

Dossier

d'accompagnement



Communion Komunia

Prix du long métrage
d'éducation 2018
du Festival international
du film d'éducation

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

présente



Un dossier proposé par

CÉMEÁ
L'ELAN FORMATION

Communion / Komunia

Dossier d'accompagnement

Table des matières

Le film - présentation	3
Synopsis	3
Distinctions	3
Éléments de la biographie de la réalisatrice	4
Contexte du film, une histoire vraie...	4
Zoom sur le déclic de cette rencontre avec Marek, le père...	5
Et la première rencontre au sein de la famille...	5
Dialogue approfondi avec la réalisatrice Anna Zamecka	6
Le film, étude et analyse	10
Une analyse critique du film	10
À propos de l'édition du film	11
Ouverture vers des sujets de société et citoyens	13
La parentification	13
L'autisme	14
L'accompagnement éducatif, de familles qui dysfonctionnent	14
La précarité	14
La place de la religion, dans l'éducation	15
Autre problématique soulevée par le film...	15
La responsabilité engageante de la réalisatrice, en termes d'éthique	15
Une démarche pour lancer un débat, (selon la taille du groupe)	15
Pour aller plus loin	16
Le spectateur et le cinéma	17
L'accompagnement du spectateur	17
Regarder un film	19
À propos de cinéma	21
Le cinéma documentaire	21
Le cinéma de fiction	24
Le cinéma d'animation	26
Le festival de cinéma	34
Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique	36
Lecture de l'image	36
Ressources	40

Communion / Komunia

Le film - présentation

Réalisé par : Anna Zamecka

Documentaire, Pologne, 72 min

Image : Małgorzata Szytak

Son : Anna Rok, Katarzyna Szczerba

Montage : Anna Zamecka, Wojciech Janas, Agnieszka Glińska

Participation : Polish Film Institute (Polski Instytut Sztuki Filmowej - PISF)

Production / Diffusion : Otter Films, Wajda Studio, HBO Poland

Organisme(S) Détenteur(S) ou Dépositaire(S) : Cat & Docs



Synopsis

Lorsque les adultes sont inefficaces, les enfants doivent grandir rapidement. Ola a 14 ans et elle s'occupe de son père dysfonctionnel, de son frère autiste et d'une mère qui vit séparément ; mais surtout elle essaie de réunir la famille. Elle vit dans l'espoir de ramener sa mère à la maison. La Sainte Communion de son petit frère Nikodem, 13 ans, est un prétexte pour que la famille se retrouve. Ola est entièrement responsable de la préparation de la fête de famille parfaite. La « communion » révèle la beauté des rejetés, la force des faibles et la nécessité du changement lorsque le changement semble impossible.

Distinctions

Tout dans le documentaire hybride d'Anna Zamecka, *Communion* est surprenant, peut-être surtout l'acclamation critique et populaire du monde entier pour ce film discrètement perspicace et détaillé sur une adolescente qui grandit dans une famille pauvre et troublée dans une petite ville, juste à l'extérieur de Varsovie, en Pologne. À côté de *Więzi* de Zofia Kowalewska, un autre portrait de famille intime, *Communion* est le documentaire polonais le plus primé de ces dernières années. Son succès n'est pas une surprise car « le film d'Anna Zamecka est touchant, beau et très mature. En décrivant la fille qui est forcée de grandir trop vite, la réalisatrice, dans son premier film, évite les faux tons, les figures turgescents et les gros mots. Elle séduit par l'ambiance aigre-douce et la capacité de parler des gens sans juger de leur moralité ».

Ce film a reçu le **Grand Prix du film d'éducation**, Festival international du film d'éducation, 14^e édition 2018, <https://festivalfilmeduc.net/>

Quelques autres distinctions...

2017 : [Festival international du cinéma des peuples Ânuû-rû Âboro](#) - Poindimié (Nouvelle-Calédonie) - **Grand prix**

2017 : [Trieste Film Festival](#), Trieste (Italie) : **Meilleur documentaire**

2017 : [E Trudo Verdade / It's All True International Documentary Film Festival](#), Sao Paulo (Brésil) : **Meilleur documentaire**

2017 : [Minsk International Film Festival Listapad](#), Minsk (Biélorussie) : **Meilleur documentaire**

2016 : [DOK Leipzig - International Leipzig Festival for Documentary and Animated Film](#), Leipzig (Allemagne) : **Young Eyes Award**

2016 : [Semaine de la critique \(Locarno\)](#), Locarno (Suisse) : **Meilleur documentaire**

2016 : [Warsaw International Film Festival](#), Varsovie (Pologne) : **Meilleur documentaire**



« Le film gagnant est sincère, empathique et sans jugement. Le cinéaste traite le thème central du film et la galerie fascinante de personnages, avec chaleur et humour, et laisse la loyauté de l'amour parler d'elle-même. Il est touchant et douloureux de voir une famille si liée à une société qui ne récompense, ni ne permet un cadre de dignité, lorsque l'on regarde la situation de vie très difficile dans laquelle se trouve cette famille. À cette fin, le film est non sentimental et compatissant. Ce qui peut être vu comme un diagnostic frustrant, se révèle sous un jour différent : la magie de l'humanité ». (Déclaration du jury, Grand Prix du Documentaire - Oslo Pix).

Éléments de la biographie de la réalisatrice

Anna Zamecka a une formation en journalisme, en anthropologie et en photographie, avant de terminer le programme documentaire Dok Pro à la célèbre école Wajda de Varsovie, où elle habite. Avec trois ans de préparation, **Communion** est le premier film d'Anna Zamecka.

« Depuis l'âge de quatre ans, je m'intéresse au théâtre. Je voulais jouer. Quand j'avais environ 11 ans, j'ai commencé à diriger mes amis dans des pièces de théâtre. Puis, quand j'avais 15 ans, j'ai vu deux films d'Agnieszka Holland, **The Secret Garden** et **Total Eclipse**. Après les avoir vus, j'ai pensé que je ne voulais pas agir mais diriger. Mais je flottais un peu ».

« Ce n'est qu'à 29 ans que j'ai pensé que je devais faire un film maintenant, sinon je ne le ferai jamais. J'ai donc vendu mon appartement et j'ai pris l'argent et commencé ce film ; j'ai aussi reçu de l'argent de l'Institut polonais du film. Puis, après avoir terminé le tournage, j'ai pris sept minutes de la première partie de certains ateliers de films documentaires où les réalisateurs ont présenté des projets. Des gens de HBO Europe étaient là, ils l'ont aimé et ont financé la post-production. »

Contexte du film, une histoire vraie...

