

Dossier

d'accompagnement

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

présente



Toto et ses SŒURS

Drogues :
savoir dire
non !



Un dossier proposé par

CENEA
L'ELAN FORMATION

Toto et ses sœurs

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation

- Fiche technique
- Présentation du réalisateur Alexander Nanau
- Entretien avec le réalisateur

page 3

Le film, étude et analyse

- La presse en parle
- Dans les coulisses du tournage
- Critique et analyse de séquences
- Idées d'animation autour du film

page 6

Enjeux de société et problématiques citoyennes

- Les enfants des rues, quelle réalité aujourd'hui (Roumanie /France) ?
- Des solutions, des actions isolées
- Débats citoyens autour du film

page 11

Pour aller plus loin

page 15

Le spectateur et le cinéma

- L'accompagnement du spectateur
- Regarder un film

page 20

À propos de cinéma

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

page 24

Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

- Lecture de l'image
- Ressources

page 34

Dossier réalisé par Catherine Rochette, Celia Djoudi et Céline Coturel

Prix du long-métrage sur le 11^e Festival européen du film d'éducation 2015

Le film - présentation

Documentaire d'Alexander Nanau
Roumanie



Fiche technique

Titre original : *Toto si surorile lui*
Long métrage - 1h 34min (94 min)
Année de production : 2014
Distributeurs en France : JHR Films / Wide
Date de sortie nationale : 6 janvier 2016
N° de Visa : 143413

Générique

Image : Alexander Nanau
Son : Matthias Lempert
Montage : Alexander Nanau, George Cragg, Mircea Olteanu
Production : Strada Film (Roumanie), Alexander Nanau Production, HBO Europe
Producteurs : Marcian Lazar, Catalin Mitulescu, Alexander Nanau, Valeriu Nicolae, Hanka Kastelicová
Acteurs principaux : Hovarth Ilie Nicusor Gabriel Petre, Andreea Violeta Petre

Synopsis

Au cœur du ghetto de Bucarest, émerge la figure de Totonel, 10 ans, dit Toto. Au milieu du chaos ambiant, ses deux sœurs, Ana (17 ans) et Andreea (15 ans), tentent de maintenir l'équilibre familial. Dans un monde qui semble oublier depuis longtemps ce qu'est l'innocence de l'enfance, Toto apprend à lire, à écrire et à danser.

Présentation du réalisateur Alexander Nanau

Alexander Nanau est un réalisateur allemand né en Roumanie en 1979. Il a étudié la réalisation à l'Académie du film et de la télévision de Berlin (DFFB). Son premier film documentaire, un film d'école, *Peter Zadek inszeniert Peer Gynt* (2006), est sorti en salle en Allemagne et en Autriche. S'ensuit un téléfilm documentaire, *The World According To Ion B*, qui est récompensé aux Emmy Award en 2010 et qui a voyagé dans plus de 50 festivals à travers le monde. *Toto et ses sœurs* est son deuxième long métrage.



Filmographie

Peter Zadek inszeniert Peer Gynt (2006)
The World According To Ion B (2010)
Toto et ses sœurs (2016)



Récompenses pour *Toto et ses sœurs*

Grand Prix - Festival Premiers Plans d'Angers

Meilleur Documentaire International - Festival de Zurich

Meilleur Documentaire - Festival de Varsovie

Prix du Public - Festival des Peuples de Florence

Grand Prix, Prix des lycéens, Prix Fleury-Mérogis - Festival des Droits de l'Homme de Paris

Prix du long-métrage *Festival Européen du film d'éducation* (Évreux)

Entretien avec le réalisateur

Propos recueillis par les critiques de Sofilm et Critikat :

(Sources : <http://www.sofilm.fr/toto-et-ses-soeurs-entretien-avec-alexander-nanau>

et <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/alexander-nanau.html>)

Racontez-nous votre rencontre avec Totonel et Andreea

J'ai d'abord rencontré Andreea, qui zonait avec des amies de son âge dans le foyer éducatif, jusqu'à ce que je réalise au bout de plusieurs semaines qu'elle était la grande sœur de Toto – dont j'ai progressivement fait la rencontre sans me douter une seconde qu'ils pouvaient avoir un lien de parenté. Ils étaient très distants l'un de l'autre, surtout Andreea, qui n'assumait pas d'avoir son petit frère dans les pattes.

Avez-vous décidé dès le début de vous intéresser aux Roms sédentaires qui vivent en Roumanie ?

Oui, je me suis concentré tout de suite sur ce quartier. Et pour moi, ce n'est absolument pas important que ce soit des Roms. Donc le film n'en parle pas, ce n'est pas un sujet. Du point de vue des enfants, à leur âge, vivant dans une société très fermée, être Rom n'est pas un problème, ils ne connaissent pas encore vraiment le racisme. Il faut respecter cela et ne pas imposer une thématique qui ne fait pas partie de leur vie.

Pendant ce long tournage, n'étiez-vous jamais tenté d'arrêter de filmer pour aider la fratrie ?

Bon, tout dépend de ce qu'on appelle « aider », le fait d'être là, de leur amener parfois à manger... Comment aider plus qu'en étant là ? Parce que ça ne sert à rien de dire aux gens : « *Ne prenez pas de drogue* », c'est ridicule. On peut pas entrer dans la vie de quelqu'un et lui dire comment vivre. Et ce n'est pas mon boulot en tant que cinéaste de prendre la place d'un travailleur social.



Votre caméra semble tellement chevillée à leur quotidien qu'on ne vous imagine pas leur parler ou intervenir

En tant que filmeur, je savais que je ne devais pas intervenir. Je voulais vraiment prélever des morceaux de vie et en faire une bonne histoire. J'essayais le plus possible d'être synchronisé avec les personnages, au point d'anticiper certains de leurs mouvements. Ils comprenaient très bien mes précautions, comme le fait que je ne veuille pas intervenir, ou que je ne veuille pas qu'ils me regardent. Ce sont des enfants très malins, et leur entourage a pris le pli tout aussi naturellement, comprenant que je ne voulais pas modifier leur environnement.

Leur avez-vous demandé de rejouer certaines choses ?

Jamais. Je tenais à ce que les choses restent organiques.

Le film a-t-il été diffusé en Roumanie ?

Bien sûr. Il n'a pas bénéficié d'une distribution en salles, mais il a été présenté dans des dizaines de festivals et ciné-clubs.



Avez-vous montré le film à vos protagonistes ?

Je ne savais pas comment Toto et Andrea réagiraient à la vision du film, peut-être seraient-ils déprimés, peut-être en souffriraient-ils... Mais finalement, ils l'ont beaucoup aimé, ils ont beaucoup ri... Et surtout, ça les a beaucoup rapprochés. Voir le film a renforcé leur relation. En revanche, la sœur aînée ne l'a pas vu. Elle est actuellement en prison pour quatre ans.

Quels sont vos projets à venir ?

Pas de projet au cinéma. Plutôt côté théâtre, l'autre corde à mon arc, mais ce n'est pas pour tout de suite.



