

Dossier

d'accompagnement

présente
le festival film
européen du
d'éducation



Cap aux bords

Un dossier proposé par

CENEA
L'ELAN FORMATION

Cap aux bords

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation

- Fiche technique
- Le réalisateur
- À propos de l'association *J'interviendrais*
- Entretien avec le réalisateur

page 3

Le film, étude et analyse

- Critique de *Cap aux bords*
- Éclairage par François Guerch sur ses partis pris de mise en scène
- Les références artistiques, littéraires et théoriques de François Guerch
- Idées d'animation autour du film

page 8

Enjeux de société et problématiques citoyennes

- Comment lancer le débat autour de la question de l'autisme ?
- Des ressources

page 14

Le spectateur et le cinéma

- L'accompagnement du spectateur
- Regarder un film

page 18

À propos de cinéma

- Le cinéma documentaire
- Le cinéma de fiction
- Le cinéma d'animation
- Le festival de cinéma

page 22

Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

- Lecture de l'image
- Ressources

page 32

Dossier réalisé par Jean-Pierre Carrier et Céline Coturel

Mention spéciale du Jury au 11^e Festival européen du film d'éducation 2015

Le film - présentation

Documentaire de François Guerch
Avec la collaboration de Julie Checinski
(à l'écriture)

Fiche technique

Titre : *Cap aux bords*
Langue : Française
Genre : Documentaire de création
Durée : 52 min
Format : 16/9 couleur / Stéréo
Support de tournage : Nikon d600 / H264.mov
Finalité : Projection ciné DCP



Générique

Réalisation, image et son : François Guerch
Montage Image : Fred Dupont
Conception sonore : Antonin Simon
Montage son/mixage : Loïc Villiot
Étalonnage : Loup Brenta
Production : Florence Borelly - Sésame Films (Paris) - f.borelly@sesamefilms.fr - +33 143 45 15 25
Coproduction : GSARA (Belgique)
avec le soutien du CNC
Diffusion TV master HD
Édition DVD, Blu-Ray

Synopsis

Une colonie de vacances, où, hors du quotidien et des institutions qui encadrent habituellement leur vie, de jeunes autistes se laissent porter par l'été, la nature et l'éventualité de la rencontre avec les autres.

« Dans la lignée des travaux poétiques de Fernand Deligny, c'est d'un point de vue sensible, en biais, que *Cap aux bords* aborde la question de l'autisme : devenir complice de leur silence, sortir des catégorisations pour s'en remettre à leur singularité, en revenir à l'enfance, prendre le temps d'être réellement ensemble... Matteo, Salma, Allan. Je m'embarque dans leur vacance, hors des mots, et je me laisse guider sans présumer de ce qui pourra advenir. Une invitation à la traversée. Une présence inoubliable pour qui veut bien les voir. Une aventure hors-norme, belle et émouvante dans les pas de jeunes radicalement différents et magnifiques. »

Texte de présentation du réalisateur



Le réalisateur

François Guerch est un réalisateur et directeur de la photographie vivant à Montpellier, qui termine des études d'arts du spectacle et de l'image à l'INSAS (Belgique) en 2011. Depuis 1999, il est coordinateur et animateur dans des centres de vacances, des structures d'éducation populaire et intervenant sur des institutions culturelles. Il anime tour à tour des ateliers d'arts plastiques, de théâtre, de réalisation films ou documentaires... Tout cela auprès d'enfants défavorisés, roms ou sans-papiers, autistes ou sourds et malentendants. Entre 2006 et 2012, il réalise des courts-métrages personnels avant de se lancer dans l'aventure de son premier moyen-métrage, *Cap aux bords*, projet qui dure de 2012 à 2015. Ce documentaire de création obtient la mention spéciale du Jury au *Festival européen du film d'éducation*.



Filmographie

Cap aux bords (2012-2015)

Courts-métrages

L'artificier (2012)

Premier Amour (2010)

Giuliano (2009)

1/2 (2008)

La Bouche (2007)

Japanese love in Porto (2006)

À propos de l'association *J'interviendrais*, structure d'accueil de *Cap aux bords*

L'association *J'interviendrais* a été fondée par René Demichelis en 1973. Contemporaine et cousine de l'aventure Deligny (explication un peu plus bas), la prolongeant tant bien que mal depuis quarante ans, l'association *J'interviendrais* propose à des enfants ou adolescents « autistes » des séjours de vacances avec un taux d'encadrement « un pour un ». Les lieux d'accueils sont des « microstructures », des maisons à la campagne, et le fort taux d'encadrement, ainsi qu'un suivi au fil des ans, permettent aux jeunes de réellement progresser et grandir dans un environnement humain adapté. Il ne s'agit pas d'une structure de soin, mais réellement d'un projet d'éducation populaire, avec pour objectif de réinventer à chaque séjour ce qui fait le commun entre eux et nous. Une aventure marginale et précaire qui gagne à être connue. René Demichelis y a consacré sa vie, et ce projet n'a pu se maintenir, malgré la précarité des moyens, que grâce à l'implication et l'enthousiasme de ce que lui-même appelle « la jeunesse ».

Entretien avec le réalisateur de *Cap aux bords*

1) D'où vous vient l'idée de ce film bien particulier ?

J'ai été animateur dans ce lieu, *J'interviendrais*, pendant quelques années. J'y suis arrivé un peu par hasard, je n'ai jamais envisagé d'être éducateur, mais la rencontre avec ces jeunes a été pour moi décisive et fondatrice !

Ainsi, lors d'un séjour, je m'occupais d'un jeune particulièrement difficile. Il était autiste bien sûr, mais aussi aveugle et très violent – que cela soit avec lui-même ou avec les autres. Les jours passaient, et je ne trouvais pas comment m'y prendre avec lui : il hurlait à la moindre frustration, il se frappait tout le temps, parfois me frappait ou me mordait. Manger, s'habiller, monter dans le minibus, marcher, se baigner... tout



semblait le plonger dans une profonde détresse, et moi avec. Un jour, pour la énième fois, il s'est mis en crise dès le départ d'une balade. Son angoisse était tellement forte qu'elle contaminait les autres jeunes. Alors j'ai proposé à l'équipe de continuer sans nous.

Nous en étions stoppés près du camion, au milieu des bois, lui à hurler et à se frapper la tête avec frénésie, et moi à tenter de trouver un truc, n'importe quoi, qui puisse le calmer. J'ai bien cherché à l'empêcher de se frapper, mais la violence redoublait. Envers lui, envers moi. J'ai chanté, je l'ai pris dans mes bras avec une voix douce, j'ai fait le guignol pour essayer de le faire rire, des bruits d'animaux, des bruits de vents, je lui ai passé de l'eau sur le front... mais rien n'y faisait, il ne se calmait pas et ma propre détresse augmentait. J'étais face au vide le plus total, désespéré. J'allais baisser les bras alors je me suis assis à quelques mètres de lui. Je suis resté silencieux. Il hurlait. Je n'avais plus de mots, plus d'idée, plus d'éléments théoriques auxquels me raccrocher. De longues minutes sont passées, c'est alors que ce que je vivais est devenu *image*.