C'est au moment où elle assistait au programme Dok Pro à l'école de cinéma Wajda à Varsovie, quand, en 2012, elle a vu un homme dans une gare (cf. ci-après) qui, selon elle, ferait un sujet intéressant pour un court documentaire. Marek Kaczanowski était un père célibataire vivant avec sa fille alors âgée de 12 ans, Ola, et son fils de 10 ans, Nikodem. Leur mère, Magdalena, vivait ailleurs, et parce que Marek était alcoolique, Ola était devenue chef du ménage, responsable non seulement de la cuisine et du nettoyage mais aussi des soins pour son frère cadet, Nikodem, qui est autiste, brillamment original et très difficile à gérer. Lorsque Marek a parlé de ses enfants à Anna Zamecka, elle a réalisé qu'il y avait un parallèle avec sa propre expérience d'enfance. Même si sa propre famille était financièrement aisée et avait fait des études universitaires, elle avait également été accusée, même avant son adolescence, de s'occuper de son jeune frère

toute la journée. Elle a estimé que le fardeau était trop lourd et qu'il lui avait privé une partie de l'expérience d'être elle-même une enfant, puis d'avoir une vie d'adolescente. Bien que le film engage la famille Kaczanowski dans son ensemble, il est façonné par l'empathie d'Anna Zamecka envers Ola. Nous ne voyons pas seulement les événements à travers les yeux d'Ola, nous observons souvent ses réactions sans avoir besoin de voir qui ou quoi les a déclenchés.

Zoom sur le déclic de cette rencontre avec Marek, le père...

Anna Zamecka : Il est vrai que cette histoire est inspirée de ma propre expérience, de ma propre enfance. C'était vraiment le point de départ. J'ai d'abord rencontré Marek, le père, quand je faisais des recherches et tournais un autre projet après être venu à l'école Wajda. J'avais pensé faire un court métrage de fiction avec un personnage similaire à Nikodem dans son centre d'accueil. J'avais aussi un frère cadet dont je devais m'occuper et d'autres problèmes familiaux. Ça devait être de la fiction, parce que je ne savais pas comment commencer à chercher de vraies personnes qui avaient cette situation similaire.

Je travaillais sur un projet concernant le championnat d'Europe de football de 2012. La Pologne accueillait cette compétition cette année-là. Je tournais à la gare centrale de Varsovie. Il y avait beaucoup de touristes étrangers qui venaient dans la ville, et je les filmais en essayant de communiquer avec une caissière qui ne parlait que le polonais. Elle avait beaucoup de mal à comprendre un client et, comme il y avait une très longue file d'attente, les gens commençaient à s'impatienter. Un homme s'est approché du touriste et a commencé à lui poser des questions en allemand, puis en anglais, puis en espagnol, en italien, en serbe et dans d'autres langues, voulant savoir comment il pouvait l'aider. Le gars était français, alors les deux ont commencé à avoir une longue conversation en français, et Marek l'a finalement aidé à acheter son billet. À leur insu, je filmais tout le temps. Je suis rentrée chez moi et j'ai regardé les images et j'ai été complètement captivée par Marek.

Quelques jours plus tard, je tournais à nouveau dans la station et je pouvais entendre sa voix dans mes écouteurs. Je l'ai retrouvé et je l'ai approché timidement pour me présenter et avouer que je l'avais filmé l'autre jour. Je voulais savoir comment il connaissait tant de langues. Il m'a dit qu'il était un linguiste autodidacte. Dans les années 80, il vendait de l'argent à des touristes étrangers. Afin de les tromper, il a appris à communiquer dans le plus de langues possible. [rire]

Mais ensuite, il a commencé à me parler de ses enfants, Ola et Nikodem. Il a parlé d'eux avec tant d'amour et d'admiration, en particulier à propos d'Ola et comment il ne ferait jamais rien sans elle, qu'elle était sa partenaire, qu'elle était la mère de son frère cadet, à quel point elle était extraordinaire. Et tout ce que j'entendais était une description d'un enfant ayant des responsabilités d'adulte - tout comme je l'avais été. Elle avait douze ans à l'époque et Nikodem avait dix ans. Un mois plus tard, je suis allée leur rendre visite chez eux...



Et la première rencontre au sein de la famille...

Anna Zamecka : Le premier jour de cette rencontre au sein de la famille, sera toujours quelque chose dont je me souviendrai parce que les enfants étaient seuls à la maison. Ola préparait le dîner, et elle avait ce morceau de viande crue qu'elle tenait en l'air et le sciait avec un couteau. 2012 était l'année où le monde devait se terminer, si vous vous en souvenez. Nikodem était très fasciné par cela et courait en criant sur la fin du monde. Combiné avec Ola coupant la viande

crue dans les airs, ce fut une scène très apocalyptique. [rires] Elle m'a dit que la mère ne vivait pas avec eux mais qu'elle espérait que si Marek rénoverait la salle de bain, elle reviendrait. C'était un rêve très naïf, mais très touchant, de réunir toute la famille. Tous les trois avaient des visages très forts, et l'appartement lui-même était très spécial - le papier peint dans le salon, tout à ce sujet. [C'était] un décor naturel pour un film, jusqu'à cette belle lumière qui entrainait et cette salle de bain foirée qui, si elle était rénovée, ramènerait la mère. Donc, tous ces éléments fantastiques étaient là. Tout ce à quoi je pouvais penser, c'était comment faire un film avec tout ça. Mais il n'y avait pas d'histoire.

Dialogue approfondi avec la réalisatrice Anna Zamecka

Par Amy Taubin le 5 janvier 2019. Sur la recommandation d'Agnieszka Holland, qui a décrit *Communion* comme « l'un des films les plus beaux et les plus humains » qu'elle ait vu ces dernières années, j'ai regardé *Communion* et interviewé Anna Zamecka lorsqu'elle est venue à New York en novembre pour une projection à l'Académie. Voici quelques extraits de ce qui s'est transformé en une longue discussion.

Pouvez-vous décrire votre première rencontre avec Ola et Nikodem ?