Le film, étude et analyse

La presse en parle

« **Toto et ses sœurs**. Désordre. Sous ce titre banal se cache un des plus forts documentaires de ce début d'année. Il met en scène une fratrie rom de Bucarest à la dérive: Totonel, un garçon de 10 ans, et ses sœurs (...) qui vivent quasiment seuls car leur mère est en prison. Ana est accro à l'héroïne et leur appartement insalubre d'HLM est devenu une salle de shoot. Mais ce film n'est pas qu'un tableau accablant, sinon il ne serait rien. C'est une œuvre positive sur la survie. Malgré son léger formatage, ce doc touche en plein cœur. »

Vincent Ostria - L'Humanité

« Tourné à Bucarest, un docu stupéfiant d'Alexander Nanau sur le quotidien sordide d'une fratrie de Roms livrés à eux-mêmes. (...) Le jeune cinéaste allemand Alexander Nanau a croisé, dans un ghetto de Bucarest, Totonel, 10 ans, et sa sœur adolescente, Andreea, qu'il a suivi et filmé sans relâche le temps d'une année. (...) Sumage de cet ahurissant portrait, tenu par l'allant de ses jeunes héros attachants, un constat jamais formulé mais accablant pour le sort des Roms, relégués en marge de la société roumaine. »

Clémentine Gallot - Libération

« La gravité du sujet laissait présager une approche distante et rêche, or le film s'avère vibrant et inattendu. Au fil des scènes, le documentaire social se met à flirter avec le cinéma de genre, lorgnant vers le thriller quand la caméra est embarquée sur des policiers armés jusqu'aux dents ou vers le film d'angoisse, avec la scène glaçante où l'aînée se retrouve enfermée dans l'appartement qu'elle visite. **Toto et ses sœurs** est aussi le petit frère de **Spartacus & Cassandra**, autre documentaire sur des enfants roms livrés à eux mêmes. Dans les deux cas, l'émancipation semble prématurée et précaire, mais l'espoir sans limite. »

Hendy Bicaise - Première

« Rares sont les documentaires à avoir su concilier *storytelling* et immersion au point de maintenir la confusion sur la nature de leurs images. Alors, fiction hyperréaliste ou documentaire redoutablement transparent ? (...) L'exfoliation narrative de **Toto et ses sœurs** offre un premier gros tour de force : incorporant un peu d'intrigue dans un genre qui oublie parfois ce qu'il doit au romanesque et à l'imaginaire.

(...) Et si les doigts d'orfèvre de Nanau contribuent certes à la réussite du film, il la doit surtout à son matériel inestimable. Lequel repose non seulement sur son sujet, chronique d'une petite famille dans un quartier peint aux couleurs de la misère du monde, mais surtout sur un regard qui ose filmer Toto comme n'importe quel autre personnage. La détermination du réalisateur à ne pas prendre ces enfants en pitié n'empêche pas, pour autant, le film de filer droit vers le conte de fée. Horizon dont il se méfie néanmoins comme des bons sentiments. (...) Le plus fort chez Nanau, c'est qu'il parvient à restituer la couleur d'une enfance sans masquer le fond de désespoir auquel, miracle ou non, le destin la ramènera inlassablement. (...) Froideur souveraine dont la volonté de ne rien masquer, sans pour autant faire spectacle de tout, verra même Toto et Andreea resserrer des liens que l'on croyait trop lâches. Outre l'inépuisable gaîté du petit garçon, outre sa récompense inattendue au concours de *breakdance*, c'est dans l'adoption d'un petit frère par sa grande sœur que le film secrète son plus beau conte de fée. »

Adrien Dénouette - Critikat



« À travers le parcours de ces jeunes exclus et le travail de ceux qui se démenent pour les aider à grandir et à s'épanouir, Nanau rend ses notes de noblesse à la pédagogie, et prouve à quel point la transmission de valeurs universelles est indispensable à l'éducation des nouvelles générations. C'est là qu'une réalité de l'humanité, connue et pourtant si souvent ignorée, se manifeste pleinement : celle d'une communauté marginale, condamnée à vivre à côté du monde, à côté de la vie. (...) »



Au milieu de cette existence enragée par la misère, Toto s'accroche cependant à l'espoir de jours meilleurs, apprenant la lecture et l'écriture en attendant de retrouver leur maman. Alexander Nanau célèbre ici la vertu de l'instruction, qu'il remet au centre du débat social. C'est ce qui fait toute la force et toute la qualité de son film, malgré un léger manque de mouvement et de dynamisme dans les mouvements de caméra et l'enchaînement des plans, dont les échelles ne varient que très peu.

Rythmé par la ritournelle douloureuse et empathique des larmes, des cris et des pas de danse, **Toto et ses sœurs** est une chronique sociale qui touche par la justesse de son propos. »

Arthur Champilou - À voir à lire

Dans les coulisses du tournage

Un constat

Alexander Nanau a d'abord été contacté par une société de production qui lui a proposé de faire un film sur la communauté rom. C'est après quelques recherches sur le terrain qu'il a été frappé par les conditions de vie de ces enfants des rues qui n'ont aucune chance de s'en sortir. De ce sombre constat, lui est venue l'idée de faire **Toto et ses sœurs**, centré sur cette thématique.

Les enfants

Ensuite, le cinéaste a fait la rencontre de beaucoup d'enfants, avant de faire la connaissance de Totonel et de sa sœur Andreea. Il a aussitôt rendu visite à leur mère en prison pour obtenir son autorisation de filmer ses enfants. Il a enfin développé et tourné sans relâche le film sur une période de 14 mois, avec un an de montage supplémentaire.

Du « cinéma direct »

Pour entrer au mieux dans cet univers, Alexander Nanau a opté pour un « cinéma direct ». À force de côtoyer ses protagonistes, ceux-ci et leurs proches ont fini par évoluer sans prêter attention la caméra. On a très peu de regard caméra.



Nanau laisse les événements se dérouler comme dans une fiction. Dans cette optique, on ne le voit jamais intervertir avec les gens qu'il filme, il ne fait que les accompagner. Sa présence est toujours marquée par le retrait et le respect. « La **sobriété** du dispositif est assurée par un cinéma direct, sans interview ni voix off », dira la critique. (Clémentine Gallot pour *Libération*)

Tournage et intimité

« Dans le ghetto nous étions deux, commente Alexander Nanau. Mon assistant et moi. J'accrochais un micro sur les enfants, et je filmais. C'était un luxe, en réalité ce genre de film peut être fait seul. » Pour les scènes de danse, ils étaient accompagnés d'un second assistant caméra.

Parallèlement au tournage, le cinéaste a formé les écoliers du quartier à la prise de vue par le biais d'ateliers : dans un ultime passage de relais, il a confié à Andreea la caméra et incorporé au montage des moments d'intimité stupéfiants. Dans la plus belle scène, l'adolescente se confesse face caméra et filme à la fin du récit une confrontation avec sa grande sœur, qu'elle finit par convaincre, à force d'exhortations, de sortir du cycle infernal de la drogue. (Clémentine Gallot pour *Libération*)

Des personnages forts

Malgré le sujet du film, **Toto et ses sœurs** ne verse jamais dans la complaisance. Pour Alexander Nanau, c'est surtout dû au fait que les personnages filmés sont forts et survivent en dépit de leur quotidien difficile. Les enfants roms ne mangent pas à leur faim, vivent au milieu des junkies et tout l'enjeu pour le metteur en scène est de faire comprendre pourquoi, malgré tout, ils adoptent une attitude positive.



Étudier le film

L'ouverture du film

Un plan d'ensemble sur des HLM. Puis une scène dans laquelle on aperçoit pour la première fois Toto, qui vole des pommes avec d'autres garçons de son âge. Ils se font gentiment réprimander par une habitante. Scène quelconque du quotidien me direz-vous. Mais les minutes suivantes nous plongent sans complaisance dans la vie de Totonel et de ses sœurs, à peine plus âgées que lui : dans un appartement délabré, elles font le ménage. Un homme, Sile, leur bricole un réchaud pour pouvoir préparer un peu de nourriture, après plusieurs plaintes de Toto. On comprend vite que la faim et la pauvreté sont leur lot quotidien. Dans cette pièce, il n'y a pas de lit mais un canapé jonché de couvertures sales. Totonel torse nu essaie de s'y endormir mais un groupe d'hommes fait irruption. On ignore l'heure qu'il est et qui ils sont, mais ils envahissent les lieux, salissent, se rependent et s'injectent de l'héroïne. Totonel ne mange pas, ne se repose pas, il attend, il regarde, personne ne le voit malgré la taille (minime) de la pièce. La nuit va être longue. Celle-ci comme toutes les autres.

La mise en scène

La **réalisation** est extrêmement sommaire, une caméra numérique et un caméscope pour quelques séquences en autoportrait nous baignent dans une crudité visuelle.

Lumière et **son** directs, point de vue à hauteur d'homme, il n'y a pas « d'effet » de réalisation. On filme les corps et les visages en face, sans jamais les accabler par une contre-plongée. On regarde nos personnages dans les yeux.