De manière très distincte et très intense. Comme si j'étais hors de moi et du temps. Je n'avais plus de mots. Je nous voyais, là, dans la forêt, si loin l'un de l'autre, mais tellement proche. Comme dans un film. Cette *image*, qui englobait l'entièreté du présent, était en mesure d'exprimer, de contenir, de relier à quelque chose ce vide de sens si intense, devant lequel je me trouvais. Et je sentais qu'entre lui et moi, seule cette *image* pouvait faire jonction entre son silence et mes mots. J'ai bien conscience en disant ça que cela peut paraître un peu mystique, mais avec la fatigue, la violence et le vide qui m'habitait, je crois tout simplement avoir été excédé entièrement par l'intensité du réel pour n'en

saisir qu'un fragment. Au bout d'un moment, il a fini par retrouver son calme. Tout seul. Je me suis assis à côté de lui et je lui est raconté ce qui venait de se passer, lui dans sa crise moi dans mon mirage. Nous nous étions rencontrés. Au bord d'un abîme. C'est ainsi que sont nés la nécessité, l'urgence et le désir de faire ce film.

Si je dois tenter de parler de cinéma maintenant, ce sera en regard de cette incroyable intensité. Ce moment où le réel excède la vie. Ce moment où il n'y a plus que des « images » à articuler entre elles, parce que les mots sont trop petits ou trop précis pour englober la démesure de l'existence. Il n'y a plus que des sensations, des couleurs, des odeurs, des sons, des tentatives, des échecs, des moments de grâce... quelque chose d'archaïque, au bord du sens. C'est comme ça que j'ai toujours vécu le cinéma : comme une expérience me permettant de sentir et articuler les intensités du monde.

2) Il n'y a dans le film aucune information sur les enfants, sur leurs accompagnateurs, sur les lieux où il se déroule. Qu'est-ce qui fonde ce parti pris ?

D'avoir lu et entendu beaucoup de choses sur l'autisme, je me sentais particulièrement frustré, parce que je ne retrouvais jamais l'intensité de la rencontre avec eux, telle que je l'ai décrite précédemment. Comme si les mots, les théories, les idées préconçues, les préjugés nous éloignaient d'une forme de vérité brute les concernant, nous concernant. Et puis j'ai toujours eu du mal avec les généralités, les cases dans lesquels on se range les uns les autres par habitudes. Le mot autisme a vite perdu sa signification pour moi, ne serait-ce que parce qu'ils sont tous très différents les uns des autres. Je voulais parler d'eux sans les regarder par le prisme du symptôme.

Aussi, en préparant le film, j'ai eu l'intuition qu'il fallait leur faire confiance à eux, directement. Prendre le parti d'une forme de silence, qui leur appartenait. Pas pour ne rien dire, mais pour laisser les choses se dire d'elle-même. Ce n'est pas que je m'efface : je déplace simplement le langage avec lequel je raconte cette histoire. Je suis présent, j'existe comme corps, comme regard, comme mémoire. Il y a comme une chorégraphie qui s'impose à nous et je participe à la danse, à la marche. Des images, des sons, du montage. Réduire les signes pour aller à l'essentiel. Et puis au fond, j'ai beaucoup pensé à Deligny, à ce qu'il dit de l'Agir. J'ai pensé que c'était la meilleure manière de parler de *J'interviendrais*. Ce n'est pas une école, une théorie



ou un courant de pensée, même si René Demichelis a beaucoup réfléchi à la forme de la structure. Je crois justement que la singularité de ce lieu est d'exister en acte et en présence, comme la somme des individualités qui le traverse. C'est un lieu de l'expérience, de la vie et c'est de ce lieu que je me suis senti en mesure d'en parler le mieux. Je tenais à être au plus près des jeunes, le reste ne devait exister qu'en interaction - en inter-agir devrais-je dire - avec eux.

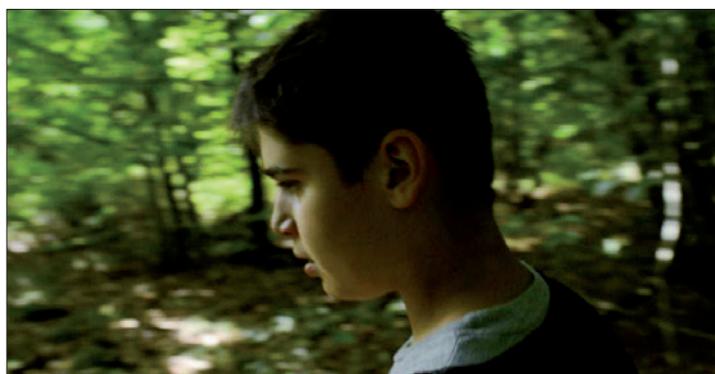
Concernant les adultes, je n'avais pas forcément décidé de ne pas parler avec eux. Ça s'est naturellement imposé pendant le tournage, dans notre manière d'être ensemble. Nous ne nous connaissions pas avant le séjour, et nous nous sommes apprivoisés au jour le jour. Nous parlions peu, même lors des réunions qui chaque soir servent à débriefing la journée. Nous nous comprenions intuitivement, et finalement c'était mieux ainsi. Ça répondait bien à mon intuition première, ça me permettait de ne pas perdre le cap. Nous avons vécu ce séjour ensemble, intensément. Et puis je trouvais qu'ils étaient engagés et souvent juste dans leurs actes. Ils étaient présents, quoiqu'il arrive. On peut toujours trouver qu'ils en font trop, qu'ils sont maladroits, c'est possible, mais ils sont là et c'est ce qui est émouvant. Ils ne jugent pas, ils tentent, ils expérimentent, ils apprennent, ils accueillent les angoisses et la violence de Matteo. Et puis au bout du compte, les jeunes finissent par être là eux aussi !

Je crois qu'il s'agit d'un cinéma de gestes et d'espace. C'est ainsi que je l'ai pensé. La dernière séquence avec Matteo, quand il tourne autour de moi et de ma caméra, est la parfaite expression du cap que poursuit le film : ce moment où nous sommes en présence, ensemble et entier dans l'espace, avec nos gestes, notre corps, notre visage, nos mots si nous en avons. S'il y avait eu trop d'informations biographiques ou théoriques, je reste persuadé que cela aurait créé un nuage de sens et fait écran entre les jeunes et le spectateur.

3) Pour avoir vécu et travaillé avec des enfants autistes, avez-vous des idées, une position, sur la question du traitement de l'autisme ?

C'est la question piège. J'ai toujours refusé d'être spécialiste de l'autisme... Je connais bien sûr les grands courants, les grands débats autour de l'autisme. Ces dernières années ont été marquées par de véritables guerres de chapelles pour savoir qui aurait LA solution pour guérir ou traiter l'autisme. À mon sens, tout le monde fait fausse route. Pas parce que tout le monde à tort, mais parce que tout le monde à sûrement un peu raison. Comme je le disais, chaque enfant, chaque jeune est très singulier et différent des autres. Pourquoi ne pas s'unir et mettre en commun les savoirs ?

Avec ma petite expérience je peux simplement dire que les choses se passent souvent mieux dans de toutes petites structures avec de grands espaces autour et un encadrement conséquent (un pour un). Ça permet aux uns et aux autres de se rencontrer, et par conséquent d'avancer ensemble. Je crois aussi qu'il faut avoir sincèrement le désir d'être là, ce qui implique une grande rotation des équipes. Ça demande du temps, du personnel et des moyens. C'est très justement ce qui manque en France, et probablement ailleurs aussi... une réelle volonté politique et collective de créer des structures adaptées. Celles qui existent sont souvent le fruit d'initiatives individuelles ou à petite échelle : des associations de parents ou alors des passionnés comme René Demichelis et *J'interviendrais*. Et bien souvent cela se fait dans des conditions précaires. De leur côté, les parents font eux-mêmes très souvent un travail fantastique avec leurs enfants, malgré le manque de soutien et de reconnaissance.



