

Dossier

d'accompagnement

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

présente



Pas comme des loups

Un dossier proposé par

CENEA
L'ELAN FORMATION

Pas comme des loups

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation

page 3

- Fiche technique
- Synopsis
- Bande annonce du film
- Avant-propos du réalisateur
- Inspirations du film
- Le contexte politique de la réalisation du film
- Le réalisateur
- Interview du réalisateur Vincent Pouplard
- Rencontre avec les deux personnages du film, Roman et Sifredi, et Marie Vachette en charge de la distribution

La réalisation du film et des éléments pour une analyse filmique

page 7

- Regards critiques du film
- En appui sur des entretiens avec le réalisateur, Vincent Pouplard
- Activités autour du film, retours de projection

Enjeux sociétaux

page 10

- Étude et analyse autour de plusieurs thématiques

Pour aller plus loin

page 12

Le spectateur et le cinéma

page 13

- L'accompagnement du spectateur
- Regarder un film

À propos de cinéma

page 17

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

Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

page 29

- Ressources

Grand Prix du Jury au 12^e Festival international du film d'éducation 2016

Le film - présentation

Fiche technique

Documentaire de Vincent Pouplard
France, 59 min
Image : Julien Bossé et Vincent Pouplard
Son : Jérémie Halbert
Montage : Régis Noël, Vincent Pouplard
Musique : Mansfield. TYA / Carla Pallone et Julia Lanoé
Production : Les Films du Balibari (Emmanuelle Jacq)

Synopsis

Ils s'appellent Roman et Sifredi. Âgés de 20 ans, ils ont une enfance et une adolescence compliquées, les liens familiaux coupés, deux trajectoires parallèles plus ou moins suivies par les services sociaux. On les suit dans le garage de l'appartement de leur mère, puis dans une ancienne école transformée en squat, enfin dans une cabane construite dans un bois, un arbre. Ils s'interrogent sur le sens à donner à leur vie...

Bande annonce du film

<https://vimeo.com/197394528>



Avant-propos du réalisateur

« Ces dernières années, j'ai rencontré des dizaines de jeunes pris en charge par la Protection Judiciaire de la Jeunesse (P.J.J.) lors d'ateliers de pratique cinématographique dont j'étais « l'intervenant » réalisateur. J'ai observé leur quotidien au centre d'insertion et tenté de percer leurs questionnements, leurs états d'âmes, leur rapport à l'image.

Les jeunes que j'ai rencontrés jusqu'ici m'ont tantôt effrayé, tantôt bouleversé. À la fois par la force de leur déraison et la justesse de leur indiscipline face à l'hostilité de leur environnement.

Aujourd'hui en France, ils s'incarnent tous médiatiquement dans le même visage flouté, dans la même voix transformée, dans le même anonymat de façade au service d'articles, d'éditoriaux, de reportages dont les thèses paraissent souvent écrites par avance et sans consultation.

C'est une jeunesse qui n'est pas dans les cases. Chacune de ses figures porte en elle un drame complexe fait d'abandon et de souffrance. C'est une jeunesse rebelle, c'est une jeunesse délinquante. C'est ainsi qu'on la nomme et qu'on la fantasme parfois. Une jeunesse qui fait peur et déstabilise. Une violence réelle, une violence fantasmée. Ce caractère imprévisible est au cœur même du film que je me suis proposé de réaliser sur cette jeunesse. Il concerne tant son propos que ses possibilités de réalisation. Alors je me suis concentré sur le fait d'être plongé dans le quotidien et de voir ce qui se passe. En sachant que c'était une période où ceux qui accepteraient cette rencontre allaient être amenés à changer, à grandir sous l'œil de la caméra. »



Inspirations du film

Jean Genet, ne serait-ce que pour ces quelques lignes :
« Vous pâlissez de honte à lire le poème de l'adolescent
aux gestes criminels. » *Le Condamné à mort* (1942).

Albertine Sarrazin, pour sa vie : la prostitution, la délinquance, l'incarcération dans les prisons pour femmes, qu'elle sut raconter avec talent dans *L'Astragale* (1965).



Fernand Deligny, pour son livre *Graine de crapule* - Conseils aux éducateurs qui voudraient la cultiver (1945).

Anonymes, pour les dizaines de jeunes croisés en atelier, aux trajectoires bouleversantes et particulièrement le manuscrit de : « *C'est ça nos vies* », fruit d'un travail poétique mené avec des mineurs incarcérés à la Maison d'arrêt d'Angers en 2001.

Le contexte politique de la réalisation du film

« On a fait un pas en arrière monstrueux ces dernières années en France. Le tout à base de statistiques trafiquées et de volonté de conquête d'un électorat effrayé ou que l'on effraie volontairement. » - Vincent Pouplard

La nécessité d'un film émerge dans un contexte de désertion progressive de l'État quant au soutien aux actions de prévention, la fuite par la criminalisation de la misère sociale, la posture de la sourde oreille et de la règle sans appel. L'ordonnance de 1945 posait le caractère exceptionnel de l'incarcération pour un mineur délinquant et la nécessaire primauté d'un travail d'insertion sur la punition carcérale.

Une décennie plus tôt, Jacques Prévert prenait la plume pour mettre en chanson *La chasse à l'enfant*. Ces mots dénonçaient la battue organisée à Belle-Île suite à l'évasion de 55 enfants du centre de correction et d'éducation.

Le réalisateur

Sa biographie

Né en France en 1980, il travaille en tant qu'artiste, réalisateur et intervenant cinéma. Après des études de sociologie et de photographie, Vincent Pouplard se dirige vers le cinéma expérimental et les performances mêlant musique et images. En 2005, il devient chargé de production et d'action culturelle au sein de l'association Makiz'art, collectif de cinéastes et de techniciens. Il y assure la production de nombreux court-métrages, conçoit et entreprend régulièrement des ateliers de pratique artistique et d'éducation populaire à l'image. Progressivement Vincent Pouplard développe ses compétences en assistantat mise en scène, découvre la création sonore documentaire et devient désireux de développer d'avantage son propre travail artistique. En 2010, il réalise *Le Silence de la Carpe*, son premier film documentaire, lors d'une formation d'écriture et de réalisation Cinédoc à Annecy. En 2016, il réalise *Pas comme des loups*, sorti en salles en avril 2017.