Le réalisateur filme avec une **caméra numérique** et le format change quand on voit les quelques séquences filmées par Andreea avec un **caméscope**. Ces séquences en « selfies » nous permettent de souffler. Ces plans sont une irruption nécessaire de la complicité et de l'amour qui lie ces enfants et permettent de supporter la plongée d'une heure quarante dans les eaux profondes de l'abandon, la drogue et la survie.

La **mise en scène** est « simple, voire un peu sommaire et cependant plutôt efficace : Nanau place sa caméra à hauteur d'homme, saisit les actions et les conflits sur le vif, à la manière de Dziga Vertov, pionnier du genre », nous dit Arthur Champilou (*À voir à lire*).

Analyse de séquence : la première visite des hommes chez Toto et ses sœurs

Cette « visite » se situe juste après le grand ménage effectué par les sœurs et la fabrication du réchaud par Sile. Cette séquence est importante car c'est là que l'on appréhende ce que vivent ces enfants quotidiennement. Et c'est un triste constat.

La sœur aînée, Ana, fait à manger, et des hommes entrent dans la pièce. Les insultes fusent immédiatement quand la sœur leur dit qu'elle ne veut plus les voir ici. Toto observe, sans un mot.

Après un plan sur Ana assise de dos qui coupe des légumes (P1), un homme, matériel à la main, entre dans la pièce (P2). Ana et lui s'injurient directement, Ana refusant qu'il continue de venir. Le ton monte. Le plan 3 (P3) est rapproché et nous montre Toto qui regarde les hommes entrer. Le plan suivant (P4) montre deux hommes, l'un prépare une seringue, Ana leur demande de partir. Au plan 5 (P5), un troisième homme arrive, puis un quatrième, un cinquième, un sixième, toujours accompagné des cris d'Ana qui leur dit de partir. Le plan 6 (P6) montre Totonel allongé sur le canapé avec son oncle qui se pique à côté de lui. Le plan 7 (P7) représente Ana assise de dos toujours au même endroit, toujours en train de demander aux hommes de partir. Le plan 8 (P8) est rapproché, Totonel est allongé et observe. Au plan 9 (P9) Andreea entre dans la pièce, elle observe et semble crispée. Le plan 10 (P10) montre Ana, maintenant allongée près de l'endroit où elle faisait à manger, les hommes se piquent autour d'elle. Au plan 11 (P11), Andrea s'adosse sur un meuble, la main sur la tête, excédée, elle attend que les hommes s'en aillent pour pouvoir dormir. Au plan 12 (P12), Totonel est allongé sur le ventre, fatigué, il semble s'être endormi. Le plan 13 (P13) est un plan d'ensemble des hommes avec leurs seringues, qui discutent, la sœur Ana en arrière plan, dort.



- Durant cette séquence, on observe un fort **contraste entre deux situations** : celle de Totonel, et celle des hommes. Le réalisateur alterne entre des plans rapprochés de son regard naïf, enfantin (P3 et P8) avec des plans d'ensemble des hommes. Totonel est allongé, silencieux et observe ces derniers. À l'inverse, les hommes sont en mouvement, bruyants et ne font pas attention à lui. De plus, le P6, dans lequel Toto regarde son oncle se piquer, confronte l'insouciance passivité du premier à l'application froide du second. Leur posture (Totonel est allongé les bras balant au dessus de sa tête, son oncle est assis), leur langage corporel (Totonel est torse nu en repos, le bras de son oncle est contracté) et leur environnement (l'espace vide autour de Toto, le matériel du côté de l'oncle) sont différents et l'ensemble de ce plan suffit à nous faire comprendre la banalité de ce geste, que l'enfant doit voir quotidiennement et auquel il est habitué.

- De plus, Ana, la sœur aînée, tente comme elle peut de rétablir l'ordre dans la maison, en essayant de limiter l'intrusion de ces hommes, tout au long de la séquence (P2, P3, P4, P5, P7). Mais ceci est sans succès et le plan P5 l'illustre parfaitement : la caméra est en plan d'ensemble, Ana est au dernier plan, recluse dans un coin de la pièce à faire la cuisine et le plan se remplit au fur et à mesure de plus en plus d'hommes, jusqu'à ne plus distinguer Ana qui fini par donner à manger à l'un d'entre eux en exigeant leur départ. En vain.

- Cette séquence est représentative du documentaire dans son intégralité. Elle filme une réalité criarde et cruelle de banalité et c'est sûrement ce qui dérange le plus le spectateur. Même si le film est ponctué de petits moments de vie et de bonheur, ces derniers sont bien souvent écrasés par un retour la réalité.

Points clefs à relever

1) Construction du film et partis pris de mise en scène

- Ouverture du film sur Toto qui veut prendre une pomme sur l'arbre (gros plan de l'enfant, on sent qu'on va s'attacher à lui, il nous touche).

- De nombreuses alternances de plan : lieu de vie / prison / école / police / drogue / justice => Scande le rythme de vie des personnages.

- De nombreux gros plans, moins de plans d'ensemble => on est avec nos 3 personnages (cela permet aussi de centraliser l'attention du spectateur dans un environnement toujours plein de monde).

- Des plans de dos (par pudeur ?) et non voyeurisme.

- Des images souvent insoutenables, filmées sur le vif.

- Filmer et cadrer à hauteur d'homme => cela nous plonge en immersion totale dans ce ghetto, dans la vie de ces enfants.



- Des moments de silence => quotidien et réalité, respiration et communion avec le sujet.

- Pas de voix off nous expliquant ce que nous voyons, d'ailleurs nous n'avons pas besoin d'explication, le plan dit tout, pas de superflus, du réel.

- Il y a des plans explicites de prises de drogues, nous mettant spectateurs en état de choc.

- La séquence finale : dans le train qui ramène la mère de la prison. Les enfants s'éloignent de leur mère, qui les fait culpabiliser. Ils lui expliquent qu'ils veulent rester à l'orphelinat. Puis plan d'ensemble sur les trois personnages, bruit du train, noir.



- Conclusion possible : ce film est un parcours non linéaire des enfants.

=> Alexander Nanau : « À la fin il s'agit juste de trois gamins qui apprennent qu'il vaut mieux ne pas être avec leur mère. »



2) Les personnages tels qu'ils nous sont présentés

Ce film est le portrait de trois enfants et de leur mère en toile de fond.

- Toto, 10 ans, qui tente de s'instruire à l'école. Il pleure sa mère absente (elle est en prison depuis 5 ans). Mais la découverte du hip hop va transformer son quotidien. Il est doué et c'est ce qui le maintient en éveil.
- Andreea, 14 ans : elle se filme, filme son frère (selfie), elle essaie de tenir le cap, de s'occuper de son frère, de sa sœur toxicomane, de sa mère en prison. Elle essaie de s'occuper d'elle-même aussi. Il lui est difficile de faire face, elle tient le coup, elle avance, elle demande de l'aide, elle finira par aller avec Toto à l'orphelinat, un endroit qui va leur permettre d'être des enfants à part entière de nouveau (manger, dormir, se laver, étudier, vivre...).
- Ana, 17 ans : jeune droguée, elle n'arrive pas à honorer sa parole (d'arrêter, de suivre ses frères et sœurs à l'orphelinat). Elle est dans l'incapacité de s'en sortir. Elle est atteinte du sida, elle alterne prison, sevrage, rechute, déchéance.
- La mère est un « frein » pour ses enfants. À la fin du film, elle sort de prison et souhaite les reprendre avec elle (dans leur ancienne vie), alors qu'Andreea et Toto sont déterminés à y rester.
- L'école, la culture, les loisirs éducatifs sont des tremplins pour Andreea et Toto.

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 ? Ému ?

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

Établir collectivement une liste de mots clés.

Rédaction de critiques autour du film. Argumenter.

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 ?