4) Au Festival européen du film d'éducation d'Évreux, votre film a obtenu une mention spéciale du jury. Quelle signification donnez-vous à cette distinction ?

Bizarrement, c'est surtout pour *J'interviendrais* que je suis fier. Parce que c'est un prix du festival d'éducation ; parce que c'est une association qui lutte pour se maintenir à flot depuis quarante ans, malgré la précarité et le manque de moyens ; parce que c'est enfin une reconnaissance pour la singularité et l'importance de leur travail.

Je suis fier aussi parce que c'est à la fois un prix du monde du cinéma et du monde de l'éducation. Une belle synthèse de mon parcours ! L'éducation populaire est un mouvement important pour moi, parce qu'il a été porté par des gens qui ont toujours cherché à proposer des alternatives politiques dans les actes. Je reste attaché à l'Agir, et l'éducation populaire en est une belle démonstration. Et puis j'ai toujours pensé que le cinéma était fortement lié à l'enfance et l'adolescence. Pour moi le cinéma a été la meilleure école pour découvrir le monde et ce qui se cachait derrière les mots. Je suis devenu adulte et je suis resté un enfant grâce au cinéma. Et puis j'ai l'intuition que c'est dans les replis de l'éducation populaire, dans ce qu'elle a apporté à ma génération, que ce trouvent les possibilités de changements politiques et sociaux à venir. Je suis optimiste dans notre capacité à changer les choses, à rendre le monde meilleur. Seulement, nous ne savons pas encore de quoi nous sommes capables, parce que nous n'avons pas encore eu l'occasion de l'exprimer collectivement. Mais en vérité, il se passe déjà plein de choses !

5) Sur quoi travaillez-vous maintenant ? Quels sont vos projets ?

Je travaille actuellement sur une fiction. L'adolescence et l'éducation populaire restent au cœur de ce projet puisque c'est l'histoire d'une jeune fille en rupture totale avec la société, allant de placement en placement, de fugue en fugue. Ce sera un court ou moyen métrage, et le film se concentrera sur une seule et peut-être dernière fugue : encore une fois, il sera question d'apprendre sur soi-même dans la rencontre avec l'autre, et de passer cette fois-ci de la haine de soi et des autres à la joie d'être ensemble et vivant.

Propos recueillis par Jean Pierre Carrier



Le film, étude et analyse

Critique du film - Avant-propos

Deux films marquants sur l'autisme au cinéma

Par Jean Pierre Carrier

Précédant *Cap aux bords*, *À ciel ouvert* (2013) de Mariana Otero et *Elle s'appelle Sabine* (2007) de Sandrine Bonnaire, abordent également la question de l'accueil des « autistes » dans des institutions.

*Les débats sur l'autisme et son traitement qui agitent le monde de la santé mentale autour de l'année 2012 sont-ils aujourd'hui apaisés ? Il faut l'espérer tant ces débats prirent la forme d'une véritable guerre où tous les coups étaient permis. Le cinéma n'y échappa pas, comme le montrent les différents procès que provoqua un film, *Le Mur* de Sophie Robert. Il est vrai que le dispositif du film pose problème au niveau déontologique. Il utilise en effet des entretiens réalisés auprès de psychologues pour les retourner contre eux et en faire des arguments de démonstration de l'incurie de la psychologue par rapport à l'autisme et de sa totale inefficacité thérapeutique, voire de sa dangerosité vis-à-vis des familles d'enfants autistes. Est-ce que c'était une raison pour interdire le film ? La justice a tranché, après bien des hésitations semble-t-il.*

Heureusement, il existe des films qui abordent le problème de l'autisme dans une perspective bien moins polémique, même s'ils peuvent prendre position sur la question de l'accueil des « autistes » dans des institutions, hôpital psychiatrique ou petites structures ouvertes. Ils ont le grand mérite de nous montrer des enfants et des adolescents dans leur vie, dans leurs souffrances, et d'être ainsi une manière indispensable de nous aider à essayer de les comprendre et surtout de les accepter.

Elle s'appelle Sabine, premier film réalisé par Sandrine Bonnaire, connue jusqu'alors comme actrice, est d'abord le portrait d'une jeune fille, la sœur de la réalisatrice, dont le parcours de vie est caractéristique de ces personnes dont la différence n'est jamais vraiment acceptée par la société, et dont la famille se révèle, malgré toute sa bonne volonté, bien souvent tout aussi incapable que la médecine de trouver une solution adéquate aux difficultés qu'elles rencontrent. Mobilisant des images familiales, Sandrine Bonnaire nous montre sa sœur jeune, à 18 ans. Sabine y est jeune, belle, souriante, pleine de vie et profitant pleinement de la vie, comme lors de ce voyage à New York, en Concorde, avec Sandrine. Au moment de la réalisation du film, Sabine a 48 ans. Elle a beaucoup grossi, elle sourit très peu, elle est lente dans ses mouvements et son langage très répétitif est hésitant et très pauvre. Le contraste est frappant. Que reste-t-il de la première Sabine ? Est-ce bien la même personne que l'on voit dans ces images si opposées. Que s'est-il passé ? La réponse de la réalisatrice nous est donnée dans le récit de vie qu'elle fait de sa sœur.

Sabine a toujours été perçue comme différente, voire anormale, par ses camarades de classe qui l'appelaient « Sabine la folle ». Elle est déscolarisée dès 12 ans suite à des excentricités insupportables pour le système scolaire ; un jour elle se déshabille dans la cour du collège ! Ses bouffées de violence sont de plus en plus nombreuses et elle semble de plus en plus en porte à faux avec le monde qui l'entoure. La médecine se révèle vite impuissante, incapable de donner même un diagnostic. Quant à la famille, malgré ses efforts, en particulier ceux de Sandrine, elle est bien obligée de constater qu'il n'est plus possible de garder Sabine avec elle, de s'en occuper constamment. La seule solution qui s'offre alors est l'hôpital. Un séjour de

5 longues années au cours desquelles la dégradation de l'état de santé global de Sabine est lente mais régulière. Et lorsque Sandrine intervient pour la faire sortir, il est déjà trop tard.

Pour Sandrine Bonnaire, fortement engagé dans la critique de l'hôpital psychiatrique (elle a été marraine en 2001 des journées de l'autisme), il s'agit de revendiquer la création de la part des pouvoirs publics de structures adaptées au cas de ces personnes que l'hôpital prive de liberté et qui n'a souvent d'autres actions thérapeutiques que le recours massif aux médicaments. Des structures de petite taille, comme celle en Charente où





Sandrine a pu faire héberger sa sœur : quatre résidents accompagnés en permanence de deux éducateurs. Une structure où il est possible de retrouver la possibilité de vivre.

À ciel ouvert. Alysson, Jean-Hugues, Evanne, Amina, des enfants diagnostiqués psychotiques ou autistes, choisis parmi les 250 enfants et adolescents vivant dans cette institution, un IMP (Institut médico-pédagogique), le Courtil, situé à la frontière franco-belge. Mariana Otero y a passé plus d'une année en repérage, ce qui était nécessaire pour qu'elle se fasse accepter, elle et sa drôle de machine (la caméra qu'elle porte seule), par

eux et aussi par les membres de l'équipe soignante, qu'elle ne pouvait pas ne pas filmer.