Sa filmographie

Hurry and Wait. Documentaire de création, 2016. 8,7 Production (vidéo HD, 59 min). Road-trip à la suite du groupe de noise Papaye. Les vides et les pleins d'une tournée en travers l'Europe.

Sun is sad. Essai documentaire, 2015. Auto produit (13 min). Tourné à Thessalonique en 2012 dans une Grèce en plein chamboulement.

Patrick nu dans la mer. Court-métrage de fiction, 2015.

Zarlab, et *À perte de vue*. (vidéo HD, 20 min). Camille a 11 ans. Elle vit seule avec son père Patrick. Ce matin, Camille contemple en secret les corps endormis de son père et d'une jeune femme, Jeanne.

Lab to Lab. Documentaire de création, 2012. PING et 21 Films. (vidéo HD, 42 min). C'est à propos de créativité, à propos de savoir partagé, à propos de questions cruciales aujourd'hui.

Le Silence de la Carpe. Documentaire de création, 2010. Cinédoc Films. (16 mm, 14 min). Des apnéistes, une piscine et les corps au travail.



Interview du réalisateur Vincent Pouplard

Le film *Pas comme des loups* de Vincent Pouplard suit à la trace deux frères jumeaux, Roman et Sifredi, qui vivent en marge de la société. Le titre du film renvoie directement à la volonté du réalisateur de ne pas faire de ces deux vies ébréchées une image supplémentaire à ajouter à la caractérisation habituelle des jeunes délinquants par les journaux télévisés et autres reportages (visages floutés, voix déformées...) : en somme, ne pas les filmer comme une meute informe mais leur donner une singularité et faire entendre leurs paroles.

À propos des personnages

Est-ce qu'il n'y a pas un risque, en ne rentrant pas dans les détails du passé et du présent de délinquants de Roman et Sifredi, de trop guider le spectateur vers l'amabilité de vos deux personnages ?

Oui, j'aurai pu pécher par angélisme... Ce sont des questions que je me suis évidemment posées. À certaines étapes d'écriture du projet, j'avais envie qu'il y ait plus de contraste dans le film, quitte à créer du mal-être ou un questionnement moral plus vif chez le spectateur. Mais lorsque nous avons abordé le montage, nous avons fait confiance à la part d'inconscient, ou plutôt d'imaginaire collectif autour de la délinquance. J'ai l'impression que le film est arrivé à un endroit juste à ce niveau. Il y a du secret, du caché, du hors-champ... des éléments incontournables de cinéma et d'une relation aux spectateurs qui, petit à petit, ont la place pour se mettre en mouvement avec les personnages du film.

Qu'importe dans le fond les délits des jumeaux, ils ont été mis à part de la société... Lors de l'avant-première à Stereolux, beaucoup de personnes m'ont dit que l'intervention des jumeaux lors du débat les avait touchés, qu'ils avaient retourné certaines valeurs, qu'eux-mêmes s'étaient sentis marginaux en les écoutant. C'était quelque part un de mes buts avoués en faisant le film. Et je me dis que si j'avais été un peu plus précis, si j'avais détaillé davantage ce que Roman et Sifredi avaient pu faire de « mal », cela ne serait peut-être pas arrivé.



Est-ce que le fait de ne pas évoquer le passé des jumeaux n'empêche justement pas le spectateur de catégoriser ou d'étiqueter Roman et Sifredi ?

Sans doute. C'est bête à dire mais il y a des gens qui ne seront jamais curieux des écrits de Pasolini parce qu'ils ont entendu un jour dire qu'il était homosexuel... Ici, mon entreprise était de l'ordre du portrait, je voulais rester avec mes personnages jusqu'au bout sans donner la possibilité aux spectateurs de se fermer aux émotions portées par les personnages à l'écran. Si on revient sur la genèse du film, celui que je voulais réaliser au

début, avant de rencontrer les jumeaux, était sans doute plus proche de la violence des actes et de l'institution carcérale. J'avais envie de brusquer frontalement, de bousculer les réflexes moraux... et je pense l'avoir finalement fait de manière plus inconsciente en lui donnant une forme plus poétique et moins abrupte.

Ces questionnements moraux sont tout de même présents via les chansons que vous utilisez, notamment en début et fin de film – chansons qui sont peut-être plus utilisées pour leurs aspects militants que pour leur fonction purement narrative ou dramaturgique.

Oui, c'est vrai, surtout que la première chanson (*Les Rebelles* de Bérurier Noir repris par Mansfield. TYA) arrive au bout de 10 minutes du film... C'était un peu risqué de mettre une respiration musicale à ce moment-là. Quand j'ai découvert cette chanson, ça a créé énormément d'échos avec ce que sont mes personnages parce qu'elle charrie des valeurs de révolte et un imaginaire anarchiste, qui me semblaient leur coller à la peau. Je dis « anarchie » au sens d'une rébellion juste, pareille à celle de Roman et Sifredi dans leur rapport au monde, avec leurs corps et leurs cabanes comme refuges. Je sais que ces voix ont existé dans la littérature, dans la musique ou dans le cinéma. Jean Genêt, Fernand Deligny, Albertine Sarrazin et d'autres étaient ma nourriture... et ça me plaisait de les mettre en dialogue avec mes personnages contemporains.



À propos du thème de la jumeauté

Le film *Pas comme des loups* ne se complait pas dans le traitement de la jumeauté de Roman et Sifredi alors que cela aurait pu être une facilité. Elle apparaît très furtivement de manière frontale lors d'un « match de lutte » filmé pareil à une danse ou encore lors de la séquence finale qui voit les jumeaux discuter en un effet de miroir saisissant.