Enjeux de société et problématiques citoyennes

Les enfants des rues : côté Roumanie

Note de cadrage sur les enfants des rues de Bucarest (avril 2014)

Clémence Valin (Université de Bucarest) pour la Fondation PARADA

(source : file:///C:/Users/celinec/Documents/TOTO_ET_SES_SOEURS/Ionut_de_Parada/Notre%20Cadrage%20enfants%20des%20rues%20-%20HRHC%202014.pdf)

Le phénomène des enfants des rues de Bucarest : éléments de contexte

• **1992 : 1390 enfants des rues à Bucarest** (vivent et dorment dans les rues de Bucarest, le long des canalisations d'eau chaude de la ville et dans des abris de fortune).

Héritage du régime communiste de N. Ceausescu, les enfants des rues sont la conséquence de la politique nataliste et la paupérisation du pays : avortements et moyens de contraception étant interdits et inaccessibles, de nombreux enfants non désirés ont vu le jour au sein de familles sans ressources, sans autre

alternative que de confier leurs enfants à l'État. Un grand nombre d'enfants institutionnalisés et maltraités ou négligés ont profité du désordre post 1989 pour s'enfuir et arriver, en grande majorité par le train, dans la capitale roumaine.



• **2014 : 1000-2000 enfants des rues à Bucarest**, dont au moins 500 permanents (vivent et dorment dans la rue), pour 2 millions d'habitants. Malgré de profonds bouleversements politiques, économiques,

sociaux et démographiques, la Roumanie, devenue membre de l'Union européenne, continue à faire face au phénomène des enfants des rues. En situation de déclin démographique depuis 1994, la Roumanie post-communiste connaît un nombre constant d'abandons d'enfants et un pourcentage important de la population reste menacée de pauvreté ou d'exclusion sociale (42 % ; 30 % est en situation de privation matérielle sévère, soit 8,9 millions de Roumains).

Qui sont les enfants des rues de Bucarest ?

Selon une étude en cours auprès des administrations locales et des ONG de terrain, en 2014, Le phénomène des enfants des rues perdure en Roumanie, mais ses caractéristiques évoluent :

- La proportion des mineurs isolés, livrés à eux-mêmes, sans abri et sans ressources (fugueurs occasionnels ou durables, en provenance de familles pauvres dysfonctionnelles des zones rurales) s'est inversée par rapport aux journaliers (qui travaillent à la rue et rentrent chez eux le soir), désormais majoritaires.

- La proportion des enfants et bébés en situation de familles à la rue est en constante augmentation (il s'agit soit de familles constituées par les ex-enfants des rues devenus grands, soit de familles précaires évacuées de leurs logements après la crise financière de 2008).

Population mobile et dissimulée, souvent clandestine, les enfants des rues ne constituent pas une population homogène. En 2014, le profil le plus couramment rencontré est celui du mineur qui travaille et dort dans la rue, en situation de famille. (...) La proportion d'enfants en provenance d'institutions a diminué. Tous survivent dans des conditions de vie précaires : ils vivent dans des squats, des abris improvisés ou dans le canal, sans accès à l'eau potable ou l'électricité ; ils ne subviennent pas à leurs besoins élémentaires (alimentation, vêtement, hygiène) dans des conditions décentes ; leur accès à la scolarisation et au système de santé est limité.



Dans la plupart des cas, le mineur est vulnérable à la consommation de drogue et aux abus. 6 % d'enfants reconnaissent avoir été victimes de viol et/ou être engagés dans la prostitution, mais la majorité ne répond pas. Les situations d'exploitation ou de trafics sont mal connus, car apparemment minoritaires, et sont perçus plus comme une conséquence qu'une cause de l'arrivée à la rue. La majorité ne va pas à l'école et gagne sa vie avec des activités du type mendicité, parking et lavage de voitures. L'ethnie rom est surreprésentée mais tendrait à diminuer (51 % en 1999, 46 % en 2004, 42 % en 2009). L'âge évolue et le nombre des années passées dans la rue augmente, signe que les enfants des rues d'hier grandissent et deviennent majeurs sans parvenir à sortir de la rue (dès 2003, 61 % des plus de 18 ans avaient passé plus de 4 ans à la rue). Les acteurs de terrain signalent une dégradation alarmante récente des conditions de vie (liée, notamment, à la consommation de drogues injectables type héroïne et la propagation des maladies transmissibles type VIH et Hépatite), et l'apparition de « bébés des rues », une deuxième génération qui voit le jour au sein de couples d'ex-enfants des rues devenus adultes.



Les enfants des rues et les droits de l'enfant en Roumanie – un enjeu national

Phénomène minoritaire et marginal, en comparaison avec le nombre d'enfants institutionnalisés dans les années 1990 (100.000) notamment, les enfants des rues n'ont jamais représenté un enjeu politique pour la Roumanie postcommuniste. À titre d'exemple, les fortes pressions internationales pour la réforme des dispositifs de protection de l'enfance ont focalisé leur attention sur la fermeture et la réhabilitation des institutions ; seuls la Banque Mondiale et le Conseil de l'Europe ont tenté de mettre en place un projet pour les enfants des rues – *Initiativa Copiii Strazii* – dont les résultats de terrain sont inégaux. Il s'agit d'une population peu visible, mobile, souvent clandestine, sans moyen de pression (économique ou politique) pour faire valoir ses droits.

La Roumanie a ratifié l'ensemble des dispositifs juridiques internationaux existants pour garantir la protection des droits de l'enfant, mais il existe un décalage important entre l'arsenal législatif et la réalité de terrain. À titre indicatif, l'Agence de la protection de l'enfance, qui était rattachée au Premier Ministre comme enjeu prioritaire depuis 2001, est devenue, en 2010, une Direction parmi d'autres du ministère du Travail, de la Santé et des Affaires Sociales. Les enfants des rues entrent dans la catégorie juridique des « groupes vulnérables » mais ne bénéficient pas de dispositifs publics adaptés sur le terrain : leurs droits à la vie et au développement, à l'éducation, à la protection et à la santé sont constamment violés.

• Dispositifs publics pour les enfants des rues

Il n'existe pas de stratégie nationale pour améliorer les conditions de vie et prévenir l'arrivée à la rue des mineurs. Les services publics existants sont mis en œuvre au niveau local, sans coordination ni contrôle : il n'existe de cadre unifié d'intervention que théorique. L'absence de coordination des services contribue à la méconnaissance du phénomène et à l'existence de services inadaptés aux besoins. Ainsi les Abris de jour et de nuit pour les enfants des rues et les Brigades sociales d'intervention pour les enfants des rues, principaux services existants, diffèrent radicalement d'un endroit à l'autre. À Bucarest, par exemple, l'abri du secteur 5 est un hébergement ouvert qui fournit des services d'urgence et double chaque année sa capacité d'accueil, alors que l'Abri du secteur 1 est un centre fermé sous-utilisé fui par les bénéficiaires. Il y a peu de consultation et de coordination avec les ONG de terrain. Les dysfonctionnements liés aux financements de la société civile n'incitent pas à la création de partenariats public-privé (ex : un service mis en place par une ONG avec le soutien financier de la mairie a du être interrompu six mois après son commencement car la mairie n'a pas honoré son engagement et mis l'ONG en situation de faillite financière ; ce type de problème est récurrent avec les délais de remboursement pour les projets européens).

• Stratégie nationale pour la protection et la promotion des droits de l'enfant, 2014-2020. Pour la première fois, un chapitre est consacré à la problématique des enfants des rues et le premier besoin identifié est la réalisation d'une étude afin de prendre la mesure du phénomène, ce qui est significatif du retard de l'administration sur la situation de terrain. »

Meeting with the Council of Europe Commissioner for Human Rights, Mr. Nils Muiznieks Avril 2014, Bucarest



Des solutions, des actions isolées

La Fondation Parada

(source : lonut_de_Parada/Rapport%20d'activite%202014.pdf / <http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis/l-association-parada-de-bucarest-a-la-seine-saint-denis-20-03-2007-2007865717.php#xtref=https%3A%2F%2Fwww.bing.com%2F>)

En 1994, Miloud Oukili, un clown français, crée la Fondation Parada, qui compte aujourd'hui 35 salariés en Roumanie. Avec « un nez rouge contre l'indifférence », l'homme travaille auprès des enfants des rues de Bucarest. Initiés aux arts du cirque, ces enfants roumains reprennent confiance, participent à des spectacles et viennent même en France faire des tournées.