La relation des enfants au fait d'être filmés devient au cours du film un point central et il sera d'ailleurs pris en compte par les soignants comme contribuant au travail thérapeutique. Une relation très affective avec une cinéaste qu'ils acceptent comme faisant partie de leur monde. Une cinéaste qui ne mène pas d'entretien. Elle ne les questionne pas non plus. Mais elle leur parle, elle leur répond, et ce qui se vit dans ces échanges est tout à fait fondamental pour la vie de ces enfants, mais aussi pour le cinéma.

Côté adulte, le film insiste sur le travail d'équipe des soignants. Une équipe où il ne semble pas y avoir de hiérarchie. On assiste à une « supervision », où un intervenant évoque son action dans le cadre de son travail et écoute les conseils qui lui sont proposés. Dans une conférence réunissant une bonne partie du personnel, une intervenante donne connaissance du rapport qu'elle a rédigé à propos d'un enfant. À côté d'elle, un des fondateurs de l'institut, qui sera d'ailleurs présenté vers la fin du film comme un des « responsables » du Courtil en tirera des perspectives pour l'action à venir.

Dans la même lignée, le film *Cap aux bords*



Qu'il existe des solutions alternatives à l'enfermement de l'hôpital, c'est aussi ce que montre le film de François Guersch, Cap aux bords. Il le fait sans polémiquer, sans agressivité d'aucune sorte donc, simplement en montrant la vie de trois adolescents, leur quotidien pendant un été, un été qui pourrait très bien être une année, une vie.

Le film est tourné dans une colonie de vacances bien particulière. Il n'y a là que 3 à 5 enfants accompagnés d'un animateur chacun. La caméra les accompagne dans leurs longues promenades en forêt où le seul « événement » est la difficulté éprouvée par Matteo pour sauter d'un pas par-dessus un petit fossé. De la même façon le cinéaste suit ce petit groupe dans les rues d'une petite ville un jour de marché. À la solitude et au calme presque vide de la forêt succède ainsi l'animation de la foule et l'on imagine que le ressenti de Matteo en particulier doit être bien différent. C'est peut-être pour cela que nous le retrouvons en pleine crise dans la séquence suivante. L'animateur pourtant beaucoup plus grand et costaud que lui a bien du mal à le maîtriser, de l'immobiliser pour éviter qu'il ne commette sur lui ou les autres des actes de violence, pour essayer de le ramener au calme.

Dans toutes ces séquences, le cinéaste n'intervient pas. D'aucune façon. Il n'a donné aucune information sur ces enfants, ni leur âge, ni leur passé, ni leur traitement s'ils en ont. Le pari est ici qu'il n'y a rien à savoir d'eux pour que le film nous parle vraiment d'eux, de ce qu'ils sont réellement, en dehors de toute référence biographique et surtout médicale. De même le film ne donne aucune

indication sur l'institution où il est réalisé, sur son fonctionnement et ses références théoriques. Nous ne savons rien des adultes qui accompagnent les enfants, même pas leur nom ! Mais nous les voyons agir et interagir avec ceux dont à l'évidence ils ont la charge. Un cinéma de pure observation donc, où la caméra est totalement oubliée, comme la mouche en haut du mur dont parlait Leacock. Une caméra totalement neutre qui se limiterait à enregistrer le réel devant elle ? Le cinéaste n'est pas si naïf pour le croire. Et il le dit de la façon la plus forte qui soit, c'est-à-dire par les seules images qu'il nous propose. La dernière séquence du film en est la démonstration lumineuse. Au cours d'une balade en forêt, le cinéaste suit le petit groupe d'enfants et d'adultes filmé devant lui dans la profondeur de champ du chemin. Matteo s'attarde. Il se retrouve seul devant le cinéaste et sa caméra portée à l'épaule. Se met alors en place un étrange jeu de cache-cache. Matteo entre et sort du cadre. La caméra le retrouve avant qu'il ne disparaisse à nouveau lorsqu'elle s'immobilise. Et le cinéaste lui parle. « Matteo... où es-tu ? Matteo... je te vois ». Matteo ne répond pas mais son regard suffit à dire qu'il joue le jeu, que c'est lui qui dirige la situation. Être vu, disparaître, réapparaître, pour finalement fixer la caméra, la voir en étant vu, en gros plan frontal. Le temps d'une séquence de film, Matteo existe dans ce regard caméra, il existe pour le cinéaste, pour le spectateur futur, mais surtout il existe pour lui-même.

Critique écrite par Jean-Pierre Carrier



Éclairage par François Guerch sur ses partis pris de mise en scène

Propos recueillis par Jean Pierre Carrier

Les conditions de réalisation de *Cap aux bords*

Il y a d'abord eu la rencontre avec Florence Borelly qui a produit le film avec Sésame Films. C'est une rencontre décisive parce que je crois que nous avons très vite su nous faire confiance et entretenir un dialogue réciproque. C'est très précieux. Après, il nous a fallu du temps pour trouver et convaincre les financeurs de nous suivre, parce qu'aujourd'hui, même en documentaire, on accorde une très grande importance au scénario. Et là, j'arrivais avec un projet qui reposait exclusivement sur « ce qui pourra advenir, ou non ». Je peux comprendre que cela fasse peur, mais je pense malgré tout que c'est ainsi qu'il faudrait faire du documentaire : bien connaître son sujet, faire confiance à ses intuitions, s'en remettre au réel pour nous guider. Mais c'est très dur de trouver des financements avec cette attitude, même auprès des commissions publiques qui justement devraient permettre aux cinéastes de prendre ce risque.

Dans les faits, voici comment cela s'est passé pour *Cap aux bords*. Après avoir longuement repéré, je me suis abandonné un été entier à leur vacance et je me suis laissé guidé. J'ai fait plusieurs séjours et même s'il y avait de beaux moments, de belles rencontres, il y a avait toujours quelque chose que n'allait pas : Un enfant, pupille de la nation, que je ne pouvais pas filmer parce que je n'en avais pas l'autorisation ; une dynamique de groupe un peu trop timorée ; une rencontre qui ne prenait pas entre un jeune et son animateur ; une crispation palpable à cause de ma présence ; ou encore un manque de concentration de ma part. Et puis il y a eu ce séjour, avec Matteo, Salma, Allan et leurs animateurs Renaud et Anaïs. J'ai très vite senti qu'il se passait quelque chose, même si à la base je me focalisais plus sur Allan, le jeune avec le casque rouge, que je connaissais depuis longtemps. Matteo est arrivé en urgence, parce que la situation était très compliquée pour lui et sa famille. Il était totalement dispersé et angoissé. Je pense que c'est sa présence, sa détresse qui a mobilisé l'équipe et la solidarité que nous avons partagée. L'intensité du réel avait ainsi fait effraction dans les vacances (même si je dois avouer que l'intensité est toujours présente chez *J'interviendrais* ! C'est juste que cette fois-ci, tout convergeait pour que je puisse le raconter, même le beau temps était avec nous !)