J'ai cherché longtemps pendant le tournage à exploiter le thème de la jumeauté. J'étais pétri d'idées formelles, dont le masque de plâtre et l'empreinte sur la caméra sont des traces. Je voulais explorer les manières de les rapprocher ou de les différencier. Au final, ces images avaient ce potentiel de générer une angoisse, une sensation d'enfermement et d'étouffement mais elles ne me semblaient pas si justes que ça sur la question de la jumeauté. En apprenant à connaître Roman et Sifredi, je me suis rendu compte qu'être jumeaux signifiait ne jamais être seul, et lorsque tu n'es jamais seul, tu es toujours en lutte contre quelque chose. Lorsque je leur ai proposé de revenir au garage où se situe le début pour filmer ce doux affrontement qui pouvait ressembler à leur relation, ils ont compris que cette séquence représentait, avec sa force, leur relation fraternelle.

La dualité entre les deux frères existe aussi dans la forme même de votre film coupé en deux. Les vingt premières minutes sont plus proches de l'expérimental, alors que les quarante suivantes se situent plus vers un naturalisme documentaire où vous prenez davantage le temps d'observer. Est-ce que cette rupture formelle s'est ancrée au fur et à mesure de l'avancée de la production du film ?

Quand j'ai saisi que je n'allais pas garder le passé de Roman et Sifredi, je me suis rabattu sur ce début qui malmène le spectateur. Cela a été en quelque sorte mon échappatoire... J'ai pris la décision d'être un peu totalitaire au début du film en proposant au spectateur un amoncellement de formes documentaires possibles qui le surprennent ou le saisissent, tout en prenant le risque de le laisser à côté du film. J'ai cependant l'impression que cela rend la deuxième partie du film encore plus belle et que ça garde le spectateur en éveil. Les personnages ne se donnent pas facilement, ni immédiatement et c'est ce qui nous tient jusqu'au bout. Au début de *Pas comme des loups*, il est clair que la forme prime parfois sur ce que les garçons racontent... mais ça ressemble aussi à leur comportement lorsque je les ai rencontrés. Dans la deuxième partie du film, ils se stabilisent dans leur positionnement dans la vie. Il y a cette volonté d'être ermite moderne, de s'éloigner du monde et d'eux-mêmes d'une certaine manière. Quand je les ai connus, ils étaient sous l'influence de tellement de choses et de personnes. Puis, avec ce retrait volontaire du monde, ils se sont construits et ont été plus sûrs d'eux... Alors peut-être que mon film a en quelque sorte épousé le même parcours.

Entretien réalisé par Morgan Pokée à Nantes le mardi 5 avril, diffusé sur le site laplateforme.net

Rencontre avec les deux personnages du film, Roman et Sifredi, et Marie Vachette en charge de la distribution du film

Voir l'entretien filmé, lors de la projection du film à Saint-Dié dans les Vosges, dans le cadre des Échos du Festival international du film d'éducation

<https://vimeo.com/215646196>



La réalisation du film et des éléments pour une analyse filmique

Regards critiques du film



Ce film qui suit le parcours de vie de deux jumeaux nantais en rupture sociale, s'est imposé d'emblée aux membres du jury, séduits autant par la personnalité attachante des deux héros que par les qualités formelles de cette œuvre. Filmés pendant cinq ans, Roman et Sifrédi, vivent en marge de la société, pratiquant une petite délinquance de survie, squattant au gré des opportunités un garage ou une école abandonnée, rêvant d'une existence en marge d'un système qu'ils refusent d'intégrer. Tels de jeunes Robinsons Crusoë urbains, les deux frères vivent pleinement l'instant présent, mus par une force vitale - ils bougent tout le temps - qui s'exprime à travers leurs activités quotidiennes : baignade en rivière, escalade d'un arbre, construction d'une cabane en forêt, souvent pratiquées en pleine nature. Frères de sang, ils entretiennent avec les autres membres du groupe des relations fraternelles et solidaires. En dépit de la précarité de leurs conditions de vie, ils traversent l'existence

avec une dignité exemplaire s'efforçant d'améliorer leur refuge ou leur apparence vestimentaire. Inclassables, incasables, ces autodidactes débordant de vie, expriment leurs rêves, leurs angoisses et leurs fêlures à travers le dessin et les mots que l'un des jumeaux, slameur, note presque frénétiquement dans un cahier d'écolier. Le regard sensible du réalisateur magnifie cette tranche de vie. Sa caméra, toujours en mouvement, semble caresser le corps de ses héros, et porter sur eux un regard plein de tendresse, de pudeur et de sensualité. Mais, comme le dit le titre, s'ils aspirent, comme les loups, à vivre au fond des bois, ces garçons ne sont pas tout à fait sauvagesons. Le fil distendu qui les relie au monde n'est pas brisé. La fin ouverte nous laisse penser qu'il y aura peut-être une nouvelle relation avec la société des hommes. »

Alice Fargier

Présidente du Grand Jury du Festival international du film d'éducation (2016)

Cécile Mury de Télérama

Ils s'appellent Roman et Sifrédi, ils ont à peine 20 ans et ils vivent dehors. Mais « pas comme des loups ». Ce titre résume, à lui seul, toute la beauté de ce documentaire hors norme et hors clichés. Petits délinquants en rupture avec à peu près tout – la famille, la société –, les deux jumeaux ne sont pas filmés comme des bêtes sauvages, des animaux de meute grégaires et inquiétants. C'est dans leur verve et leurs rêves, dans leur mode de vie à la fois précaire et empreint d'une liberté à la Prévert, que le cinéaste a choisi de les montrer. « Les jeunes que j'ai rencontrés m'ont effrayé, et bouleversé, dit le réalisateur, par la force de leur déraison et la justesse de leur indiscipline. » Dans le béton nu d'un garage, une vieille école transformée en squat, ou à travers les branches d'une cabane dans les bois, c'est une aventure humaine aussi noire que lumineuse que reconstruit ce beau film buissonnier et inspiré.