« La Fondation Parada est aujourd'hui la seule à intervenir directement auprès des « enfants des rues » de Bucarest. Elle a réussi à développer, depuis sa création en 1996, des services d'urgence, d'assistance sociale, d'éducation et d'intégration socioprofessionnelle. Ces actions découlent de la création d'un cirque social qui permet encore aujourd'hui aux enfants de sortir de leurs quotidiens difficiles et sans avenir. L'art et le rire véhiculés par cet outil d'éducation et d'accompagnement donnent au fil des années une seconde chance à de plus en plus de jeunes qui parviennent ensuite à intégrer le marché du travail et à vivre dans la stabilité. »

Les enfants des rues : côté France

Qu'est-ce que ce documentaire nous donne à réfléchir sur la réalité française ?

D'après François Chobeaux, rédacteur en chef de la revue VST (Vie sociale et Traitements) des Ceméa

« Il doit d'abord nous faire réfléchir comme citoyens de l'Europe. Ainsi, en Roumanie, état membre, la répression des effets de la précarité des Roms est bien plus développée que leur accompagnement social, la prévention de leur exclusion, la recherche de leur intégration, la réhabilitation de leur habitat... Disons-le clairement : une population minoritaire, historiquement rejetée, est laissée-pour-compte. L'ultra-libéralisme



et la xénophobie sont en plein développement sur les ruines de la dictature. Comment agir pour que la Roumanie soit rappelée à ses responsabilités sociales, pas seulement économiques-critères de convergence et policières-Schengen, seules exigences et seules cohérence de fait de l'Europe actuelle ?

Il peut nous faire réfléchir sur ce qu'est le « travail » avec les parents, les familles. Ce couple parental inexistant avec un père radicalement absent, disparu, une mère bien incapable

d'assumer sa fonction, des oncles à la dérive, créent une situation abandonnique et pathogène. Il est évident que dans ces situations le placement en urgence et à long terme des enfants est nécessaire. Dans ce cas quel travail avec les parents ? Ici les enfants ne veulent plus connaître leur mère. Faut-il les contraindre à rester en lien physique avec elle ? Mais même sans rencontres, même rejetée, cette mère existe et existera dans l'esprit des enfants. Le nom de leur père est connu de Andreea, à la surprise de Toto. Et on comprend alors que le travail à engager est un travail « des » parents et « sur » les parents, les deux, plutôt qu'un travail « avec » ceux-ci. Cette réflexion est transposable en France, où souvent le travail symbolique « sur » les parents est négligé, oublié, au profit des seuls contacts réels. Travailler sur la parentalité avec les enfants n'exige pas nécessairement le lien direct, la présence physique des parents.

Il nous fait réfléchir sur les déterminations intra-familiales et territoriales. Anna, la grande sœur, est dealer et toxico. Andreea, sœur courage, résiste, se préserve, construit son avenir, interpelle, même, sa sœur et sa mère. Et Toto réussit à vivre des bribes d'enfance heureuse au milieu de tout cela. Pourquoi Anna, pourquoi pas sa sœur ? Andreea deviendra-t-elle comme Anna, et Toto comme ses oncles ? Y a-t-il un inéluctable familial dans ce quartier pourri qui corrompt ses habitants ? Est-ce aussi le cas en France, certes à une toute autre échelle dans l'horreur ?



Se pose aussi la question de la résistance. Actuellement Toto et Andreea vont bien : ils sont capables de se protéger, de décider de ce qu'ils veulent et ne veulent pas. Capables de dire non. D'où cela vient-il ? Qu'est-ce qui les tient ? D'avoir été élevés par une grande sœur pas encore toxico, qui a pris alors le rôle de la mère ? D'être nés et d'avoir vécu leurs premiers mois de bébés à des moments où maman allait moins mal ? D'avoir fait des rencontres avec des adultes stables ? Mais pour pouvoir profiter de ces adultes, encore faut-il être disponible à cela.

Ce qui fait tenir Andreea c'est peut-être son petit frère, dans une démarche de substitution à sa grande sœur et à sa mère. Elle se sent peut-être « en charge », ceci pouvant alors se faire au détriment de sa propre adolescence. Mais le placement dans le centre d'accueil peut la décharger des aspects directs de cette responsabilité.

Ce qui fait tenir Toto c'est son innocence, sa capacité à planer au dessus du sordide, les effets positifs de sa bouille sur les adultes réels, et le hip hop qui vient le valoriser. Vive le hip hop, et pourvu qu'il continue à y réussir sans pour autant s'y enfermer ! Mais la gratification par l'excellence, quelle qu'elle soit, est fragile, et ne peut pas être élevée au rang de principe éducatif. Tous les gamins roms de la rue ne peuvent pas être tous champions de hip hop... Attention, l'insertion par l'excellence compétitive fabrique surtout des déçus ! Il y a aussi ces quelques adultes solides, fiables, qui sont là, accueillants, sans jugements, sans cris, pour dire et montrer qu'ils soutiennent. Ils sont gratifiants, ils proposent des épreuves réussissables, ils peuvent être

autant de figures d'identification positives. Se connaissent-ils entre eux ? Y a-t-il coordination, partage d'informations, travail sur des cohérences ? On ne le sait pas. On le souhaite pour les enfants.

Le travail de et avec ces adultes, rencontrés presque quotidiennement, peut aussi aider à réfléchir les accompagnements éducatifs en France. Nombre d'adultes du quotidien (enseignants, animateurs, intervenants artistiques ou sportifs) sont centrés sur leurs fonctions strictes, leurs contenus, au détriment des individus-sujets. Nombre

affirment d'ailleurs ne pas être éducateurs, psys, assistante sociale, mais prof, entraîneur... Alors, en dehors de mesures de placements, les contacts avec des professionnels-éducateurs sont limités, en protection de l'enfance, à des rendez-vous assez espacés. Comment parvenir dans cette situation à se construire, avec d'un côté des interlocuteurs non attentifs et de l'autre des interlocuteurs épisodiques ? »



Le mot de Ionut Jugureanu, membre de la Délégation de l'Institut Français de Roumanie présente lors de la 11^e édition du Festival européen du film d'éducation /

Directeur de la Fondation Parada - Protection de l'enfance en Roumanie

« Pour ce qui est du film, je fus frappé par :

- La normalité apparente des enfants, en contraste complet avec leur situation scandaleuse et la folie et l'irresponsabilité des adultes.

- L'absence de l'État : pas de services publics sociaux ou de santé, mairie, etc.

- Le rôle positif de l'école, mais c'est plutôt grâce à l'action singulière d'une ONG et à l'engagement d'une personne. C'est donc

une chance, pas un système. Et l'École n'a pas vocation à remplacer tout le monde : parents, services sociaux, médicaux et autres.

- Tous les acteurs de l'histoire sont des victimes : de l'exclusion, de l'absence des politiques de prévention, de l'absence des services de réduction de risques liés à la consommation des drogues, etc.

C'est un grand film. Il reproduit d'une manière parfaite et assez compréhensible, même pour un œil extérieur une situation et une atmosphère extrêmement lourde et typée. »

Ionut Jugureanu

Comment lancer le débat autour des thématiques du film ?

- L'initiation à l'art (la danse) : ouverture au monde, lien social.
- La culture comme lien social, facteur d'émancipation et d'accès au patrimoine commun et humaniste.
- L'importance de l'école : favoriser la réinsertion et l'émancipation.
- Les enfants des rues : droits des enfants et droit de vie (en France et en Roumanie).
- L'orphelinat.
- Les relations familiales, conflit sur l'éducation des enfants.
- Le problème de la drogue - Prévention et soins. Cadre juridique, lois.