Choix de l'équipement matériel sur le tournage

Pour le tournage, j'étais seul avec ma caméra (et mon micro). Avec un ingé-son, il n'aurait pas été possible d'entrer en relation avec les jeunes tel que cela s'est fait pendant le tournage. Mais il était important d'assurer la prise de son. C'est un élément important dans l'écriture de ce film et je comptais m'appuyer dessus pour renforcer les sensations d'espace et de présence. J'ai résolu cette contrainte en m'imposant des focales fixes et relativement courtes, pour ne pas risquer de zoomer et filmer de loin. Ainsi, j'étais toujours à bonne distance pour prendre le son (un micro était accroché sur la caméra). Si je voulais un gros plan, il fallait physiquement que je me rapproche. Il était essentiel pour moi d'entretenir un rapport physique avec l'espace, de le subir et l'apprivoiser. Peut-être parce que j'avais en tête *les lignes d'eres* de Deligny ? En tout



cas, c'est cette contrainte sensible de la marche et de l'espace qui a fait que petit à petit nous nous sommes rencontrés avec Matteo : j'étais toujours à la traîne parce que j'étais encombré par mon matériel ou parce que je voulais faire des plans d'ensemble. Et Matteo tenait absolument à fermer la marche ! C'est ainsi que sont nées toutes ces danses l'un autour de l'autre, jusqu'à devenir un jeu. C'est en commun que nous avons créé cette forme, même si, et peut-être parce que, je la désirais intensément.

Le rapport entretenu avec les animateurs pendant le tournage

D'être seul derrière la caméra m'a aussi permis de rester en alerte et disponible avec la vie du séjour. Bien souvent, j'ai posé la caméra pour aller faire des courses avec René,



qu'on ne voit pas à l'image, ou encore pour prendre le relais de Renaud et gérer à mon tour les crises de Mattéo. Une vraie solidarité s'est installée entre les accompagnateurs et moi, je les remercie encore de leur générosité et de leur confiance. Nous étions une équipe, malgré les contraintes que j'amenais avec mon tournage et ma caméra. Je pense que cela avait quelque chose de rassurant pour les jeunes et a permis l'émergence d'une vraie complicité entre les uns et les autres.

Le montage de *Cap aux bords*

Mais c'est réellement au montage que le film a trouvé son sens. Parce que la matière que j'avais ramenée n'était pas évidente à lire : il ne se passait pas grand-chose, ou alors tout était très répétitif, rempli de vide. Il nous a fallu du temps pour trouver les liens entre les tout petits détails. Il fallait trouver comment l'énergie circulait de la manière la plus juste, il nous a fallu complètement réécrire le réel pour en faire ressortir l'essence. Nous n'avons pas été du tout fidèles à la chronologie, mais nous avons toujours cherché à rester fidèles à une forme de vérité sensible. D'une certaine manière, nous avons montée *Cap aux bords* comme une fiction.

Les partis pris pour le son

Le travail du montage son et du mixage a aussi été très important. Nous avons entièrement reconstitué les ambiances et nous avons beaucoup joué sur les sensations d'espace pour renforcer la présence ou au contraire accentuer le sentiment de vide. Je tenais absolument à éviter toute forme de discours, mais il

était essentiel de donner à sentir et à comprendre intuitivement sans pour autant manipuler le spectateur avec des effets trop insistants. C'est la raison pour laquelle il n'a pas de musique narrative. Quand nous en avons mis, nous avons cherché à rester le plus archaïques possible (des sons de bois, sans mélodie) ou alors elle était justifiée par la séquence elle-même (la boom). Les mélodies, l'harmonie sont déjà une forme de discours. La musique parle directement au cœur et au corps, elle influence énormément notre perception des images. Elle aurait écrasé ce qui émane directement des jeunes, de la rencontre. Elle aurait pris le pouvoir sur nos sensations. J'ai eu la chance d'être entouré de techniciens sensibles et astucieux. C'est vraiment grâce à eux que le film a trouvé son rythme et ce que je pense être sa justesse.



Les références artistiques, littéraires et théoriques de François Guerch

Propos recueillis par Jean-Pierre Carrier

Le titre est une référence à Beckett et par ailleurs, vous évoquez dans votre texte de présentation Deligny. Pouvez-vous expliciter pour nous ces deux références ?

Pour le titre il y a bien une référence à Beckett, et vous êtes bien le premier à la remarquer ! C'est qu'il n'y a que chez Beckett que j'ai ressenti l'intensité du rapport entre le corps et l'espace dont j'ai parlé précédemment. J'ai retrouvé dans *Molloy*, par exemple, des sensations et des images que j'avais rencontrées auprès de jeunes artistes. Quand j'étais à l'université, en master d'esthétique, j'ai même écrit un mémoire sur Beckett... et sur Deligny ! Il s'appelait déjà *Cap aux bords* et je cherchais à l'époque à rendre compte de l'importance du travail de l'un comme de l'autre sur les questions du langage, du silence, du corps, de l'espace, de la présence, de l'absence, de l'intensité du réel.

Quand j'ai commencé à travailler sur ce film, le titre m'est naturellement revenu. Il m'a paru évident. Parce qu'au fond, tout au long de la fabrication de ce film je n'ai fait que poursuivre un cap, un horizon brumeux dans lequel j'espérais trouver ce que nous avons en commun. C'est ce trajet que raconte *Cap aux bords*.

Deligny a eu une grande influence sur ma démarche cinématographique et sûrement aussi sur ma vie. J'ai été fortement marqué par ses écrits, quand il parle de son expérience avec les jeunes artistes, mais aussi des *graines de crapules*. Les lignes d'Erres, l'Agir et le Faire, Camérer... Je trouve qu'il y a une force incroyable dans sa démarche pédagogique, poétique et politique. Une manière de fonder la méthode, l'ap-



prentissage, l'éducation sur ce que l'autre est et amène avec lui. Construire en commun plutôt que de chercher à faire plier l'autre. **Le moindre geste** est aussi un des plus beaux films de tous les temps, un geste aussi fort que celui des hommes préhistoriques dessinant l'empreinte de leurs mains sur les cavernes ! Un geste brut et primordial, d'une puissance inouïe malgré son apparente simplicité. Mais nous allons trop vite à notre époque pour nous soucier de ce genre de choses.

Il y a déjà eu des films documentaires qui eux aussi ont essayé de filmer ces enfants et adolescents dits autistes, comme Sandrine Bonnaire à propos de sa sœur (*Elle s'appelle Sabine*) ou Mariana Otero dans *À ciel ouvert*, dans une institution très influencée par la psychanalyste. Rapprocheriez-vous votre film de ces deux documentaires ? Quelles sont pour vous les différences ?

Je n'ai pas vu le film de Mariana Otero. Par contre celui de Sandrine Bonnaire, je le connais bien et je l'aime beaucoup. Je ne sais pas si je suis proche de son cinéma, autrement que par le sujet. Le fait que Sandrine parle de sa sœur est un point de vue très fort, celui de la famille et des proches. Il y a beaucoup d'amour et de colère dans son film. Pour ma part, comme tu me le faisais remarquer précédemment, j'ai pris le parti de gommer au maximum le contexte, pour n'en garder que l'essentiel. Il y a beaucoup d'amour dans mon film, je crois, en tout cas j'ai essayé d'en mettre, mais je reste un étranger : je ne suis ni de la famille, ni en colère, ni partisan d'une théorie. Je ne suis que moi-même, personne et tout le monde à la fois. Un anonyme. Je fais part d'une rencontre, d'une expérience du monde. Je parle au présent. Je cherche ce que nous pouvons mettre en commun et j'essaie de le partager. J'espère y parvenir un peu. En plus des cinéastes dont je parlais plus haut, je me sens aussi très proche du cinéma de Sharunas Bartas et de Pedro Costa, même si je suis bien conscient que mon film n'atteint pas l'intensité de leur cinéma, voir ne prend pas du tout la même direction ! Je crois simplement que nous avons en commun le désir de parler des humbles et des invisibles, parce que nous y trouvons probablement un écho de notre humanité propre et que nous mettons ainsi tout notre cœur et notre sincérité dans notre geste.