En appui sur des entretiens avec le réalisateur, Vincent Pouplard

(Sources dossier de presse et interview www.laplateforme.net)

D'où vient le titre du film ?

Au départ, le projet de film s'appelait Une jeunesse ennemie.

À ce moment-là, en 2010 environ, je travaillais souvent en ateliers au sein de la Protection Judiciaire de la Jeunesse. Je me renseignais sur l'image médiatique de la délinquance et de ce que des personnes comme Jean Genet avaient pu en dire. Il y avait cette image de la meute qui leur collait à la peau, l'image à peine enfouie des loups qui harcèlent les honnêtes citoyens. Ils n'avaient pas de corps, pas d'incarnation. Que des visages floutés, des voix trafiquées ou des cagoules.

Le sens du titre, et donc du film, est à prendre ainsi : « Ne les regardez pas comme des loups ! ». Ce n'est pas une meute pour nous, citoyens lambda. Ce n'est pas un danger. S'ils se comportent de manière un peu sauvage, nous sommes les premiers fautifs.

Quel a été le déclic de ce film ?

Lors d'un atelier cinéma dans le cadre de la PJJ, nous avons réalisé un film collectif avec six personnes.

Dans ce petit groupe, il y avait S. Cette rencontre marquante puis celle avec son frère R., leurs mots, leurs attitudes, leur confiance, me permettaient tout à coup de donner forme à mes intentions de film sur la délinquance et à tout ce que j'avais écrit sur cette question. Cette rencontre allait nourrir mon écriture, incarner le récit. Et ils ont accepté.

À propos du tournage

« Tu t'intéresses à nous ». Comment s'est mise en place la relation autour du film ?

Un désir de film nous réunissait. La question était alors la suivante : quel est le monde qu'on veut décrire vous et moi ? Nous nous sommes mis d'accord sur les choses que nous n'aborderions pas. Filmer implique de la confiance de part et d'autre. La première fois que je les ai retrouvés pour tourner, j'avais 5 000 euros de matos avec moi et ils me disent : « suis-nous dans le garage, on va te présenter des potes ». Si tu penses à leur CV carcéral, normalement tu hésites 5 min... mais tout a toujours été bienveillant.



Au fur et à mesure de nos rencontres, ils se sont rendus compte que nous n'étions pas dans un rapport superficiel. Une phrase revenait toujours chez eux : « tu t'intéresses à nous ».

Que représentaient pour eux ces moments de tournage ?

Au début ils étaient dans un truc un peu fantasmé. Ils se disaient : « il y a un type avec une caméra, on va faire des clips ». Je leur ai expliqué que ce n'était pas ma démarche. Ils ont eu besoin d'apprendre par eux-mêmes. À chaque fois, je leur donnais des DVD comportant les rushes du tournage précédent. En les visionnant, ils s'apercevaient que je coupais lorsqu'ils faisaient de la surenchère. Ça les renseignait beaucoup sur

le film que je tournais. Ils comprenaient que je n'étais pas à la recherche du spectaculaire. Ce film leur a permis de faire le point, de verbaliser. Hors de la famille, ils n'avaient pas vraiment d'espace de parole.

« Privilégier des vraies séquences, du cinéma direct ». Comment s'est déroulé le tournage ?

Le tournage a duré trois ans. Pendant la première année, nous n'étions jamais seuls, il n'y avait que des scènes de groupe. Tous les gens que j'avais rencontrés autour d'eux avaient des histoires plus dingues les unes que les autres. J'ai insisté pour les voir seuls car sinon j'allais me perdre en chemin.

Pour saisir des moments sur le vif, j'ai tourné avec un dispositif simple. J'ai donc alterné entre des moments où je travaillais seul et d'autres en équipe réduite. Je n'intervenais pas sur le programme de la journée, seulement sur son déroulement pour avoir le temps de filmer. Dès fois, il ne se passait rien. Alors je ne filmais rien. Mais passer du temps ensemble c'était tellement bien.



À propos de la mise en scène... et de l'intervention sur le réel...

Leur isolement progressif tient à ce qu'ils étaient en train de vivre au moment du tournage. Ils ont eu envie de se séparer de leur groupe d'amis et de partir en forêt. Paradoxalement, ils ont continué à accepter ma proposition de les filmer. Comme lors du tournage de la scène des marrons : un matin je me pointe tout seul sans équipe, je les retrouve en bas de chez eux et ils me proposent de les accompagner en forêt. Ils avaient repéré des endroits et voulaient me les montrer. À cette époque, ils partaient aussi chacun leur tour vivre seul une semaine dans la nature en se construisant une cabane dans les bois des bords de l'Erdre. Ils étaient vraiment dans une recherche d'apaisement : la prison a éminemment marqué Roman et il avait vraiment besoin d'air et de s'échapper de son groupe d'amis. C'est là qu'il y a eu de ma part des efforts de mise en scène pour reconstruire cet état. Cela s'est passé notamment dans la scène de l'arbre qui est une forme d'échappée lyrique.

Comment avez-vous notamment travaillé la mise en scène sur cette séquence ?

Roman et Sifredi sont montés deux fois à l'arbre : une première fois avec une discussion que je leur avais soufflée (leur rapport à cet arbre qui leur avait notamment permis d'échapper à des flics). Puis en se promenant dans la forêt pour faire des plans d'introduction à la séquence, j'ai vu le plan large qu'il était possible de faire. Je leur ai alors demandé s'ils voulaient bien remonter dans l'arbre avec une autre discussion en tête pour que je puisse les filmer d'aussi loin. Roman et Sifredi m'ont permis de faire de la mise en scène parce qu'ils étaient prêt à refaire des gestes.

Quelle est alors votre limite dans votre intervention sur le réel ?

