- **l'arrière-plan flou** définit une faible profondeur de champ : la scène nette occupe le devant sur fond de décor vague, illusion d'un espace "réaliste", mais dans lequel ne s'inscrit pas le personnage.
- **un arrière-plan net** définit un écart d'étendue que le regard du spectateur peut parcourir. Cette grande profondeur de champ ouvre une réserve d'espace pour la fiction.

Les mouvements de caméra

Ce qu'ajoute le cinéma à la photographie, c'est non seulement de mettre du mouvement dans l'image, mais aussi de mettre l'image en mouvement.

Le travelling : la caméra se déplace dans l'espace, vers l'avant (travelling avant), vers l'arrière (travelling arrière), sur un axe horizontal (travelling latéral), ou suivant un personnage, travelling d'accompagnement.

Le panoramique : la caméra est fixe et pivote sur un axe, horizontalement ou verticalement

Ces deux mouvements de base pouvant, en effet, être combinés.

L'usage d'une grue peut en outre complexifier encore les mouvements de caméra.

Le zoom : objectif à focale variable, il opère des travellings optiques, sans déplacer la caméra.



Les effets spéciaux (la défamiliarisation de la perception)

Généralisés et multipliés par l'arrivée du numérique, ils font cependant partie du langage cinématographique dès les années 20. D'une façon générale, il s'agit de tout élément perceptif ne pouvant exister dans le réel.

Les ralentis et accélérés

Les surimpressions

L'arrêt sur l'image. Le gel.

L'animation image par image.

La partition de l'écran.

L'inversion du sens de défilement.

Etc.

L'échelle des plans



1 **extreme close up**
(très gros plan)



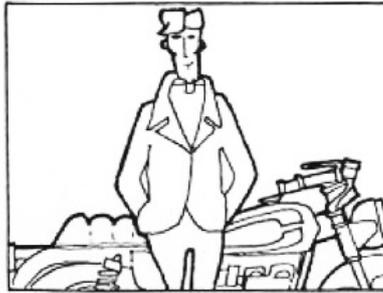
2 **close up**
(gros plan)



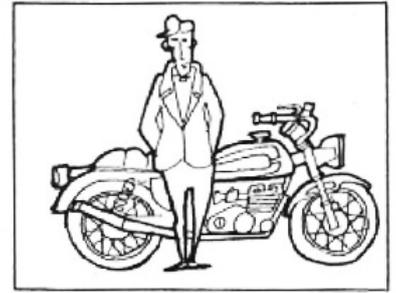
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



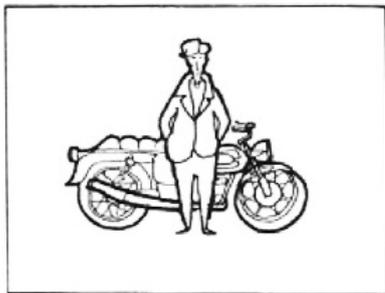
4 **medium close shot**
(plan rapproché, taille)



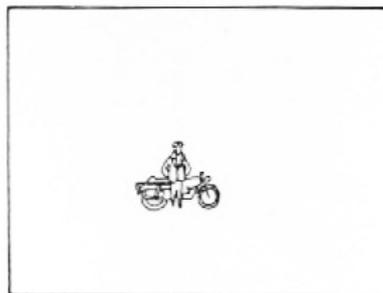
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



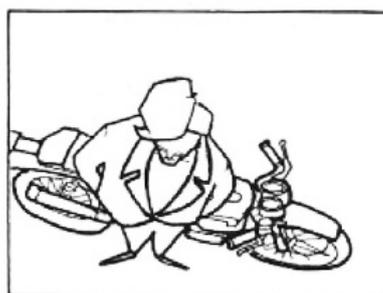
7 **medium long shot**
(plan de demi-ensemble)



8 **long shot**
(plan d'ensemble)



9 **low-angle shot**
(contre plongée)



10 **high-angle shot**
(plongée)

Le cadre (*frame*) délimite l'image, le cadrage (*framing*) est donc toujours l'expression d'un choix, d'une intention.

Le cadrage s'exerce par rapport au(x) personnage(s) (*characters*) (fig. 1 à 6) et au décor (*setting*) (fig. 7 et 8).

L'échelle des plans (*scale of the camera shots*) est la gradation qui va du plan le plus proche au plus éloigné — ou l'inverse.

L'angle de prise de vue (*camera angle*) est également significatif :

— la contre plongée (fig. 9) montre le sujet vu d'en bas et accentue une impression de force.

— la plongée (fig. 10) montre le sujet observé d'en haut et insiste sur sa vulnérabilité.

Le code \circ *framing* appelle l'identification des plans qui enrichira votre interprétation des documents.



Règle des tiers

La règle des tiers est l'une des règles principales de composition d'une image en photographie. Elle permet de mettre en valeur des éléments de la photo sans les centrer, évitant ainsi de couper l'image en deux et de lui donner un aspect figé.

Elle est très simple à appliquer. Il suffit de diviser mentalement l'image à l'aide de lignes séparant ses tiers horizontaux et verticaux. La grille créée se compose alors de neuf parties égales.

Il s'agit maintenant de placer les éléments clefs de l'image le long de l'une de ces lignes, voire aux intersections entre celles-ci. Ces intersections sont appelées points chauds (ou forts) de l'image. L'œil s'y attarde tout naturellement. La composition gagne alors en dynamisme et en équilibre.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

Le montage

C'est l'opération qui consiste à organiser et à assembler les plans tournés afin de donner un sens et un rythme au film. Ce travail a été radicalement bouleversé et facilité par l'usage de l'informatique qui permet une grande liberté de propositions de montage, sans jamais altérer la qualité de l'original. Il permet également de faire des montages avec une très grande accessibilité et pour un coût très faible. Cette tâche revêt donc un aspect technique et esthétique au service de la mise en valeur de certaines situations.