Quelle est votre position sur le cinéma documentaire ?

Je crois qu'il y a deux types de cinéastes : ceux qui prévoient tout jusque dans les moindres détails avant le tournage, et ceux qui toument pour voir, qui s'en remettent à une forme d'écriture en mouvement. Le plus célèbre des premiers, c'est Hitchcock. Le plus emblématique des seconds c'est peut-être Cassavetes : même si ses films étaient très écrits, l'écriture bougeait et se prolongeait lors du tournage, et encore lors du montage. Je me sens plus proche de la seconde approche. J'aime l'improvisation, j'aime être surpris par le réel, j'aime être saisi par son intensité. Ça ne veut pas dire qu'on fait n'importe quoi, l'impro ça se prépare énormément, mais on laisse des brèches pour que le réel s'immisce. Pour rester dans le champ du documentaire, même si cette distinction a peu de sens pour moi. Je reste très impressionné par le travail de Robert Kramer : il jonglait justement entre fiction et documentaire, il essayait toujours de trouver le moyen d'expression le plus juste par rapport à ce qu'il voulait raconter, il questionnait le réel comme un miroir politique et surtout il n'hésitait pas à se lancer à l'aventure, sans rien d'autre qu'une intuition... Mais je pourrais en dire autant de Denis Gheerbrandt, de Johan Van der Keuken ou encore de Yann Lemasson, qui sont véritablement les cinéastes avec qui j'essaie de dialoguer quand je pense à mon cinéma. Plus récemment, j'ai été véritablement émue par le magnifique documentaire de Patrick Taliercio, *la seconde fugue d'Arthur Rimbaud*.



Synthèse des références de François Guerch

- **Fernand Deligny**, pour sa « force pédagogique, poétique et politique. Construire en commun plutôt que de chercher à faire plier l'autre. »
- L'écrivain et dramaturge **Samuel Beckett**, auquel le titre se réfère. « Quand j'étais à l'université en master d'esthétique, j'ai écrit un mémoire sur Beckett... et sur Deligny ! Il s'appelait déjà *Cap aux bords* et je cherchais à l'époque à rendre compte de l'importance du travail de l'un comme de l'autre sur l'intensité du langage, du silence, du corps et de l'espace. »
- Le film *Le moindre geste* (1971) de Fernand Deligny et Josée Manenti
- Le cinéma de **Sharunas Bartas** et de **Pedro Costa**, « même si je suis bien conscient que mon film n'atteint pas l'intensité de leur cinéma. »
- L'approche documentaire de **John Cassavetes** : « même si ses films étaient très écrits, l'écriture bougeait et se prolongeait lors du tournage, et encore lors du montage. Je me sens proche de cette expérimentation. J'aime l'improvisation, j'aime être surpris par le réel. Ça ne veut pas dire qu'on fait n'importe quoi, l'impro ça se prépare énormément, mais on laisse des brèches pour que le réel s'immisce. »
- Le travail du réalisateur, acteur et scénariste **Robert Kramer** : « il jonglait entre fiction et documentaire, il essayait toujours de trouver le moyen d'expression le plus juste par rapport à ce qu'il voulait raconter. »
- Ou encore les cinéastes **Denis Gheerbrandt**, **Johan Van der Keuken** et **Yann Lemasson** qui « questionnaient le réel comme un miroir politique et surtout, qui n'hésitaient pas à se lancer dans une aventure, sans autre motif qu'une intuition... »

Idées d'animation pour un atelier autour du film

Préparation au visionnage

Qu'est-ce qu'un film documentaire ?

Débat sur le film après la séance

Expression de son ressenti.

Qu'est-ce qui nous a frappé ? Surpris ?

« Si je ne devais retenir qu'une seule image de ce film, ce serait... »

Établir collectivement une liste de mots clés.

Rédaction de critiques du film.

Comment donneriez-vous envie d'aller le voir ?



Structure du film

Y a-t-il une histoire ? Comment évolue-t-elle ?

Qu'est-ce qui nous captive et nous touche ?

Le rôle du montage, du son, les sensations qui s'en dégagent.

Les plans longs ou plans-séquence.

Débat contradictoire : pour ou contre / j'ai aimé ou je n'ai pas aimé

Prendre en compte la forme du film. Comment la définir ?

Peut-on préciser les options apparentes du cinéaste ?

Analyse de la dernière séquence du film

Comment est-elle filmée ? Quel rôle tient le cinéaste ?



Enjeux de société et problématiques citoyennes

Comment lancer le débat autour de la question de l'autisme ?

Réflexion collective sur l'autisme

Qu'est-ce qu'un autiste ?

Qu'en connaît-on ? Quelles sont les représentations les plus courantes ?

Recherche sur l'autisme. Où peut-on trouver de la documentation ? Constitution d'un dossier informatif (définitions, lexique...).

La notion de folie

Dans l'histoire, dans les différentes cultures.

La maladie mentale

Les représentations. Les différentes formes (névrose / psychose).

L'autisme

Quelle place pour les autistes dans la société ? La place des parents d'enfants autistes. Les enfants autistes à l'école. L'inclusion.

La communication des enfants autistes avec leur environnement.

Les traitements de l'autisme

Psychanalyse / Comportementalisme.

Les structures d'accueil pour autistes

Le mot de François Guersch : « Les meilleures conditions d'accueil pour autistes sont, selon moi, les petites structures avec de grands espaces et un encadrement conséquent (un pour un). Elles permettent aux uns et aux autres de se rencontrer, et par conséquent d'avancer ensemble. Cela demande du temps, du personnel et des moyens. C'est cependant ce qui manque en France, et probablement ailleurs... une réelle volonté politique et collective de créer des structures adaptées. Celles qui existent sont souvent le fruit d'initiatives individuelles ou à petite échelle. De leur côté, les parents font eux aussi, bien souvent, un travail fantastique avec leurs enfants, malgré le manque de soutien et de reconnaissance. »

Le gouvernement face à l'autisme

Étude de documents concernant le handicap : la loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées du 11 février 2005.



Des ressources

RESPIR...

Extrait d'un texte du fondateur de *J'interviendrais*, René Demichelis



« La micro-structure que nous découvriions en 1977 pour palier à l'inadaptation des enfants psychotiques dans les loisirs, nous marqua par L'OSMOSE qui s'établissait entre l'enfant et l'environnement.

Nous constatons alors que, plus le groupe était restreint, plus la relation à l'autre et au monde extérieur pénétrait les murs... Suppléant au vide que créaient nos silences, se dessinait dans les Agirs de l'autre une attitude d'Éveil et des agilités nouvelles.

Ces lieux d'accueil conquis restaient indéfinissables, rien n'était accroché au temps, ni à l'espace, tout pouvait arriver, l'ordre du paradoxe régnait. Un certain style à être dans cette maison, et être autrement dans une autre, ne dépendait pas de Paul ou de Pierre, mais du rapport que le lieu offrait pour s'investir.