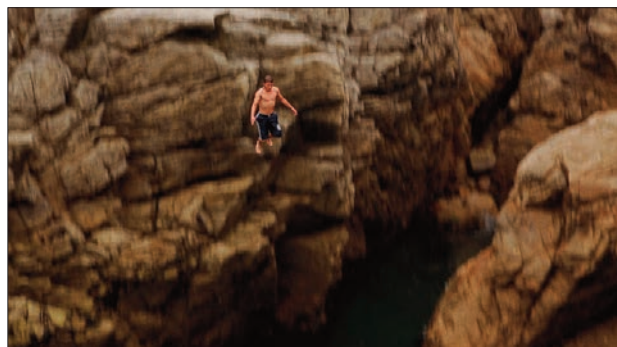
Tant qu'il s'agit du corps et de gestes, tant que cela permet à l'œil du spectateur de se plonger dans un déploiement du corps dans l'espace, cela ne me pose pas de problème. Notre dispositif de tournage impliquait parfois que mon chef opérateur ne réussisse pas à attraper un geste parce que Roman ou Sifredi l'avait fait trop rapidement. Il suffisait alors de leur demander de le refaire plus lentement. Par contre, je ne peux pas éthiquement leur faire redire des choses...

Quelle est la distinction que vous faites ?

J'aime bien la spontanéité d'une parole et qu'elle puisse surprendre celui qui vient de la dire. Et moi par là même. Si je demande à Roman ou à Sifredi de redire quelque chose, je rentre dans un jeu qui correspond presque à une écriture de ce qui est dit et de choix au moment du tournage. Un geste peut être plus juste si on le refait alors que je crois que ce n'est pas le cas pour une parole qui doit rester innocente ou primitive. Je suis très sensible à l'oralité et à son émotion première. J'avais la chance de pouvoir encore tourner à mesure que le montage avançait, et dans nos discussions de montage, la tentation était parfois immense. Mais je m'en suis surtout servi pour peaufiner des transitions narratives.

Cela est-il arrivé sur les séquences de chant ?

C'est un peu différent effectivement. Lorsque Sifredi est en silhouette en train de rapper, on a voulu refaire la séquence parce que l'image était abîmée, parce que le son était pris au Zoom, parce que l'instrument était dégueulasse... Finalement à l'image, la scène a été refaite en essayant d'être au plus proche de ce qu'on avait déjà eu en boîte, mais c'est le son de la première séquence tournée qui a été conservé. Ça m'arrive de regretter un peu ces images-là qui étaient techniquement trop faibles mais qui avaient aussi une émotion propre.



Enjeux sociétaux

Étude et analyse autour de plusieurs thématiques

« Nous serons libres »

La dernière phrase film nous livre en quelque sorte, le sens quête de ces deux jeunes hommes qui fuient ... fuient le système, fuient la contrainte, fuient l'enchaînement social.

Le film que nous propose le réalisateur est un regard dur, mais profond d'une jeunesse en dés-errance. À quoi est-ce qu'on sert, Pourquoi sommes-nous là sont les petites phrases lancinantes qui nous accompagnent pendant tout le parcours vers la liberté que suivent ces garçons.



De leur histoire, nous saurons peu de choses ! Nous les retrouvons dans un Squatt, nous les suivons dans la forêt, dans des endroits en marge, toujours dans cette recherche d'absolu, de liberté. Les mots sont présents partout. Mots chantés, mots criés, mots slamés. La poésie est en toile de fond, douloureuse, triste, ou pleine d'espoir. Le réalisateur nous prend à témoin des questions existentielles qui hantent ces frères jumeaux et leur copain de galère.

Ces jeunes cherchent, espèrent doutent, s'éloignent de la société et ne savent pas quoi construire. Ils semblent à la marge volontairement et involontairement.

Ils nous parlent de leur détresse, mais aussi de leurs espoirs, de leur envie de n'être personne et en même temps quelqu'un, quelqu'un de différent, qui ne rentre pas dans un moule et qui crée, qui écrit, qui pense, qui rit qui se bat. L'histoire est à la fois douloureuse et nous amène à réfléchir à la société que nous construisons et qui a du mal à inclure, des jeunes qui ne veulent pas être dans le cadre, mais qui veulent exister. Ils sont remplis de mots, d'images, de culture. Ils nous invitent à les regarder différemment et à croire un peu, beaucoup en eux. Ils ne sont pas des loups, même s'ils vivent en lisière, qu'ils nous observent et qu'ils ne se quittent pas.

Les 2 frères, jeunes en marge, représentation de la jeunesse fragile ?

Quand on observe ces deux jeunes, qu'on les écoute. Très vite les images stéréotypées peuvent prendre le dessus. Deux jeunes des quartiers, qui fument, se rebellent contre la société, ont des histoires avec la justice... Des jeunes des banlieues quoi !

Mais est-ce si simple ? Vincent Pouplard, dans son film nous invite à faire un pas de côté, à regarder les choses un peu différemment et donc à sortir des images et des idées toutes faites.

Peut-on tenter de voir un peu autre chose ? De regarder ces deux jeunes frères avec plus d'honnêteté ? Les jeunes à la marge, qui commettent des délits, qui refusent la société telle qu'elle est, ont toujours existé ! Les blousons noirs, délinquants, « loulous des banlieues » nous inspirent souvent du rejet et de la crainte, car on ne sait pas comment les comprendre, comment aller à leur rencontre ?

La marginalisation, l'exclusion d'une partie de la jeunesse sont présentes en toile de fond de ce film. Que faisons-nous pour cette jeunesse qui ne rentre pas dans le cadre ? Quelle responsabilité avons-nous en tant qu'adulte ? Quelle forme d'accompagnement souhaitons-nous proposer à ces jeunes qui sont « en dehors » qui peuvent « exploser » les règles établies ?

Ce film nous invite à réfléchir encore et toujours à la prise en charge éducative des mineurs et des jeunes adultes. Que voulons-nous privilégier, l'éducation ? La répression ? L'enferment ? Autant de questions qui nous reviennent en pleine face !