Environ un mois après avoir rencontré Marek, je suis allée chez eux. Ola et Nikodem étaient là seuls. Elle l'aidait à faire ses devoirs. Il semblait avoir pour mission d'écrire une lettre à sa mère. Ola a expliqué que leur mère avait déménagé, mais elle croyait que si leur père rénoverait la salle de bain, elle reviendrait. Et cette seule phrase était comme le début de quelque chose pour moi.

Quel âge avaient-ils et combien de temps a duré le tournage du film ?

Ola avait 12 ans et Nikodem en avait 10. Avant de commencer à tourner, j'ai passé un an avec eux. Je savais que je ne voulais rien faire qui ait une sensation d'observation. Je voulais écrire un scénario et je savais que cela devait être précis, car je n'avais de l'argent que pour 30 jours de tournage. Pour un film de près de 80 minutes, 30 jours, c'est peu. Le film comporte de nombreuses scènes, toutes basées sur les observations



que j'ai faites au cours de l'année que j'ai passée avec eux sans la caméra.

Qu'avez-vous fait pendant que vous les observiez ?

J'ai très vite fait partie de cette famille, donc si Ola cuisinait, parfois je cuisinais avec elle. Je pense que j'ai eu de bons contacts avec eux parce que je me sens moi-même comme un enfant. Et je suis tombée amoureuse de Nikodem, ce gamin autiste. Je me sentais tellement connectée à lui. Il m'a tellement donné

dès le premier jour. J'ai compris très rapidement comment je devais le représenter. Je n'aime pas la façon dont les personnes handicapées sont représentées dans de nombreux films où le réalisateur essaie de faire en sorte que le public se sente désolé pour la personne. Et bien sûr, je me sentais désolée pour lui, mais ce n'était pas comme s'il était handicapé. Pour moi, c'était un ange, quelqu'un qui est parfait dans la façon dont il perçoit la réalité, dans sa sensibilité, sa curiosité, son amour de la nature. Il se considère comme un animal, parce qu'il dit qu'il n'accepte pas la violence, et les animaux ne sont pas violents et les êtres humains le sont. J'ai écrit des descriptions de tous les personnages qui figureraient dans le film, et c'est ainsi que je l'ai décrit.

Les descriptions étaient-elles entièrement conformes à vos observations ?

Dans la vraie vie, ils sont plus complexes. Le père n'est qu'un croquis, mais je ne pouvais pas entrer pleinement dans son identité. Mais avec Nikodem, je voulais montrer qu'il a du mal avec

des trucs simples. Le film s'ouvre avec lui essayant d'attacher ses chaussures. Mais je le montre aussi comme prophète dans ses commentaires sur ce qui se passe autour de lui. C'est tellement frappant quand il refuse de répéter le texte qu'il est censé réciter à sa communion parce qu'il n'y croit pas. Mais quand il prend la décision de réussir, il le dit parfaitement.

C'était presque comme un miracle. J'ai tourné la scène où Ola le prépare à cet examen à trois reprises. Je voulais montrer qu'elle se soucie vraiment de lui, mais la première fois, elle n'était pas assez émotive à ce sujet. Elle pensait qu'ils avaient beaucoup de temps pour bien faire les choses. Alors quand j'ai réalisé qu'elle n'était pas assez motivée, j'ai organisé une rencontre avec le prêtre sans le lui dire. Et c'est là que je lui ai dit qu'il ne leur restait que trois heures de préparation.

Lorsque vous avez finalement amené l'appareil photo pendant ces 30 jours, quelle était la taille de la configuration. Y avait-il des lumières ? Quelle est la taille d'une équipe ? L'appartement est très petit.

J'ai aimé éclairer le vrai appartement. Cela m'a toujours semblé un ensemble. J'ai adoré le papier peint et le fait que tout s'effondrait, ce qui était aussi une métaphore pour la famille. Je savais que je ne pouvais pas avoir plus de deux autres personnes sur le plateau et que je ne voulais pas le tourner moi-même, car je devais faire beaucoup de réalisation. Nous étions toutes des femmes. Nous nous sommes préparées, en partie en regardant beaucoup de films de fiction, mais pas de documentaires du tout. J'ai été inspirée par le premier film d'Oshima Boy en 1969, en particulier la scène où le garçon est au poste de police et où il ment sur sa famille. Lorsqu'elle parle au travailleur social et au prêtre, Ola ment à propos de son père parce qu'elle craint que s'ils découvrent qu'il est alcoolique, ils la placeront, elle et Nikodem, en famille d'accueil.

Est-ce le véritable travailleur social que nous voyons dans le film ?

Oui, mais je n'ai pas montré son visage ou les visages du professeur et du prêtre. Je voulais montrer que le système ne fonctionne pas, mais sans blâmer certaines personnes. Je ne voulais pas d'une caméra interventionniste socialement impliquée. Dès le début, nous avons décidé que la caméra suivrait l'émotion plutôt que l'action. C'est pourquoi lorsque le travailleur social vient à la maison, la caméra est fixée sur le visage d'Ola. Nous voyons à travers elle comment le système leur fait défaut.

Et quand la mère vient enfin les voir, je suppose que c'est la vraie mère. C'est la personne du film qui pourrait être blâmée pour la situation. Elle ne veut clairement pas être avec eux. Je me suis donc demandé comment vous l'aviez fait coopérer et être dans le film.

Je ne pouvais vraiment pas comprendre pourquoi elle était d'accord. En fait, je ne comprenais pas pourquoi l'un d'eux était d'accord. C'était très difficile. Nous ne pouvions pas tourner plus de trois jours par mois. La température de l'émotion sur le plateau était très élevée. Je pense que ce n'était possible que parce que depuis le début, j'étais honnête avec eux sur ce que je faisais là-bas. Je n'ai pas prétendu qu'ils étaient mes amis ou que je les aiderais avec quoi que ce soit. J'étais honnête au sujet de mes intentions. Mais je sympathisais aussi avec Ola, parce que j'avais vécu une situation similaire, et je ne prétendais pas, comme les autres, que tout allait bien. Je lui ai fait savoir qu'il était important de parler des choses qu'elle et sa famille traversaient, parce que personne d'autre ne voulait en parler. D'autres personnes lui diraient que c'était génial qu'elle soit si forte, mais ce n'était pas ce qu'elle voulait entendre, car elle se sentait mal à propos de ce qui leur arrivait. Je leur ai fait savoir que je faisais un film sérieux sur des problèmes graves et ils ont dû choisir s'ils voulaient en faire partie ou non.



Lorsque la mère revient et repart, comment pourriez-vous avoir écrit à l'avance cette tournure des événements ?