Les Agirs existentiels, différents mais vivants, indiquaient ce que le lieu ne devait pas être, mais attendaient ce que l'enfant désirait qu'il soit, et le temps, le vent ouvraient la porte... Il n'y avait donc là qu'à déduire des Agirs pour régler les pendules et s'approprier dans le temps hédoniste offert le répit dont l'usage signifie consomme les repères.

L'histoire débuta un jour où des personnes et des enfants sont entrées dans les lieux, les enfants y ont griffonné les surfaces, décortiqué toutes les essences et saisi les saveurs. Autour d'eux des gens qui ne se connaissaient ni d'Ève, ni d'Adam, ont envahi de paroles inspirées ces lieux, puis liant le temps, ils s'organisent.

L'Agora venait de naître, les enfants étaient initiés à ce vivre dans et rodés à cette chimie des mélanges. Il était alors temps que cela expire et recommence, l'équipe disséminée allait contaminer d'autres lieux, l'enfant joua alors un nouvel air (cela avait duré 12 jours).

Le lieu respira une nouvelle fois et retrouva un nouveau souffle.

L'évolution de l'enfant naissait de l'inattendu, il n'avait point à retenir encore un peu... ce qu'il feignait d'ignorer il pouvait enfin se le dire. L'évolution venue du dehors, il devait remanier son parcours... »

René Demichelis

Site de l'association : <http://www.jinterviendrais.com>

E-mail : jinterviendrais@gmail.com

Un mot sur l'aventure Deligny

Fernand Deligny (1913-1996) est un éducateur français, et l'une des références majeures de l'éducation spécialisée. Il s'est opposé farouchement à la prise en charge asilaire des enfants difficiles, aux troubles psychiques ou délinquants et des enfants autistes. Influencé par les **nouvelles pédagogies** (et en particulier par les idées de **Célestin Freinet**), il promeut des méthodes pédagogiques rejetant les formes institutionnalisées pour mettre les jeunes en situation, en confrontation avec le réel. Son expérience avec ces enfants est à l'origine de lieux alternatifs de l'éducation spécialisée, comme par exemple les **lieux de vie**.

Bibliographie de Fernand Deligny

Pavillon 3 (1944), éditions de l'Opéra

Graine de crapule - Conseils aux éducateurs qui voudraient la cultiver (1945), éditions Victor Michon

Puissants personnages (1946), éditions Victor Michon

Les Vagabonds efficaces et autres textes (1947), éditions Dunod

Les Enfants ont des Oreilles (1949), éditions du Chardon Rouge

Adrien Lomme (1958), éditions Gallimard



A comme asile, suivi de, *Nous et l'innocent* (1975), éditions Dunod
Cahiers de l'immuable, « *Voix et voir* » Recherches no 18, « *Dérives* » Recherches no 20 et « *Au défaut du langage* » Recherches no 24, 1975-1976
Les Enfants ont des oreilles (1976), éditions Maspero
Ces enfants autistes dont le projet nous échappe, éditions Érès
Les Enfants et le silence, éditions Galilée
L'Arachnéen et autres textes, (2008), éditions L'Arachnéen
Essi et copeaux (2005)
Lointain prochain ou Les deux mémoires, (2012), éditions Fario, Paris

Filmographie de Fernand Deligny

Le Moindre geste, réalisé avec Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel (1962-1971), éditions Montpamasse
Ce gamin-là, réalisé par Renaud Victor (1975), 88 min
Fernand Deligny, à propos d'un film à faire, documentaire réalisé par Renaud Victor (1989), 67 min
Ricochet du moindre geste, réalisé par Fernand Deligny, Josée Manenti, Jean-Pierre Daniel, 120 min (divers making-of ou bonus autour du film *Le moindre geste*.)
Pipache et le convoi des rocheuses - 4 min / *Les fossiles ont la vie dure* - 6 min

Définition de l'autisme (retenue par *J'interviendrais qui a servi de structure d'accueil pour le tournage du film*)

L'autisme est un trouble envahissant du développement *TED* qui apparaît dès la petite enfance et affecte le développement normal du cerveau de l'individu.

Le handicap peut aller d'un autisme « léger » *syndrome d'Asperger* à un autisme « sévère », ce dernier étant associé à un retard mental important. Il s'agit donc d'un désordre biologique, ce qui met les parents hors de cause.

Ce sont les capacités à communiquer et à comprendre l'environnement qui sont gravement affectées chez les personnes avec autisme.

Plus de la moitié de ces personnes restera privée de langage, et aura en conséquence d'énormes difficultés à le comprendre, et aussi à apprendre.

Les personnes avec autisme ont souvent horreur des changements d'habitudes, ce qui peut provoquer des comportements-problèmes, de l'incompréhension, du désarroi.

Il convient d'apporter une aide efficace à ces personnes, dès l'enfance, puis toute leur vie.

Plus le diagnostic est posé précocement, par une équipe pluridisciplinaire et expérimentée, plus l'accompagnement en conséquence est dispensé, plus on apporte une aide efficace et propice à un meilleur développement.

Il convient donc de mettre en place un accompagnement sécurisant, d'aider aussi les familles en difficulté, et si possible de créer un réseau d'aide et de sympathie autour des personnes affectées par ce handicap.



Bibliographie sur l'autisme

- Pierre Delion

Écouter, soigner, 2013, éditions A. Michel

Séminaire sur l'autisme et la psychose infantile, 2013, éditions Érès

- Jacques Hochmann

Histoire de l'autisme, 2009, éditions O. Jacob

Pour soigner l'enfant autiste, 2016, éditions O. Jacob

- Bernard Golse

Mon combat pour les enfants autistes, 2013, éditions O. Jacob



- Henri Rey-Flaud
Parents, ces vérités qu'on vous cache, 2013, éditions Flammarion
L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage, 2008, éditions Aubier
- Bernadette Roge, Catherine Barthelemy, Ghislain Magerotte
Améliorer la qualité de vie des personnes autistes, 2008, éditions Dunod
- Denys Ribas, *Controverses sur l'autisme et témoignages*, 2004, éditions Puf
- Catherine Maurice, *Interventions comportementales auprès des jeunes enfants autistes*, éditions De Boeck, 2006
- Théo Peeters, *L'autisme, De la compréhension à l'intervention*, éditions Dunod 2008
- Jean-claude Maleval, *L'autiste et sa voix*, éditions Seuil, 2009
Un dossier de SVT sur l'autisme : *Cheminer avec les autistes*, Numéro 102 - Revue trimestrielle
(Ont participé à ce numéro : Loïc ANDRIEN - Michel BAUER - Roselyne BONIFACE - Michele BOUVARD - Hubert BOUVRY - Jean Jacques CARRON - Francois CHOBEAUX - Pierre DELION - Ralf ERKWOH - Michael GUYADER - Jean HENO - Jacques LADSOUS - Olivier LEJEUNE - Fabienne PRESSARD - Valerie RAYMOND - Yvette ROLIN - Joseph ROUZEL - Richard SOTTO - Marie-odile SUPLIGEAU - Virginie TIMMERMAN - Eliane TRAN VAN - Gérard ZRIBI)