Pour aller plus loin

Un article de presse sur les enfants des rues en France

Le scandale invisible des enfants à la rue de Laurent Mouloud - 1^{er} décembre 2015 - L'Humanité

Quelques extraits

« La France compte actuellement plus de 31 000 enfants sans domicile fixe. Un chiffre monstre dont les pouvoirs publics tardent à prendre la mesure. Les conséquences sanitaires et sociales sont pourtant dramatiques. La précarité et la grande pauvreté n'ont pas seulement un impact sur la qualité de vie matérielle des enfants, sur leur santé et leur scolarité. Elles en ont aussi sur leur estime de soi. « Ils sont témoins de la façon dont est considérée leur famille et cela imprime une image négative de leur milieu social, relève Sophie Grailat, présidente de l'association DEI France (Défense des enfants international). Cet environnement fait obstacle à leur développement en les empêchant d'imaginer positivement leur propre avenir. » La solution? Pour Éric Pliez, elle réside déjà dans des hébergements d'urgence mieux adaptés, comme ces appartements où plusieurs familles ont chacune une ou deux pièces et partagent une cuisine commune. Et surtout dans la capacité de l'État à sortir ces gamins et leur famille de la spirale de l'urgence par la construction de logements sociaux abordables et en nombre suffisant. « Il leur faut un logement et surtout une existence stable, reprend Sophie Grailat. Tant que cette condition ne sera pas remplie, elle affectera tous les autres droits de l'enfant, santé, école ».

La précarité et la grande pauvreté n'ont pas seulement un impact sur la qualité de vie matérielle des enfants, sur leur santé et leur scolarité. Elles en ont aussi sur leur estime de soi. « Ils sont témoins de la façon dont est considérée leur famille et cela imprime une image négative de leur milieu social, relève Sophie Grailat, présidente de l'association DEI France (Défense des enfants international). Cet environnement fait obstacle à leur développement en les empêchant d'imaginer positivement leur propre avenir. » La solution? Pour Éric Pliez, elle réside déjà dans des hébergements d'urgence mieux adaptés, comme ces appartements où plusieurs familles ont chacune une ou deux pièces et partagent une cuisine commune. Et surtout dans la capacité de l'État à sortir ces gamins et leur famille de la spirale de l'urgence par la construction de logements sociaux abordables et en nombre suffisant. « Il leur faut un logement et surtout une existence stable, reprend Sophie Grailat. Tant que cette condition ne sera pas remplie, elle affectera tous les autres droits de l'enfant, santé, école. »



La scolarisation des sans papiers, des enfants du voyage et des roms en France

education.gouv.fr / CASNAV

Sources : <http://bochnakian-bruno-avocat.fr/les-droits-des-etrangers-sans-papiers-en-france/scolariser-ses-enfants-quand-sans-papier/>

« Tous les enfants mineurs présents sur le territoire français doivent être scolarisés sans condition de régularité de séjour de leurs parents ou de leurs responsables légaux, ni de condition d'entrée dans le cadre du regroupement familial.

Pour l'école maternelle, tout enfant peut être accueilli, à partir de l'âge de 3 ans, dans une école proche de son domicile si sa famille en fait la demande (loi du 10 juillet 1989). Aucune condition de nationalité ne doit être opposée et aucune discrimination ne doit être faite pour les enfants étrangers (art. L 113-1 du Code de l'Éducation nationale et circulaire du ministère de l'Éducation nationale du 6 juin 1991).

Pour l'école primaire, le principe de l'obligation d'instruction est posé par l'article L 131-1 du Code de l'Éducation nationale. La non-discrimination à l'égard des enfants étrangers est expressément rappelée par le ministère de l'Éducation nationale (circulaires du 6 juin 1991 et du 20 mars 2002).



Pour le collège et le lycée, l'inscription des enfants âgés de moins de 18 ans ne doit pas poser de problème. En effet, les étrangers présents en France ne sont soumis à l'obligation de titre de séjour qu'à partir de l'âge de 18 ans. Le ministère de l'Éducation nationale a rappelé que l'inscription dans un établissement scolaire d'un élève étranger, quel que soit son âge, ne peut être subordonnée à la présentation d'un titre de séjour (circulaire précitée).

Les élèves majeurs ne devraient pas rencontrer de difficultés pour obtenir leur inscription. Le ministre de l'Éducation nationale a lui-même estimé qu'il n'appartenait pas à ses services en l'absence de toute compétence conférée par le législateur de contrôler la régularité de leur situation administrative.

Néanmoins, les jeunes, à partir de l'âge de 15 ans, peuvent intégrer des **filiales avec stage ou apprentissage**. Les élèves étrangers sous statut scolaire, quelle que soit leur situation administrative au regard du séjour, doivent pouvoir effectuer les stages et les périodes de formation prévus dans les programmes d'enseignement, la circulaire du 20 mars 2002 précisant que dans ce cas, « l'entreprise n'a pas à contrôler la régularité de leur situation au regard du séjour ». En revanche, le contrat d'apprentissage étant une forme particulière de contrat de travail, les apprentis étrangers doivent être titulaires d'une autorisation de travail et donc du titre de séjour qui l'accompagne. Seuls les jeunes ressortissants d'un pays de l'Union européenne ou de l'Espace économique européen en sont dispensés. »

Un exemple de scolarisation d'enfants d'immigrés en France

LE MONDE - 23.03.2007 à 11h37 IPar Catherine Vincent - Bergerac (Dordogne) ENVOYÉE SPÉCIALE

« À Bergerac, le « *busing* » permet de scolariser les enfants d'origine immigrée hors de leur cité

À peine montées dans le car, Maroua et Ibtissane s'installent côte à côte. À l'arrière : en CM2, on ne fraye pas avec les « petits ». Chaque jour, ils sont environ 130 à prendre l'un des trois cars affrétés par la mairie, qui les déposeront dans l'une des sept écoles élémentaires du secteur « est » de Bergerac (Dordogne). Une expérience de « *busing* » venue des États-Unis et restée unique en France, qui, bravant le carcan de la carte scolaire, offre depuis dix ans aux « *enfants de Caville* » une meilleure égalité des chances.

Caville, du nom de l'ancienne école du quartier de la Catte. Une enclave aux portes de la ville : quelques barres HLM, sans commerces ni lieux de vie - hormis un terrain de football impeccablement gazonné. « *Pas le Bronx* », dit-on ici. Mais des conditions si rugueuses qu'elles ont fait fuir depuis longtemps les Bergeracois « de souche ». Construite en 1963, la cité est désormais entièrement peuplée de familles immigrées, majoritairement venues du Maroc.

En 1995, l'école y accueille 103 élèves, dont 83 % d'origine étrangère. Cette même année, Daniel Garrigue, député UMP de la Dordogne, devient maire. Sa décision est vite prise : fermer cette « école ghetto » dans laquelle les enfants parlent l'arabe plus que le français, et où les résultats sont préoccupants ; répartir les enfants de Caville dans les autres établissements, en mobilisant des autocars pour leur transport. « *Bien que controversée, cette pratique de « busing », menée dans les années 1960 aux États-Unis, avait contribué à l'apparition d'une classe moyenne noire américaine* », rappelle-t-il. Pascale Cholbi, responsable du service enseignement de la mairie, se souvient comment « les Caville » étaient exclus d'office par les autres élèves lorsqu'ils arrivaient au collège. « *Les familles migrantes elles-mêmes, lorsqu'elles voulaient que leurs enfants réussissent, faisaient tout pour les faire changer d'école* », ajoute Nadine Belin. Alors inspectrice de l'Éducation nationale, persuadée que « *la citoyenneté et l'image d'eux-mêmes qu'avaient ces enfants dépendaient étroitement de l'hétérogénéité sociale* », elle fit beaucoup, avec l'accord du rectorat, pour que cette démarche d'intégration soit appliquée dès la rentrée 1996.



Brassage « enrichissant »

Dix ans plus tard, les autocars de la mixité sillonnent toujours les rues de la ville, au prix de 55 000 euros par an pour la commune. La pratique est entrée dans les mœurs, et le sujet ne fait plus polémique. Ni chez les syndicats d'enseignants - au départ très opposés au projet, à l'exception de la FEN -, ni chez les parents. Pourtant, dans les écoles d'accueil, on craignait que l'arrivée des petits de Ca-



ville ne fasse baisser le niveau. Et certains comprenaient mal, à la Catte, comment se justifiait la fermeture de « leur » école. Mais Fatima Guerouani, elle, n'eut aucun doute.