Le réalisateur du film, nous invite à regarder autrement, à voir la part d'humanité de ces frères et de leurs copains. Il ouvre les portes du possible de la rencontre.



Au-delà de l'image, tenter de les écouter

Le parti pris du réalisateur nous invite à rencontrer ces deux jeunes (et au-delà les jeunes qui leur ressemblent), dans leur univers, hors des espaces habituels. Très vite, on entend des phrases, des textes, des chansons, et on voit les jeunes dessiner, colorier. Ces quelques fragments de poésie, de slam sont autant de clefs, qui nous permettent de comprendre que ces jeunes se questionnent, doutent, interrogent leur avenir. Les mots portent leur mal-être, mais aussi leur espoir. La création favorise la mise en scène de leur vie, de leurs envies. Ici, pas de présence « adulte », mais en fait la société toute entière et notamment les adultes qui la composent sont toujours présents, invités à entendre ce qu'ils ont à nous dire.

La création et la culture, comme facteur d'émancipation

« Tout acte éducatif révèle à chacun ses potentialités, participe à la construction de son identité, l'aide à trouver une place dans l'environnement social... Il participe à la découverte « de l'infinie complexité de la condition humaine » et doit conduire à plus d'humanité. C'est ce que nous recherchons à travers des « pratiques culturelles »...

Ces quelques mots peuvent totalement nous permettre de comprendre, à travers l'exemple du film, que la création permet de grandir, d'exister et de se révéler à l'autre, en lui donnant à comprendre ce qui nous fonde, ce qui habite, ce qui nous hante et ce qui nous fait vivre. Les textes que nous entendons dans le film, nous permettent à eux seuls de mieux cerner les frères et leurs copains, à mieux trouver des clefs pour rentrer en relation, pour aller à leur rencontre. Le rap, l'art urbain, le slam sont autant de formes d'expression qui donnent accès à l'autre, à son humanité. Les travailleurs sociaux connaissent et peuvent quand ils sont accompagnés, s'aventurer avec les jeunes, sur le chemin de la création et donc de la rencontre avec eux. Ils ne sont alors pas que des délinquants, mais des individus en capacité de dire et de faire.

Ouvertures à partir du film

- Le droit de vivre autrement, est-ce possible ?
- Comment reconnaître les compétences des jeunes en marge ?
- L'accompagnement éducatif, des jeunes en rupture, peut-il passer par la culture ?
- Éducation et/ou répression, que choisir ?



Pour aller plus loin

L'Agir de Tony Lainé : <http://www.cemea.asso.fr/spip.php?article2771>

Actes de connaissance et espaces culturels intermédiaires : <http://www.cemea.asso.fr/spip.php?article2776>

La justice des mineurs en France : <http://www.justice.gouv.fr/justice-des-mineurs-10042/>

Vidéo Justice des mineurs : <http://www.justice.gouv.fr/justice-des-mineurs-10042/serie-video-justice-des-mineurs-20894.html>

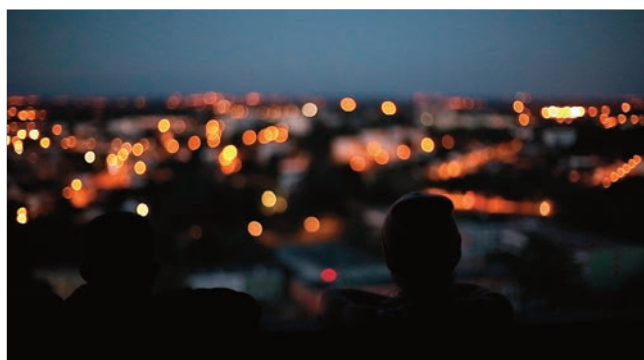
Ordonnance du 2 février 1945, relative à l'enfance délinquante : <http://www.textes.justice.gouv.fr/textes-fondamentaux-10086/justice-des-mineurs-10088/ordonnance-du-2-fevrier-1945-11029.html>

Protection Judiciaire de la Jeunesse (PJJ) : <http://www.justice.gouv.fr/le-ministere-de-la-justice-10017/dir-de-la-protection-judiciaire-de-la-jeunesse-10026/>

Vie Sociale et Traitement n°133 (2017/1) Où va la protection de l'enfance ? : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2017-1.htm>

Rencontres scène jeunesse : <http://www.rencontres-scene-jeunesse.fr/>

Quelques films à voir ou revoir : **La Chasse au Snark** (Festival international du film d'éducation, Grand Prix 2013) ; **Toto et ses sœurs** (Festival international du film d'éducation, Prix du long métrage 2014) ; **Au tribunal de l'enfance** (Festival international du film d'éducation 2009) ; **Point de Chute** (Festival international du film d'éducation 2009) ; **Des enfants et des juges** (France 5, 2016). **La tête Haute** (Emmanuelle Bercot, 2015).



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 Ophüls), *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 Kungfu 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://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 Pajienza ou José Luis Guerin.

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

Une nouveauté : les web-documentaires

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

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



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

Définir le transmédia

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

Identifier la dimension multimédia

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

Mettre en évidence l'interactif

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

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

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

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

<http://www.france24.com/fr/webdocumentaires>

<http://docnet.fr/>

<http://universcine.com/>

<http://curiosphere.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 international 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 doublement 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.



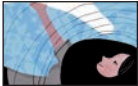
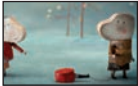
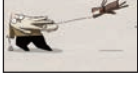
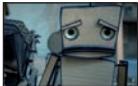
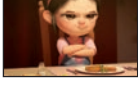
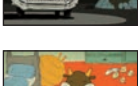
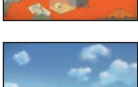
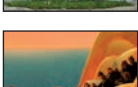
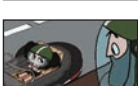
Le cinéma d'animation

Le *Festival international 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 ».