Filmographie sélective sur l'autisme

- Le moindre geste* de Fernand Deligny, Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel (1962-1971)
Rain Man (1989) de Barry Levinson
Forrest Gump (1994) de Robert Zemeckis
Le Huitième jour (1996) de Jaco van Dormael
Elle s'appelle Sabine (2007) de Sandrine Bonnaire
Nos Plusieurs (2010) de Fred Soupa
Le Mur (2011) de Sophie Robert
Mon petit frère de la lune (2011) de Frédéric Philibert
Le cerveau d'Hugo (2012) de Sophie Révil
À ciel ouvert (2013) de Mariana Otero
Le monde de Nathan (2014) de Morgan Matthews
Les enfants de la Rose Verte (2014) de Bernard Richard



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 Saïgon 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://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

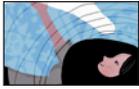
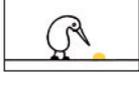
Le *Festival européen du film d'éducation* a succombé dès 2007 aux charmes du cinéma d'animation. C'est en effet lors de sa troisième édition qu'apparurent les deux premiers films animés dans l'histoire de sa programmation : *Matopos* et *Le Loup Blanc*. À ce jour, ce n'est pas moins d'une quarantaine 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



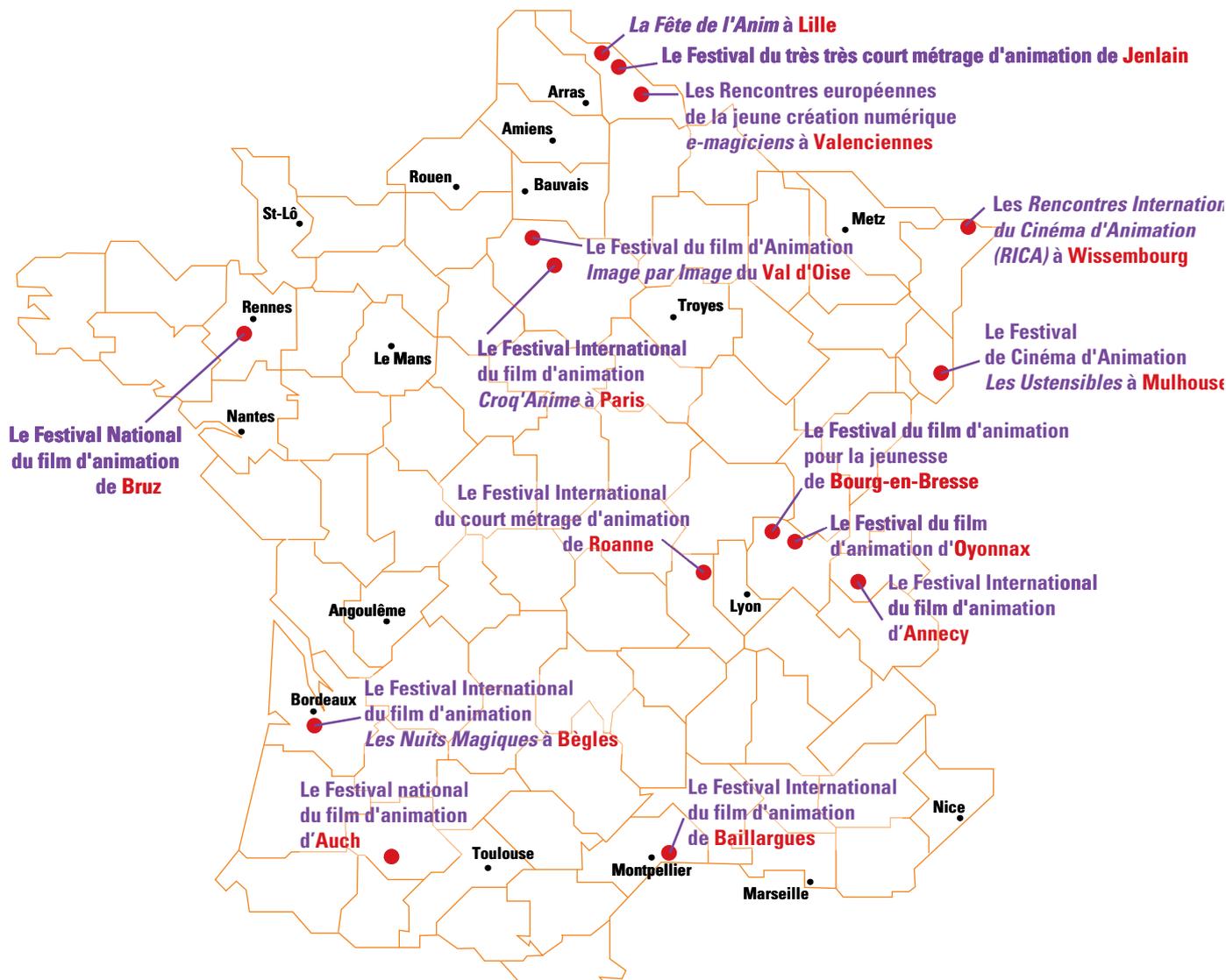
	En compétition	Séance jeune public
<p>2014 (10^e édition)</p>	<p> Bang Bang ! de Julien Bisaro</p> <p> Beach Flags de Sarah Saidan</p> <p> Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset et Jeanne Paturle</p> <p> La Petite Casserole d'Anatole de Éric Montchaud</p> <p> The Shirley Temple de Daniela Scherer</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.



Systemes 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.

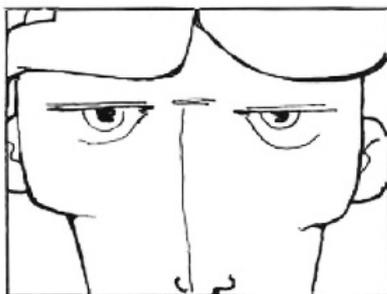
L'animation image par image.

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)



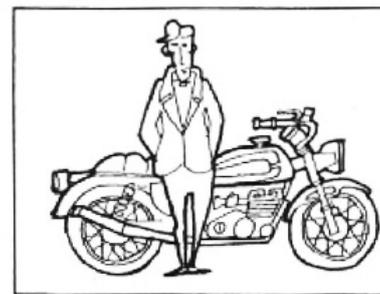
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



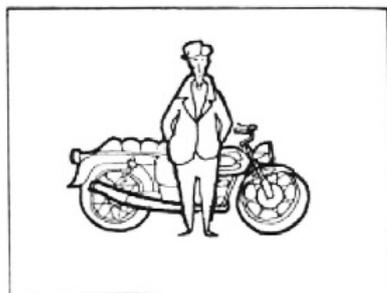
4 **medium close shot**
(plan rapproché, taille)



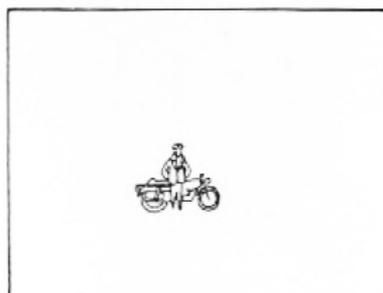
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



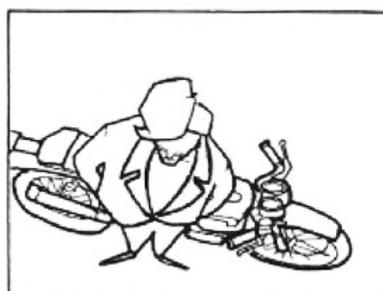
7 **medium long shot**
(plan de demi-ensemble)



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