On distingue :

Montage chronologique : il suit la chronologie de l'histoire, c'est-à-dire le déroulement normal de l'histoire dans le temps. (cf. films documentaires, ou certaines fictions).

Le montage en parallèle : Alternance de séries d'images qui permet de montrer différents lieux en même temps lorsque l'intérêt porte sur deux personnages ou deux sujets différents (par exemple dans les westerns, les films d'action).

Montage par leitmotiv : des séquences s'organisent autour d'images ou de sons qui reviennent chaque fois (leitmotiv) lancinant, et annonce des images qui vont suivre (films publicitaires, films d'horreur).

Le montage par adjonction d'images : avec le but de créer des associations d'idées permettant de traduire ou d'accentuer tel ou tel sentiment (films de propagande).

Pour réaliser les liaisons entre les plans, on utilise des transitions :

Le montage "cut" (liaison la plus simple), juxtaposant des plans dans une continuité de l'histoire.

Le montage par fondus (fondu enchaîné, fondu au noir), qui indiquent souvent des ruptures de temps.

Enfin, il existe une multitude de solutions techniques permettant de passer d'un plan à un autre : volets, rideaux, iris (beaucoup sont utilisés dans les 20 premières minutes de la Guerre des Étoiles de Georges Lucas, par exemple).

Le son

Le son au cinéma est ce qui complète l'image. Un film est monté en articulant l'image et le son.

La bande sonore permet de donner une nouvelle dimension émotionnelle. Elle est composée de trois éléments : les bruits / le bruitage ; les voix ; la musique.

Les bruits participent à l'ambiance du film. Ils sont réels, c'est-à-dire enregistrés à partir d'une source sonore, ou produits lors de la post-production par des artifices. Le bruitage est une des étapes de la fabrication d'un film. Il se réalise en postproduction et, en général, après le montage définitif de l'image.

Les voix, les paroles des acteurs sont enregistrées en prise directe lors du tournage ou en studio.

Elles existent sous plusieurs formes : monologue, dialogue, voix off.

La musique, généralement l'un des composants essentiels de la bande son d'un film, appuie le discours du réalisateur et offre au spectateur un support à l'émotion.



Son intradiégétique

Se dit d'un son (voix, musique, bruit) qui appartient à l'action d'un plan et qui est entendu par le ou les personnages du film.

Ce son peut être **IN**, c'est-à-dire visible à l'intérieur du plan.

Exemple : un plan où l'on voit un homme accoudé à un meuble où est posé un tourne-disque en état de marche. On entend la musique qui provient du tourne-disque.

Ou **OFF**, c'est-à-dire hors-champ (hors-cadre).

Exemple : un plan où l'on voit un homme dans son fauteuil, écoutant la musique qui provient de son tourne-disque, situé de l'autre côté de la pièce, hors du plan. La musique est cependant réelle.

Dans les deux cas, le son est véritable et non ajouté au montage. Il peut cependant être retouché pour améliorer sa qualité pendant la phase de postproduction du film.

Son extradiégétique

Se dit d'un son qui n'appartient pas à l'action (voix d'un narrateur extérieur, voix de la pensée intérieure d'un personnage, musique d'illustration), qui est entendu par le spectateur mais ne peut l'être par les personnages car il n'existe pas au sein du plan. Cet effet cinématographique peut servir le sens du film et sa narration.

Les métiers du son

L'**ingénieur du son** est celui qui gère l'ensemble des étapes de la fabrication du son d'un film.

Le **preneur de son** est celui qui assure la prise de son au moment du tournage (dialogues, ambiances...).

Le **mixage, l'étalonnage** sont des opérations qui se réalisent en postproduction, c'est le montage images/son.

Le **compositeur** est celui qui écrit la musique originale du film.

À consulter, le site de la musique de film : [Cinezik http://www.cinezik.org/](http://www.cinezik.org/)

Ressources

Bibliographie

- BADIOU Alain , *Cinéma*, Nova éditions, 2010, 411 p
BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, 224p.
BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf, 1976, 394p.
COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004, 768p.
COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre*, Verdier, 2012, 608p.
DANEY Serge. *Ciné-journal 1 et 2*, Cahier du cinéma, 1998, 252p.
DANEY Serge. *La maison cinéma et le monde 1, 2, 3*. Paris, POL, 2001, 576p.
DANEY Serge, *Itinéraire d'un ciné-fils*, Paris, Jean Michel Place, 1999, 141p.
FRODON Jean-Michel, *La critique de cinéma*, Cahiers du cinéma, 2008, 96p.
PREDAL René, *La critique de cinéma*, Armand Colin, 2004, 128p.

Sitographie

- Critikat : www.critikat.com
Allo Ciné : www.allocine.fr
Critique film : www.critique-film.fr
Mate ce film : www.matecefilm.com
Le passeur critique : www.lepasseurcritique.com
À voir À lire : www.avoir-alire.com
Ciné-club de Caen : <http://www.cineclubdecaen.com/>
Pour faire une critique de film : <https://www.mtholyoke.edu/courses/lhuughe/FR203/FR225/critcfilm.html>



Le Festival européen du film d'éducation est organisé par



- CEMÉA, Association Nationale
24, rue Marc Seguin 75883 Paris cedex 18
t.f. : +33(0)1 53 26 24 14 / 19
- CEMÉA de Haute-Normandie
33, route de Darnétal BP 1243 - 76177 Rouen cedex 1
t.f. : +33(0)2 32 76 08 40 / 49

www.cemea.asso.fr

En partenariat avec



Avec le soutien de



Avec la participation de



Avec le soutien et le parrainage de