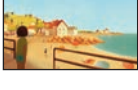
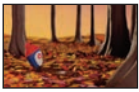
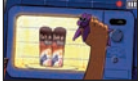
L'intérêt du *Festival international du film d'éducation* pour ce cinéma ne cesse de s'accroître et contribue à la reconnaissance du film d'animation comme une création à part entière, un véritable art du mouvement. « L'animation n'est pas l'art des dessins-qui-bougent mais l'art des mouvements-qui-sont-dessinés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

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

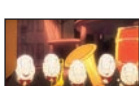
	En compétition	Séance jeune public
2007 (3 ^e édition)	 Matopos de Stéphanie Machuret  Le Loup Blanc de Pierre-Luc Granjon	
2008 (4 ^e édition)	 Mon petit frère de la lune de Frédéric Phillibert	
2009 (5 ^e édition)	 Les Escargots de Joseph de Sophie Roze	
2011 (7 ^e édition)	 pl.ink ! de Anne Kristin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

	En compétition	Séance jeune public
2014 (10^e édition)	 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 Karhánková  Pierre et le Loup de Pierre-Emmanuel Lyet, Gordon et Corentin Leconte  Wind de Robert Loebel
2015 (11^e édition)	 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



	En compétition	Séance jeune public
2016 (12 ^e édition)	 Alike de Rafa Cano Méndez et Daniel Martinez Lara	 À propos de maman (Pro Mamu) de Dina Velikovskaya
	 Des rêves persistants / Persisting Dreams de Come Ledesert	 Caminho dos gigantes (Way of giants) de Alois Di Leo
	 Frontières / Borderlines de Hanka Nováková	 Chez moi de Phuong Mai Nguyen
	 Une histoire de zoo / Co se stalo v zoo de Veronika Zacharová	 Crabe-phare de Gaëtan Borde...
	Film invité	 Cul de bouteille de Jean-Claude Rozec
		 De longues vacances de Caroline Nugues-Bourchat
		 Fear of flying de Conor Finnegan
		 Jonas and the sea (Zeezucht) de Marlies van der Wel
		 La Cage de Loïc Bruyère
		 La Cravate (The tie) de An Vrombaut
		 La Moustache (Viikset) de Anni Oja
		 La Reine Popotin (Königin Po) de Maja Gehrig
		 La Soupe au caillou de Clémentine Robach
		 Le Renard Minuscule de Sylwia Szkiladz & Aline Quertain
		 Looks de Susann Hoffmann
		 Miel bleu de Constance Joliff,...
		 Moroshka de Polina Minchenok
		 Que dalle de Hugo de Faucompret...
		 Spring Jam de Ned Wenlock
		 The girl who spoke cat de Dotty Kultys
		 Tigres à la queue leu-leu de Benoît Chieux
		 Une autre paire de manches de Samuel Guénolé
		 Vidéo-souvenir de Milena Mardos



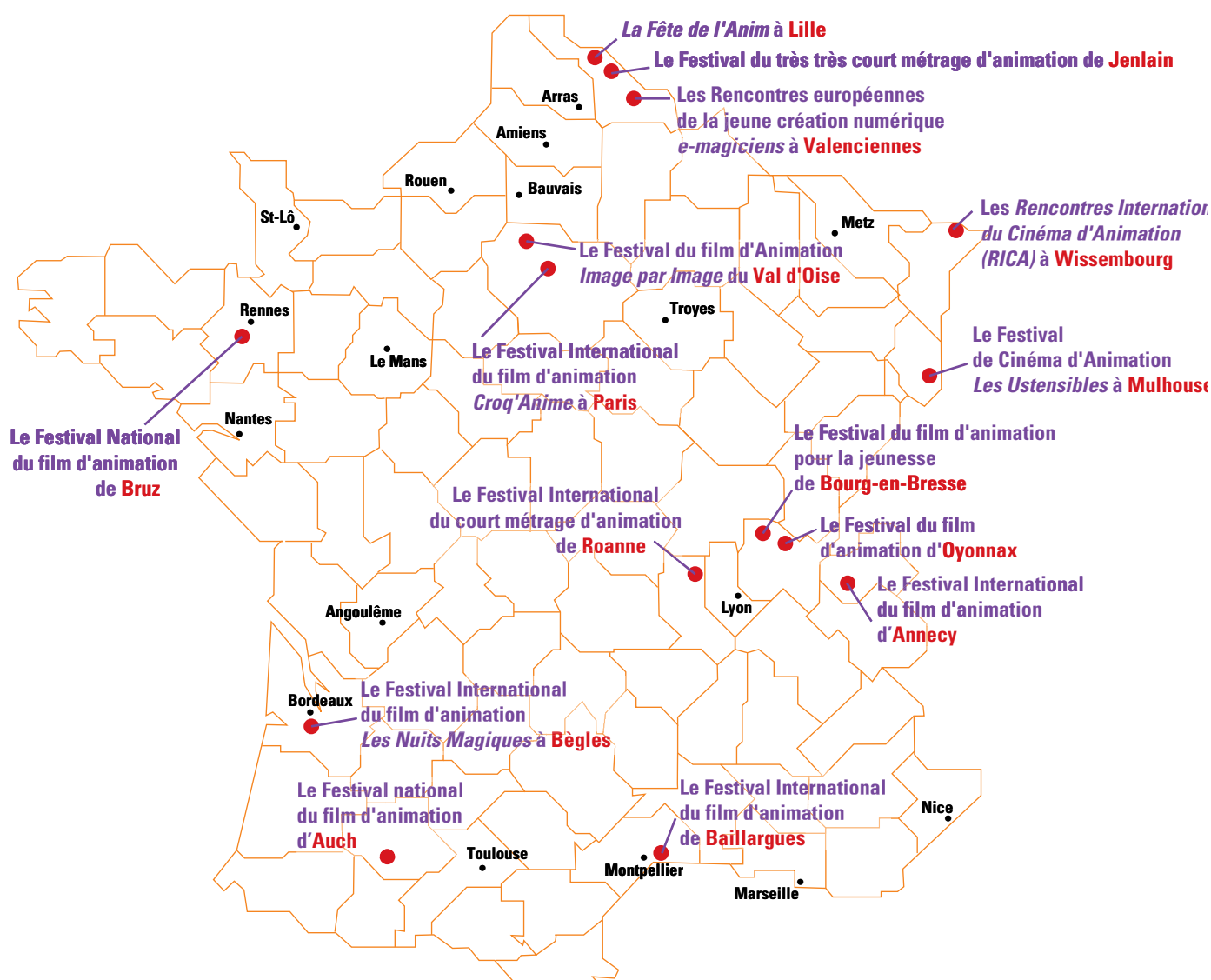
	En compétition	Séance jeune public
2017 (13 ^e édition)		 Adama de Simon Rouby
		 Chemin d'eau pour un poisson de Mercedes Marro
		 Courage ! (Head Up !) de Gottfried Mentor
		 Deux amis de Natalia Chernysheva
		 Deux tramways (Dva Tramvaya) de Svetlana Andrianova
		 Je mangerais bien un enfant de Anne-Marie Balaÿ
		 La moufle de Clémentine Robach
		 La taupe et le ver de terre (The mole and the earthworm) de Johannes Schiehl
		 La toile d'araignée (Pautinka) de Natalia Chernysheva
		 Le cadeau (The Present) de Jacob Frey
		 Le château de sable de Quentin Deleau, Lucie Foncelle, Maxime Goudal, Julien Paris et Sylvain Robert
		 Le fruit des nuages (Plody Marku) de Katerina Karhankova
		 Le vent dans les Roseaux de Nicolas Liguori et Arnaud Demuynek
		 L'Orchestre (The Orchestra) de Mikey Hill
		 Louis de Violaine Pasquet
	 Catherine de Brit Raes	
	 Mr. Sand de Soetkin Verstegen	