L'école de Caville fut pourtant la sienne, elle qui vit « au quartier » depuis l'âge de 10 ans. « Mais à l'époque, précise-t-elle, nous étions au maximum trois Marocains par classe. » Mère de six enfants dont la plus jeune est encore au collège, elle est l'une des trois accompagnatrices qui, chaque jour, veillent au bon transport des élèves. Elle fut dès le départ convaincue du bien-fondé de cette démarche d'intégration qui permet aux enfants de la Catte de parler correctement le français, et d'avoir des résultats scolaires à la hauteur de leurs capacités. Mais aussi d'être invités aux anniversaires dans toute la ville.

Solution miracle ? Il s'en faut : ce qui fonctionne dans une agglomération de 30 000 habitants n'est pas forcément valable pour une grande ville. Et parce que l'expérience n'a pas supprimé le « ghetto » de la Catte. « Les choses n'ont pas été faites dans le bon ordre », souligne Daniel Combret, directeur d'une des sept écoles accueillant les enfants de Caville. Mais il reconnaît que les petits ont ainsi « évité le pire », et que ce brassage « a été enrichissant pour tous ».

À la Catte, des barres HLM vont être détruites. À leur place seront construits de nouveaux logements sociaux, qui devraient attirer une population plus diversifiée. Alors seulement, peut-être en 2010, s'ouvrira, ici, une nouvelle école. Ibtissane et Maroua, elles, auront oublié le primaire depuis longtemps. Elles n'ont déjà plus d'yeux que pour le collège Henri-IV, où elles iront en septembre. « Dans le centre, juste à côté de la vieille ville », précisent-elles. Elles prendront le bus municipal pour s'y rendre. Comme tout le monde. »



Sites à consulter sur les droits des enfants des rues

[Unicef / unesco.org](http://Unicef.org) / www.droitsenfant.fr/ L'école itinérante : lespep63.org

« En France : on estime aujourd'hui à 40 000 le nombre d'enfants livrés à eux-mêmes. Chiffre en nette augmentation provoqué par les flux migratoires venant des pays de l'est et notamment des minorités Tziganes Roumaines. Il n'est plus rare aujourd'hui (bien que cela soit interdit par la législation française) de voir de très jeunes enfants proposer leurs services à certains carrefours de nos grandes villes : pour le nettoyage des pare brises des voitures ou bien encore mendier dans les rues ou le métro. »

Les enfants des rues - Droits des enfants (www.droitsenfant.fr)

Les femmes en prison ; séparation des enfants ; reconstruction du lien familial ; sortie et réinsertion : parcoursdefemmes.fr

Les drogues, comment en sortir ?

Il est peut-être temps de rouvrir en France le débat sur la dépénalisation des drogues. La lutte policière contre la consommation et les trafics a montré ses limites, et rien n'est vraiment fait pour encadrer juridiquement l'usage des stupéfiants, alors qu'à l'étranger certains États réfléchissent à un assouplissement de la prohibition.

Les lois du 31 décembre 1970 et du 5 mars 2007 réglementent et pénalisent l'utilisation de tous produits stupéfiants.

Site : drogue-dependance.fr

Plus globalement, la prévention et la lutte contre les drogues et les conduites addictives

La MILDECA, ses missions et un champ de compétences étendu

Créée en 1982, la mission permanente de lutte contre la toxicomanie, devenue la mission interministérielle de lutte contre les drogues et les conduites addictives (MILDECA), répond à la nécessité de coordonner une politique publique par nature, autour du continuum prévention, soin, réduction des risques.

En effet, la politique publique de lutte contre les drogues et les conduites addictives couvre les domaines suivants :

- recherche et observation ;
- prévention ;



- santé et insertion ;
- application de la loi ;
- lutte contre les trafics ;
- coopération internationale.

Placée auprès du Premier ministre, la MILDECA anime et coordonne l'action du gouvernement en matière de lutte contre les drogues et les conduites addictives. Elle élabore à ce titre le plan gouvernemental et veille à sa mise en œuvre.

La compétence de coordination de la MILDECA s'étend à l'ensemble des addictions avec ou sans produit, et sur l'ensemble des domaines de la politique publique.

La MILDECA accompagne les partenaires publics, institutionnels et associatifs de la politique publique dans la mise en œuvre des orientations, en leur apportant un soutien méthodologique ou financier.

Au plan international, la MILDECA contribue, en lien étroit avec le Secrétariat général des affaires européennes et le ministère des Affaires étrangères, à l'élaboration des positions françaises en matière de lutte contre les drogues et les conduites addictives. Elle fait valoir à l'étranger l'approche globale et intégrée de la France.

Dans chaque préfecture, la MILDECA peut s'appuyer sur un chef de projet chargé de relayer son action. Le chef de projet élabore un programme pluriannuel et interministériel fixant les axes prioritaires à mettre en œuvre au regard des orientations du plan gouvernemental et du contexte local.

L'équipe permanente de la MILDECA est composée de chargés de mission de tous horizons. Ils sont médecin, pharmacien de santé publique, magistrat, commissaire de police, officier de gendarmerie, inspecteur principal des douanes, directeur académique, directeur du travail, ingénieur de recherche, conseiller diplomatique, chargé de communication... Ils font vivre la culture de la concertation.

La MILDECA finance deux groupements d'intérêt public

- L'Observatoire français des drogues et des toxicomanies, qui assure la fonction d'observation des habitudes de consommations de produits psychoactifs comme des produits consommés.
- Le Centre interministériel de formation anti-drogue, installé à Fort-de-France, qui est chargé de conduire des actions de formation et de coopération pour renforcer les capacités des administrations des États situés le long de la route de la cocaïne.

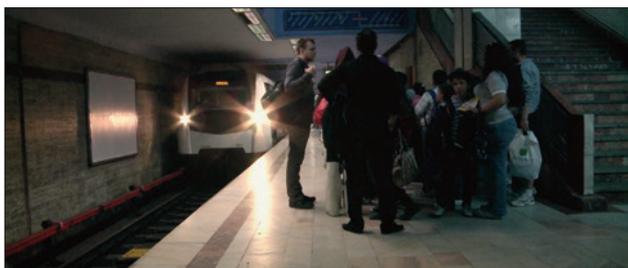
La MILDECA dispose de crédits dédiés au sein du programme « Coordination du travail gouvernemental » du budget de l'État. Ces crédits lui permettent d'impulser et de coordonner l'action de l'État dans son domaine.

Elle gère par ailleurs le fonds de concours alimenté par le produit des avoirs criminels confisqués dans les affaires de stupéfiants. Les crédits sont affectés aux services qui luttent contre le trafic et aux actions de prévention.

<http://www.drogues.gouv.fr/>

et pour aller plus loin :

http://www.drogues.gouv.fr/sites/drogues.gouv.fr/files/atoms/files/plaquette-presentation_mildeca_fr_2014_06.pdf



Des ressources pour comprendre et agir

<http://www.drogues.gouv.fr/comprendre/l-essentiel-sur-les-addictions/conduites-addictives-et-adolescence>

Un lexique pour se repérer

<http://www.drogues.gouv.fr/lexique/A>



Un accès Jeunes spécifiques
<http://www.drogues.gouv.fr/jeunes>

Ce que dit la loi et détour par les idées reçues...
<http://www.drogues.gouv.fr/ce-que-dit-la-loi/idees-recues>

Filmographie sélective

« *Toto et ses sœurs* évoque une parenté fugace avec les petits laissés pour compte de *Nobody Knows*, du Japonais Kore-Eda, mais rappelle surtout le dénuement des *Trois Sœurs du Yunnan*, du Chinois Wang Bing ».