C'est un film sur la maturité, pour vous accepter tel que vous êtes et les autres tels qu'ils sont. Je voulais cette acceptation pour Ola - non pas qu'elle attendrait toujours le retour de sa mère, mais qu'elle pouvait accepter qu'elle ne reviendrait peut-être jamais. Qu'elle serait libérée de l'ancien rêve et aurait de nouveaux rêves. Donc, dans mon scénario, j'avais une scène où elle irait à l'appartement de la mère pour la première fois et elle verrait le nouveau bébé de sa mère, et ils diraient au revoir. Mais au cours du tournage, la mère a eu des problèmes personnels avec son partenaire et elle a décidé de déménager. Je ne l'ai pas rencontrée avant 2013 et quand nous nous sommes rencontrées, elle avait très peur, mais nous sommes devenues proches. Je ne voulais pas la juger. Quand les hommes quittent la famille, personne ne le remet en question, mais quand les femmes partent, elles sont condamnées. Elle avait probablement ses raisons, mais je ne voulais pas lui demander. Quand je l'ai vue pour la première fois, elle était dans les derniers mois de sa grossesse et elle vivait avec son petit ami dans une chambre chez sa mère. C'était comme une chambre d'adolescent. C'était donc une question de confiance comme avec le reste de la famille.

Avez-vous écrit des dialogues pour les scènes ?

J'ai essayé une fois au début [d'un projet de film différent] mais ça n'a pas marché du tout. Mais l'idée de la Sainte Communion était la mienne. Tout le monde en Pologne a la Sainte Communion, généralement à l'âge de huit ans. Nikodem n'avait jamais fait cela. J'étais curieux de savoir pourquoi, mais Ola et son père ne voulaient pas en parler. Alors quand je travaillais sur le script, je suis allée à sa leçon de religion. Le professeur lui a demandé d'écrire les dix commandements. Mais au lieu de cela, il a écrit ses propres commandements. « Sauve-moi. » « Ne la frappe pas. » Ils étaient très personnels. Il a écrit que « Dieu ne me rejette pas parce que Nikodem est une espèce en voie de disparition. » J'ai donc pensé qu'il serait très intéressant de lui montrer qu'il fait face à cette situation de Sainte Communion parce qu'il a ses propres idées sur la religion et



qu'il ne prend aucune consigne. Ola a finalement dit que le prêtre ne pensait pas qu'il était prêt au sens spirituel. Il était clair qu'ils avaient peur qu'il ne détruise la cérémonie. Et la famille n'a pas interrogé le prêtre parce qu'elle ne voulait pas que Nikodem se démarque. Ils voulaient qu'il soit normal. Mais ils étaient aussi gênés qu'il n'ait pas eu de communion. Le mot autisme n'est jamais mentionné par personne, pas par la famille ou les enseignants, ni par le prêtre ou les travailleurs sociaux. Ils pensent que s'ils n'en parlent pas, cela n'existe pas. Et donc il est négligé. Ils refusent de le voir.

Alors j'ai dit à Ola, essayons. Et puis j'ai réalisé pourquoi c'était si important pour moi. Je ne suis pas catholique moi-même, mais en Pologne, la Première Communion est une fête de famille, et je savais qu'Ola inviterait leur mère, et j'aurais un scénario parfait. Et je voudrais montrer Nikodem comme une personne très créative et en même temps faire quelques commentaires sur le fonctionnement du système en Pologne. L'Église catholique polonaise est la plus grande tragédie de Pologne. Le titre *Communion* ne concerne pas seulement la communion en tant que rituel catholique, c'est un concept plus large de ce qu'est la communion. Quand j'ai eu cette idée, le film est devenu beaucoup plus facile pour moi.

C'est très différent d'être un documentariste à la volée. Vous les avez incités à faire quelque chose qui a changé leur vie et qui est aussi épanouissant comme un drame. Les scènes où Ola est tutrice de Nikodem sont très émouvantes. La famille a-t-elle vu le film ?

Oui, au cinéma à Varsovie. Je ne savais pas comment ils réagiraient, mais à la fin le public a applaudi pendant 10 minutes et tout le monde dans la famille pleurait.

Pourrions-nous parler un peu de votre processus d'édition ? Combien de temps a-t-il fallu ? (Cf. ci-après dans le dossier, un éclairage plus détaillé)

Presque un an. Nous avons eu un rendez-vous en deux semaines. Mais ensuite, un très bon éditeur, Agnieszka Glinska, a vu mon montage brut et a décidé de travailler avec moi. Elle est principalement un éditeur de fiction. Elle a travaillé avec de grands réalisateurs comme Skolimowski. Nous avons travaillé ensemble pendant six mois, puis j'ai travaillé seule pendant encore quatre mois. Il ne s'agissait pas de structure, mais de rythme, de petites choses. J'ai parcouru le matériel plusieurs fois.

Le temps dans le film est remarquable, tout comme le sens de ce qui n'a pas à être montré. Avec combien de séquences vous êtes-vous retrouvée ?

Nous avons 80 heures. Par exemple, nous avons passé de nombreuses heures avec Nikodem, car nous ne savions jamais ce qu'il allait dire ou faire. Le montage est le plus beau métier que je connaisse.

Que voulez-vous faire maintenant ?

Je ne peux pas imaginer faire un documentaire d'observation. Mais j'aime ce dialogue avec le monde réel où il y a des surprises. Je voudrais faire quelque chose où personne ne peut dire si c'est du documentaire ou de la fiction. Ce ne serait qu'un film.

Amy Taubin est collaboratrice à la rédaction de Film Comment et Artforum

<https://www.filmcomment.com/blog/interview-anna-zamecka/>



Le film, étude et analyse

Le jour de la Sainte Communion de Nikodem, Ola habille son frère autiste pour lui donner l'air intelligent pour la cérémonie de l'église. Un instant plus tard, elle s'habille, consacrant beaucoup de temps à la fermeture de sa fermeture éclair. Elle n'est aidée par personne. Ola a 14 ans. Elle est cheffe de famille. Son père n'est pas bon dans la gestion de la réalité. Il ne sait pas comment prendre soin de la famille, ne voit pas leurs nombreux défauts quotidiens. Il aime prendre quelques bières et regarder la télévision. Nikodem, le frère autiste de 13 ans d'Ola, vit dans son propre monde. Il se croit être un animal sauvage. Leur mère vit séparément avec un autre homme et a un bébé avec lui. Ola pense que sa mère reviendra bientôt à la maison. Nikodem doit recevoir la Sainte-Cène quelques années plus tard. Pour Ola, la célébration est l'occasion de réunir à nouveau ses parents.