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'acception 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 international 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 international du film d'éducation* permet une prise de conscience quant à l'intérêt des films d'animation.

Grâce à eux, le *Festival international 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 international 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 dénichéurs 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.

Découvreur de talents

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

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

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

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

Mise en valeur des films

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

Caractéristiques courantes d'un grand festival de cinéma

Compétition de films

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

Marché de films

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



Systèmes d'aide à la création

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

Ateliers, colloques et vidéothèque

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

La France, terre de Festivals ?

Un rapport publié en 1997 par l'Observatoire européen de l'audiovisuel (dont la mission est d'établir des données statistiques comparées relatives à l'audiovisuel), montre que la France organise à elle seule, bien plus de festivals de films que les autres membres de l'Union européenne (166 festivals en France contre un maximum de 20 dans les autres pays de l'Union.). Une étude un peu attentive suggère que cette estimation est largement sous-évaluée. Le nombre de festivals de films en France dépasse probablement les 300. Ainsi, chaque semaine, il se déroule quelque part en France un festival de film. On compte au moins un festival de cinéma dans chaque grande ville française. Bien que très rarement à l'origine de la création des festivals, les collectivités locales françaises savent en tirer profit. Celles qui, en le subventionnant, soutiennent un événement en attendent des retombées économiques pour leurs administrés : promotion de l'image de leur région, remplissage des hôtels et restaurants, etc. Si le soutien des puissances publiques accordé à un festival s'inscrit bien dans le cadre de la politique culturelle française, c'est surtout un moyen de dynamiser l'attractivité des régions concernées. In fine, c'est une manière de défendre la place de la France en tant que première destination touristique mondiale.

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

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

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



Festival international 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 toutes 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)



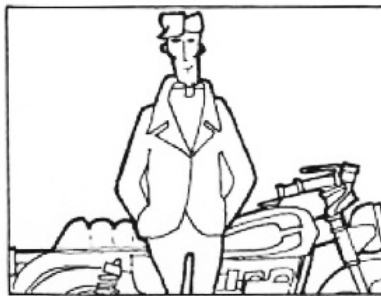
2 **close up**
(gros plan)



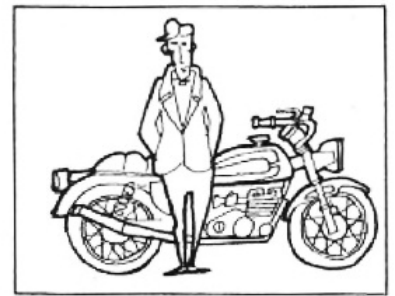
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



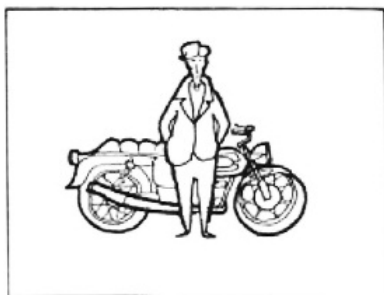
4 **medium close shot**
(plan rapproché, taille)



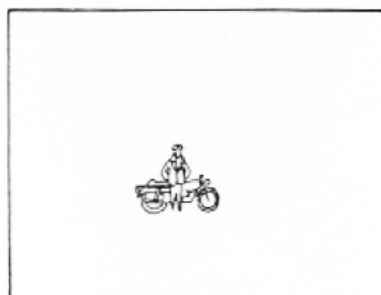
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



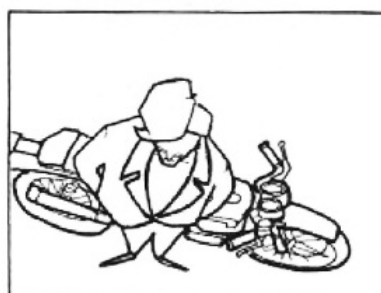
7 **medium long shot**
(plan de demi ensemble)



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  *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

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>



CEMEA
L'ELAN FORMATION