Clémentine Gallot - Libération

1) Le cinéma roumain contemporain

La Montagne magique d'Anca Damian (2015)
L'Étage du dessous de Radu Muntean (2015)
La Crypte de Corneliu Gheorghita (2014)
Mère et fils de Calin Peter Netzer (2013)
Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest de Corneliu Porumboiu (2013)
Des escargots et des hommes de Tudor Giurgiu (2012)
Papa vient dimanche de Radu Jude (2012)
Au-delà des collines de Cristian Mungiu (2012)
Morgen de Marian Crisan (2011)
Teodora pécheresse Anca Hirte (2011)
Le Voyage de Monsieur Crulic d'Anca Damian (2011)
Contes de l'âge d'or de Cristian Mungiu (2009)
Katalin Varga de Peter Strickland (2009)
Au diable Staline, vive les mariés ! de Horatiu Malaele (2008)
4 mois, 3 semaines, 2 jours de Cristian Mungiu (2007)
California Dreamin' de Cristian Nemescu (2007)

2) Film sur les Roms et Tziganes

Roméo et Kristina de Nicolas Hans Martin (2016)
Spartacus & Cassandra de Ioanis Nuguet (2015)
Mange tes morts de Jean-Charles Hue (2014)
Les Fils du vent de Bruno Le Jean (2012)
Tsigane de Martin Sulik (2011)
Jimmy Rivière de Teddy Lussi-Modeste (2011)
La B-M du seigneur de Jean-Charles Hue (2010)
Liberté de Tony Gatlif (2009)
Mischka de Jean-François Stevenin (2001)
Le temps des gitans de Emir Kusturica (1989)
J'ai même rencontré des tziganes heureux de Aleksandar Petrovic (1967)



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 complémentai- rement 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 Guerín.

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

Une nouveauté : les web-documentaires

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

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



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

Définir le transmédia

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

Identifier la dimension multimédia

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

Mettre en évidence l'interactif

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

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

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

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

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

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

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

<http://docnet.fr/>

<http://universcine.com/>

<http://curiophere.tv/>



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



Le cinéma de fiction

Essai de définition

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

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

Repérage de différents genres fictionnels

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

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

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

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

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

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

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

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

Repères sur l'histoire du cinéma de fiction

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

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

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

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

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



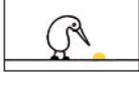
Le cinéma d'animation

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

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

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

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

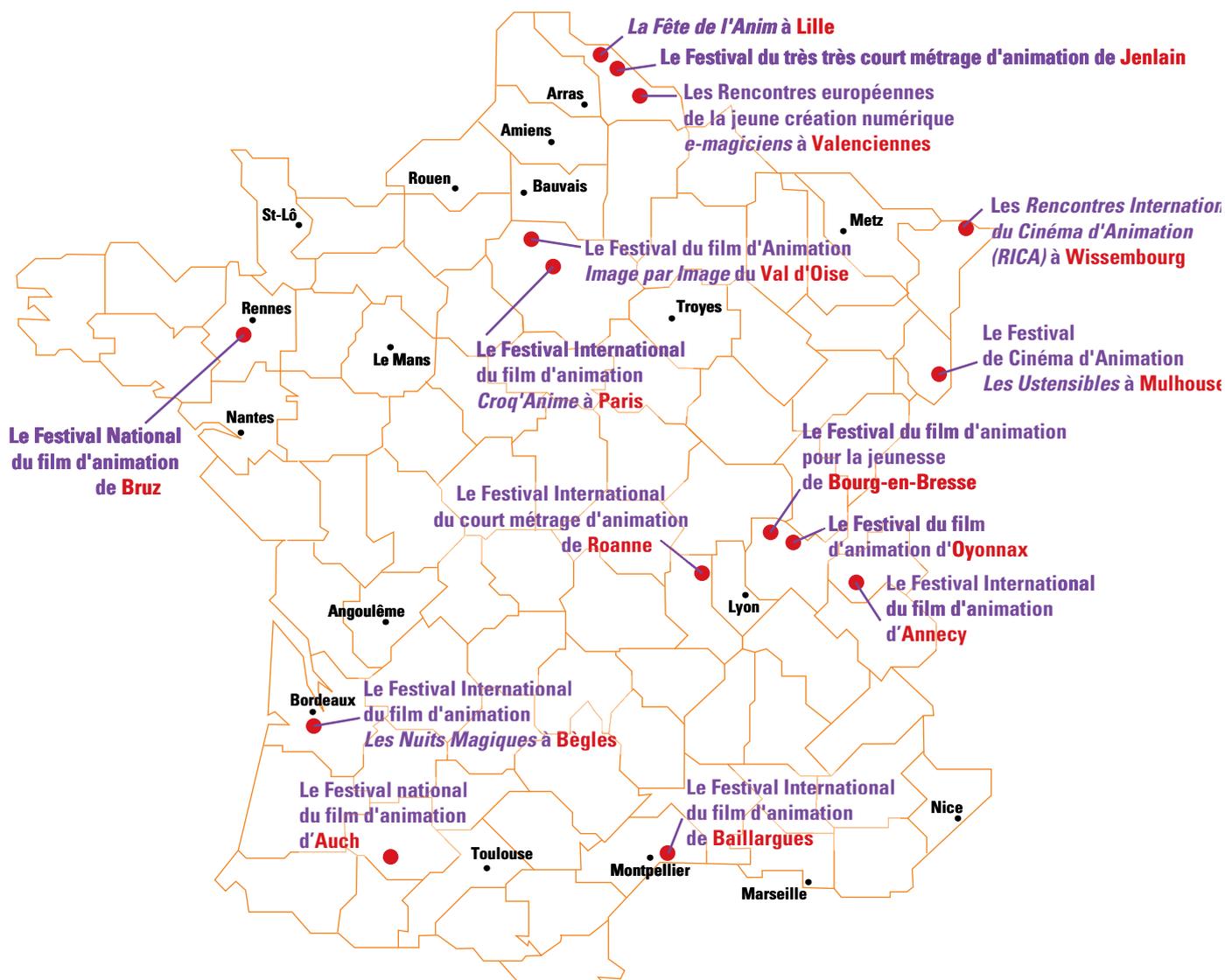
	En compétition	Séance jeune public
<p>2014 (10^e édition)</p>	 Bang Bang ! de Julien Bisaro  Beach Flags de Sarah Saidan  Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset et Jeanne Paturle  La Petite Casserole d'Anatole de Éric Montchaud  The Shirley Temple de Daniela Scherer	 Une histoire d'ours / Historia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



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 œuvre, 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.

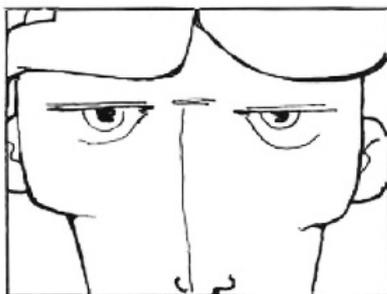
L'animation image par image.

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)



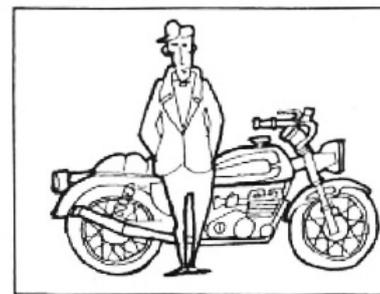
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



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



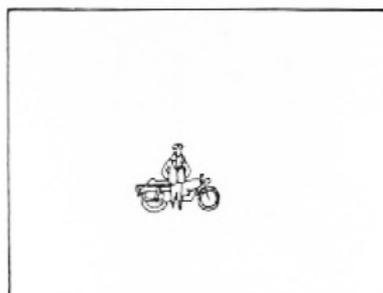
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



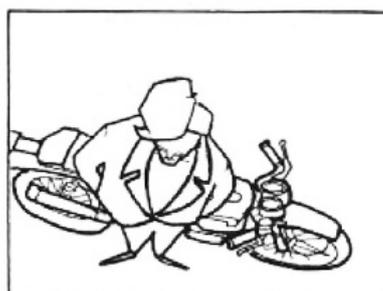
7 **medium long shot**
(plan de demi-ensemble)



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