Le documentaire d'Anna Zamecka est une œuvre mature d'un artiste mature. Son film est touchant mais évite trop de sentimentalité. Il nous fait parfois rire mais ne perd jamais son ambiance dramatique. **Communion** est un film touchant, beau et intelligent - exactement comme son jeune protagoniste.

Une analyse critique du film



La caméra suit la vie quotidienne d'Ola et Nikodem dans leur minuscule appartement à une heure de route de Varsovie. Leur appartement est trop petit et leurs ressources rares, mais rien n'est aussi troublant que le manque d'un adulte central pour coordonner la vie de famille. Ola fait de son mieux et semble bien gérer les choses sans se rendre compte qu'elle en gère trop. Le langage cinématographique de *Communion* rappelle le cinéma européen indépendant, capturant la beauté sans romantiser la lutte d'Ola. L'histoire est pré-

sentée avec empathie au lieu de porter un jugement, même si l'échec de la société à soutenir ces enfants est évident à bien des égards. L'absence de blâme, la capacité admirable d'Ola à jouer son rôle et l'intimité de l'histoire, ces éléments rendent le film intemporel...

par Bianca-Olivia Nita, journaliste indépendante et critique documentaire

Un film qui n'accuse pas...

Pendant le film *Communion*, les fans de documentaires polonais se souviendront immédiatement de *Królowa Ciszy* d'Agnieszka Zwiefka à propos d'une fille rom, sourde-muette et de *Hercules* de Lilia Duda à propos d'un garçon handicapé prenant soin de ses parents dysfonctionnels. Les réalisatrices de ces deux films, ont également tenté de peindre des portraits de grands petits héros qui traversent la vie, la tête haute. Dans ces deux films, on peut entendre des accusations contre le monde - contre l'État inefficace qui n'est pas en mesure de garantir de bons soins aux enfants, contre la société qui pousse des groupes sociaux entiers à ses marges, et la transformation qui n'a pas été également fructueuse pour tout le monde.

On ne trouve aucune accusation dans le film d'Anna Zamecka. Ce n'est pas une histoire de la lutte d'Ola contre le monde pervers. Elle est le monde, ses émotions, ses regrets, son désir d'innocence et de repos ; son désir douloureux pour sa mère, son amour et un retour au rôle d'un enfant. Anna Zamecka n'accuse personne, ni les services sociaux qui ne sont pas en mesure



de résoudre les problèmes de la fille, ni les parents d'Ola. La réalisatrice voit la maladresse du père, mais montre également son véritable amour pour ses enfants. Elle n'accuse pas non plus la mère, qui a quitté sa famille pour un autre homme. La réalisatrice a expliqué dans une interview avec Piotr Czerkawski pour *Dziennik* : « Il est confortable pour nous de croire que les femmes entrent naturellement dans le rôle de mère, guidées par des instincts naturels, alors que l'amour maternel est inconditionnel. Dans *Communion*, j'ai essayé de montrer que malgré les apparences ce n'est pas si simple ».

Source : <https://culture.pl/en/work/communion-anna-zamecka>

Surtout un drame mais un peu de comédie...

Le film d'Anna Zamecka ne porte pas sur la culpabilité et le péché. C'est une histoire touchante et en même temps drôle sur le désir de proximité. La jeune réalisatrice équilibre parfaitement son film entre drame et comédie, juxtaposant les moments touchants avec des moments humoristiques. Un bon exemple de cette pratique est lorsque l'adolescente négocie son couvre-feu avec son père ou lorsque Nikodem déclare que « trop manger n'est pas un péché pour moi. C'est une « vertu » et soutient que les trois vertus chrétiennes sont la foi, l'espérance et la suralimentation.

Cependant, les éléments humoristiques ne changent pas le message écrasant du film, qui déclare que grandir est une route pleine de déceptions et pour l'atteindre, il faut abandonner les rêves enfantins et les images naïves de soi et de ses proches.

Source : <https://culture.pl/en/work/communion-anna-zamecka>

À propos de l'édition du film

FilmMaker : Après une première réunion de mauvais augure, vous avez fini par travailler avec Agnieszka Glinska, un éditeur prolifique, l'un des meilleurs qui travaille aujourd'hui. Pour une monteuse très expérimentée travaillant dans la fiction, qu'est-ce qui a influencé sa décision de travailler sur un documentaire, avec un premier réalisateur ?

Anna Zamecka : C'était une grosse décision pour moi, l'éditeur avec lequel je finirais par travailler. Je ne connaissais pas Agnieszka, mais j'ai vu une interview avec elle et j'ai immédiatement répondu à son énergie. Sachant qu'elle était extrêmement occupée - et aussi très chère - j'ai quand même demandé à un ami son numéro de téléphone. J'étais presque sûr qu'elle allait dire non, mais je voulais lui parler.

Donc, comme je le pensais, elle a automatiquement dit non [rires]. Le sujet ne lui semblait pas très intéressant. Je n'avais aucun document à lui montrer à l'époque, alors je lui ai dit que c'était l'histoire d'une fille qui prend soin de son jeune frère autiste. Il y a un père alcoolique et une mère disparue, présentant ainsi des éléments complètement non sexy, pas du tout intéressants. Agnieszka vient de me dire qu'elle était désolée mais qu'elle était trop occupée. Même après cet appel téléphonique infructueux, j'avais toujours l'intuition qu'elle et moi allions travailler ensemble sur ce film.

Exactement un an plus tard, j'ai eu une première ébauche d'une heure du film et un de mes amis



m'a demandé si je voulais l'envoyer à Agnieszka pour obtenir son avis. J'étais curieux de savoir ce qu'elle dirait, ou même si elle se souvenait que nous avions parlé de ce projet. Après que mon amie l'ait envoyée, Agnieszka a appelé pour me dire qu'elle aimait vraiment ce qu'elle avait vu et m'a demandé si j'avais un éditeur parce qu'elle voulait vraiment travailler avec moi. L'éditeur avec qui je travaillais semblait sentir que le projet était terminé. Pour moi, ce n'était que le début. Et donc j'ai immédiatement dit oui. Au début, elle pensait qu'il faudrait un mois pour le rassembler, mais nous avons fini par y travailler pendant six mois. Sa décision de

travailler sur ce documentaire pour très peu d'argent pendant tant de mois avec tout le dévouement qu'elle y a apporté, de travailler avec une réalisatrice qui n'est personne dans l'industrie du cinéma ici, montre quel genre de personnage elle est. Elle ne m'a jamais donné l'impression d'être l'experte et moi la novice, jamais. Je ferais un autre film juste pour avoir l'occasion de retravailler avec elle.



Après six mois, Agneiszka a dû démarrer un autre projet, j'ai donc édité moi-même pendant encore quatre mois. Il a fallu autant de temps pour trouver la manière la plus fluide de raconter l'histoire. Mais pour être clair, j'ai tourné avec un script donc ce n'est pas un film construit dans la salle de montage - mais il a quand même fallu beaucoup de travail pour trouver le rythme et la façon dont les scènes devaient se dérouler ensemble. Nous devions plonger dans chaque seconde de ce que nous avons tourné, pour trouver les plans de coupe et les plans non verbaux parfaits. C'est ainsi que j'ai retrouvé ce cliché de Nikodem dans sa robe blanche debout dans cette belle lumière dans l'appartement en attendant qu'Ola s'habille pour qu'ils puissent aller à l'église.

Je pense que le succès du film, plus que tout, d'autant plus que je n'ai jamais fait de film auparavant, était lié à toutes ces relations qui se sont formées lors de sa réalisation. Non seulement mon partenariat avec Agneiszka, qui est si spécial, mais trouver Marek à la gare et me laisser tirer vers lui. Le directeur de la photographie qui a travaillé avec moi a joué un rôle très important dans la façon dont nous avons géré ces tournages particulièrement sensibles et difficiles à l'intérieur de la toute petite famille. Comme Agneiszka, Małgorzata Szytak travaille beaucoup par instinct - elle peut éteindre son esprit et ressentir profondément ce dont on a besoin pendant qu'elle travaille. C'était une partenaire incroyable. Nous avons choisi des objectifs fixes, 35 mm et 28 mm, pour nous aider à réaliser à la fois une approche spécifique des personnages et à acquérir le plus d'intimité possible. Fermer la distance a été difficile, mais très important car cela signifiait surmonter les obstacles. Honnêtement, au début du tournage, nous étions tous les deux très mal à l'aise, que nous étions des intrus. C'était difficile à plusieurs niveaux pour nous, ainsi que pour la famille. Parfois, c'était tellement lourd que nous ne voulions même pas du tout être là !

D'une part, cela donne l'impression que la caméra est « invisible », mais c'est nous qui évoquons ces émotions parfois simplement par notre présence et la proximité de la caméra avec eux. Les émotions que nous voyons sont parfois une réaction précise à cela, pas nécessairement à ce qui se passe. Donc, même s'il y a peut-être de la colère dans la situation dans laquelle ils se trouvent, il y a également eu de l'agression en raison de la proximité de la caméra.

Mais en insistant pour se rapprocher le plus possible, nous avons finalement pu créer un récit à travers un portrait intime. Il n'y a aucun besoin, ni recours à, une exposition, des signaux verbaux, ou toute sorte de plan inversé à quoi ou à qui Ola réagit à un moment donné. Vous pouvez le voir, par exemple, dans la scène où le travailleur social vient visiter. La caméra ne repose que sur son visage. Dans ce visage, nous savons tout. En cela, nous pouvons voir le système échouer à maintes reprises à cette famille. La fille est obligée de mentir pour l'empêcher de faire plus de dégâts. À un âge si tendre, elle a appris à se protéger et à protéger sa famille.

by Pamela Cohn in Directors,

<https://filmmakermagazine.com/101722-truefalse-anna-zameck-on-her-transcendent-documentary-debut-communion/>

Ouverture vers des sujets de société et citoyens

Plusieurs axes de réflexions peuvent émerger, pour ouvrir un débat après avoir vu un tel film (cf. proposition de démarche ci-après). Voici donc quelques thématiques, qui peuvent amener les participant.e.s à dire ce qu'ils ou elles perçoivent, comprennent, ressentent. Pour les professionnel.le.s, ce peut être un bon déclencheur pour parler de son action, de ses limites, de ses valeurs, etc.

La parentification

Elle inverse la place et les rôles de un.es et des autres : la jeune fille, parent de son frère, mais aussi de ses propres parents, pour tenter de tenir les bouts, éviter que le bateau ne coule, quitte à s'oublier complètement et à passer à côté de son enfance, de son adolescence (qui tente ici et là de réémerger, quand elle danse avec ses copines, quand elle tente de se coiffer pour se faire belle, etc.).

« La parentification a été décrite par Boszormenyi-Nagy et Spark (1973) comme l'attente qu'un enfant ou plus remplisse un rôle parental dans la famille. S. Minuchin (1974) discute du rôle de « l'enfant parental » qui est élevé de la fratrie au sous-système parental, et comment ceci peut être approprié à certains moments pour autant que le rôle soit clairement délégué. La parentification, plutôt que l'inversion ou l'enfant parental, est le terme choisi pour cet article en raison du fait que les enfants parentifiés ont souvent des rôles parentaux à l'égard de plusieurs membres de la famille, voire de tous, et que certains de ces rôles n'impliquent pas d'inversion, comme par exemple le fait qu'un enfant soit attiré dans le sous-système parental pour devenir le confident ou le « copain » d'un parent. Jurkovic (1997), un thérapeute familial, discute du concept de parentification et des problèmes auxquels les enfants ont à faire face, il décrit des modes d'intervention et le rôle de la prévention. Chase (1999) fournit une vue d'ensemble de la parentification et discute des points théoriques, sociaux et de recherche. »

Soulager le fardeau des enfants parentifiés dans les familles présentant des modes d'attachement insécurisés. [John Byng-Hall](#). Dans [Devenir 2007/3 \(Vol. 19\)](#), pages 201 à 222

Propos de la réalisatrice, sur cette question de l'enfant adulte

Extraits ITW FilmMaker

« J'ai lu un livre de la psychologue Alice Miller sur l'enfant adulte. Il y a ce phénomène d'avoir un adulte dans la vie de cet enfant comme modèle. Cette personne en particulier est celle qui doit dire à l'enfant que le fardeau qu'elle gère est trop lourd. Non pas que ce soit « injuste », mais que c'est trop. J'ai réalisé après un certain temps passé avec elle que je pouvais être cette personne et que le film lui-même pouvait être le véhicule qui l'aide à voir et à comprendre cela. Normalement, ce genre d'enfants, dont il y a des millions, se fait dire qu'ils sont si courageux, si héroïques, etc. Mais ce n'est pas ce que ces enfants devraient entendre. Les superlatifs ne sont pas utiles dans ce cas. »



L'autisme

Et la difficulté de l'accompagnement, pour des parents démunis, désarçonné.es par des comportements incohérents, incompréhensibles.

« La personne avec autisme, quelles qu'en soient les étiologies, ce qui est aujourd'hui une question encore sans réponses cohérentes, présente à un moment ou à un autre de son parcours vital,

une souffrance psychique aux conséquences notables. Mais cette souffrance se manifestant souvent très tôt – c'est une des spécificités des troubles envahissants du développement –, il y a lieu d'organiser la rencontre avec les « psychistes » dès que possible, afin d'aider les parents et l'enfant à transformer suffisamment les angoisses archaïques à l'origine de ces souffrances, de telle façon qu'elles nuisent le moins possible aux capacités développementales que cet enfant recèle en lui par ailleurs. Or, dans notre actualité contemporaine, l'autisme se présente comme un modèle de complexité appelant plusieurs compétences autour de l'enfant concerné. Mais, plutôt que de favoriser la solidité des liens entre les personnes requises sur les plans personnels et professionnels, il devient une occasion de montrer sa capacité à les mettre gravement en péril par des comportements inhabituels dans une société civilisée-dit-on-comme la nôtre : tout se passe comme si le simple fait d'évoquer, de parler, voire d'écrire ce mot « autisme », devenait un enjeu qui dépasse sa signification profonde. »

In Autisme et institution, Pierre Delion. Enfances & Psy 2010/1 (n° 46), pages 43 à 52



Propos de la réalisatrice sur l'autisme...

Extraits ITW FilmMaker

Je tiens également à souligner que le mot « autisme » n'apparaît jamais dans le film précisément parce que, comme vous l'avez mentionné, son état est complètement ignoré par tout le monde autour de lui. Vraiment, toute la famille est invisible pour la plupart de la société. Mais surtout dans le cas de Nikodem parce que personne ne reconnaît sa condition. C'est parce qu'alors ils n'ont rien à y faire ni à y faire face de quelque manière que ce soit. Il a donc toujours été laissé à lui-même en termes de gestion. Vous pouvez le voir dans les scènes de l'école et de l'église. C'est vraiment le système et les gens qui l'entourent qui lui échouent dans la mesure où ils ne choisissent jamais de faire face à quoi que ce soit d'ordinaire. C'est au cœur de ne jamais nommer la condition - car alors il peut être traité comme n'importe quel autre enfant, un enfant qui pourrait être un peu étrange, mais c'est tout. Tout son potentiel est alors gaspillé.

L'accompagnement éducatif, de familles qui dysfonctionnent

Comment soutenir, accompagner des familles qui ne réussissent plus à tenir debout, à tenir un cap, à protéger leurs enfants. C'est une question très présente, pour les éducateurs ou les éducatrices qui travaillent en milieu ouvert : accompagner, aider, sans jugement.

La précarité

Celle-ci est source de nombreux dysfonctionnements sociaux et familiaux : l'absence de travail, les difficultés personnelles, financières, psychologiques, etc. qui viennent altérer les relations sociales et intrafamiliales.

La place de la religion, dans l'éducation

Notamment sa réalité dans la société polonaise, pour permettre de tenir debout, de ne pas s'effondrer ! Pour la jeune fille Ola, on a le sentiment que de conduire son frère vers la communion, est une manière de ne pas sombrer, de ne pas lâcher prise, comme une bouée, une balise qui semble la tenir. Mais c'est aussi un carcan qui conditionne la manière de pensée et qui limite la liberté de vivre.

Autre problématique soulevée par le film...

La responsabilité engageante de la réalisatrice, en termes d'éthique

Extraits ITW FilmMaker

« J'ai su très tôt que l'entière responsabilité de la situation lors du tournage du film ne devait pas reposer uniquement sur Ola et Nikodem. Oui, ils m'ont donné la permission de faire le film. Mais c'est moi qui suis restée, et qui reste, entièrement responsable de cette famille, dès le premier moment où j'ai décidé de filmer avec eux. C'était un énorme fardeau émotionnel pour moi. J'ai connu plusieurs pannes au cours des quatre dernières années. J'avais de profonds doutes sur le fait même d'être autorisée à faire ce film. J'ai beaucoup vérifié avec Ola à ce sujet et aussi avec Nikodem. Mais avec lui, il était assez difficile de communiquer beaucoup de ces pensées et problèmes. J'ai assisté à des ateliers pour les parents d'enfants autistes pour apprendre à lui parler et à ne pas lui faire de mal. Je ne savais pas, par exemple, que si je le touchais, il pourrait ressentir cela comme quelque chose de très désagréable. Lorsque vous dirigez des enfants, vous devez parfois les toucher.



Les dilemmes éthiques continuent et ils ne s'arrêteront pas. Je suis en contact avec eux presque quotidiennement. Avec Ola, en particulier, je veux vraiment qu'elle réalise ses rêves et ses objectifs. Elle me dit qu'elle est très contente que ce film soit sorti et qu'elle n'a aucun regret. Elle lit toutes les critiques positives et a connu des réactions du public et elle le ressent comme une acceptation et un amour. Certaines critiques ont été très émouvantes. Je pense qu'elle répond si positivement à cette reconnaissance car elle en avait vraiment besoin. Mais il y a toujours dans mon esprit la question de savoir comment elle pourrait percevoir le film dans quelques années ou au-delà, que le film la représentera pour toujours, même si sa vie va changer et s'étendre ».

Une démarche pour lancer un débat, (selon la taille du groupe)

Elle peut se mettre en place, en appui sur les thématiques évoquées précédemment ou tout autre question...

Poser son ressenti, avant toute chose

- Il peut être proposé aux personnes ayant visionné le film de poser sur le papier : 2 mots, un dessin, une phrase qui pourraient illustrer ce qu'elles ont ressenti durant le visionnage (5-10min maximum).

- Un temps de partage en petit groupe de 3-4 personnes peut ensuite être proposé, durant lequel chacun.e présente son dessin, son schéma, sa phrase, etc.
- Un échange peut alors suivre cette présentation.

Aller plus loin dans le débat

Dans cette seconde phase, on peut alors proposer de prendre le temps de débattre un peu plus loin sur quelques thématiques tirées du film. La démarche du « world café » pourrait être un support possible :

- Installation de tables (une par problématique/questionnement) sur lesquelles sont posés une affiche avec la question et un feutre.
- Les groupes se répartissent autour des tables (1 groupe/table).
- Pendant 5-10 min (maximum), après avoir pris connaissance de la problématique, le groupe débat et inscrit sur l’affiche ses éléments/questions/ propositions.
- Au temps imparti, chaque groupe tourne pour rejoindre la table suivante et poursuit son échange autour de la problématique suivante en s’appuyant sur les traces écrites laissées par le groupe précédent.
- Les groupes tournent autant de fois que nécessaire, pour être passés par toutes les tables.



Le temps de travail se termine, par un temps d’échange plus général pour permettre des expressions libres autour du temps qui vient de se vivre : qu’est-ce qu’on retient ? Quelles pistes en tant qu’éducateur.rices, bénévoles, citoyen.nes ?

Pour aller plus loin

Comprendre l’action éducative en milieu ouvert et l’aide à domicile

- <http://www.cnaemo.com/milieu-ouvert-definition-historique-aemo-aed.html>
- <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2017-1-page-19.htm>
- <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2012-4-page-91.htm>

Être éducateur.rice

- <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2015-3-page-58.htm>
- <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2012-4-page-77.htm>

Du côté de la parentification

- <https://www.cairn.info/revue-devenir-2007-3-page-201.htm>

L’autisme

- <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2015-3-page-33.htm>
- <https://www.youtube.com/watch?v=8Emwnig10w8&list=PL58V1PNpx804cXPZ9TZ-UHQEp5J9rdfXY&index=5&t=0s>
- <https://www.youtube.com/watch?v=nn28ET6c4qU&list=PL58V1PNpx804cXPZ9TZ-UHQEp5J9rdfXY&index=14&t=0s>

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 complémentaires 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 essayer 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 Paturie, 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 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 Papienza ou José Luis Guerin.

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

Une nouveauté : les web-documentaires

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

Si le cinéma documentaire se caractérise essentiellement par un rapport spécifique au réel, comment les possibilités qu'offre Internet sont-elles mobilisées pour modifier ce rapport et solliciter différemment l'attention, 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://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 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, plus d'une centaine de courts et longs métrages d'animation 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 Mc Laren, 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 Kõögikombain 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 Karháňková



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



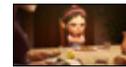
Monsieur Raymond et les philosophes
de Catherine Lafont



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 Guellaï 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

2015
12^e édition



Alike
de Rafa Cano Méndez et Daniel Martinez Lara



Des rêves persistants / Persisting Dreams
de Come Ledesert



Frontières / Borderlines
de Hanka Nováková



Une histoire de zoo / Co se stalo v zoo
de Veronika Zacharová

Film invité



Tout en haut du monde
de Rémi Chayé



À propos de maman (Pro Mamu)
de Dina Velikovskaya



Caminho dos gigantes (Way of giants)
de Alois Di Leo



Chez moi
de Phuong Mai Nguyen



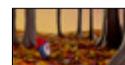
Crabe-phare
de Gaëtan Borde...



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



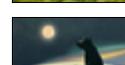
Le Renard Minuscule
de Sylwia Szkiladz & Aline Quertain



Looks
de Susann Hoffmann



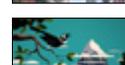
Miel bleu
de Constance Joliff,...



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

2017
13^e édition



Catherine
de Brit Raes



Mr. Sand
de Soetkin Verstegen



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 Balajö



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
Demuyneck



L'Orchestre / The Orchestra
de Mikey Hill



Louis
de Violaine Pasquet

En compétition

Séance jeune public

2018
14^e édition



Compartments
de Daniella Koffler



The Stained Club
de Simon Boucly, Marie Ciesielski, Alice Jaunet,
Mélanie Lopez, Chan Stéphanie Peang et Béatrice
Viguié



Mirai, ma petite sœur
de Mamoru Hosoda



Wardi
de Mats Grorud



Drôle de poisson
de Krishna Nair



La Tortue d'or
de Célia Tisserant et Célia Tocco



Fourmis
de Julia Ocker



Les Monstres n'existent pas
d'Illaria Angelini, Luca Barberis
Organista et Nicola Bernardi



La Corneille blanche
de Miran Miosic



Homegrown
de Jim Hansen



Lapin et Cerf
de Péter Vacz



Lion
de Julia Ocker



Lemon et Elderflower
d'Ilenia Cotardo



Trop Petit Loup
d'Arnaud Demuyneck



Dark, Dark Woods
d'Emile Gignoux



La Belette
de Timon Leder



Odd est un œuf
de Kristin Ulseth



Le Cerisier
d'Eva Dvorakova



Scrambled
de Bastiaan Schravendeel

En compétition

Séance jeune public

2019
15^e édition



Les Empêchés

de Sandrine Terragno et Stéphanie Vasseur



Mémorable

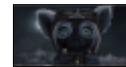
de Bruno Collet



Uncle Thomas - La comptabilité des jours /

Uncle Thomas : Accounting for the Days

de Regina Pessoa



Deux ballons

de Marck C. Smith



Good heart

de Evgeniya Jirkova



Grand Loup & Petit Loup

de Rémi Durine



La Chasse

de Alexey Alekseev



La Théorie du coucher du soleil

de Roman Sokolov



L'Enfant qui voulait voler

de Felicitas Heidenreich, Daniel Hoffmann et Nina Pfeifenberger



Le Crocodile ne me fait pas peur

de Marc Riba, Anna Solana



Le Renard et l'Oisille / The Fox and the Bird

de Samuel Guillaume, Frédéric Guillaume



L'Heure des chauves-souris

d'Elena Wolf



Little Wolf

d'An Vrombaut



Lunette

de Phoebe Warriess



Maestro

Le collectif Illogic



Mon papi s'est caché

de Anne Huynh



Nuit chérie

de Lia Bertels



Please Frog, Just one sip

de Diek Grobler



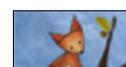
Robot and the Whale

de Roboten Och



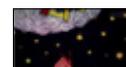
Sarakan / The kit

de Martin Smanata



Tôt ou tard

de Jadwiga Kowalska



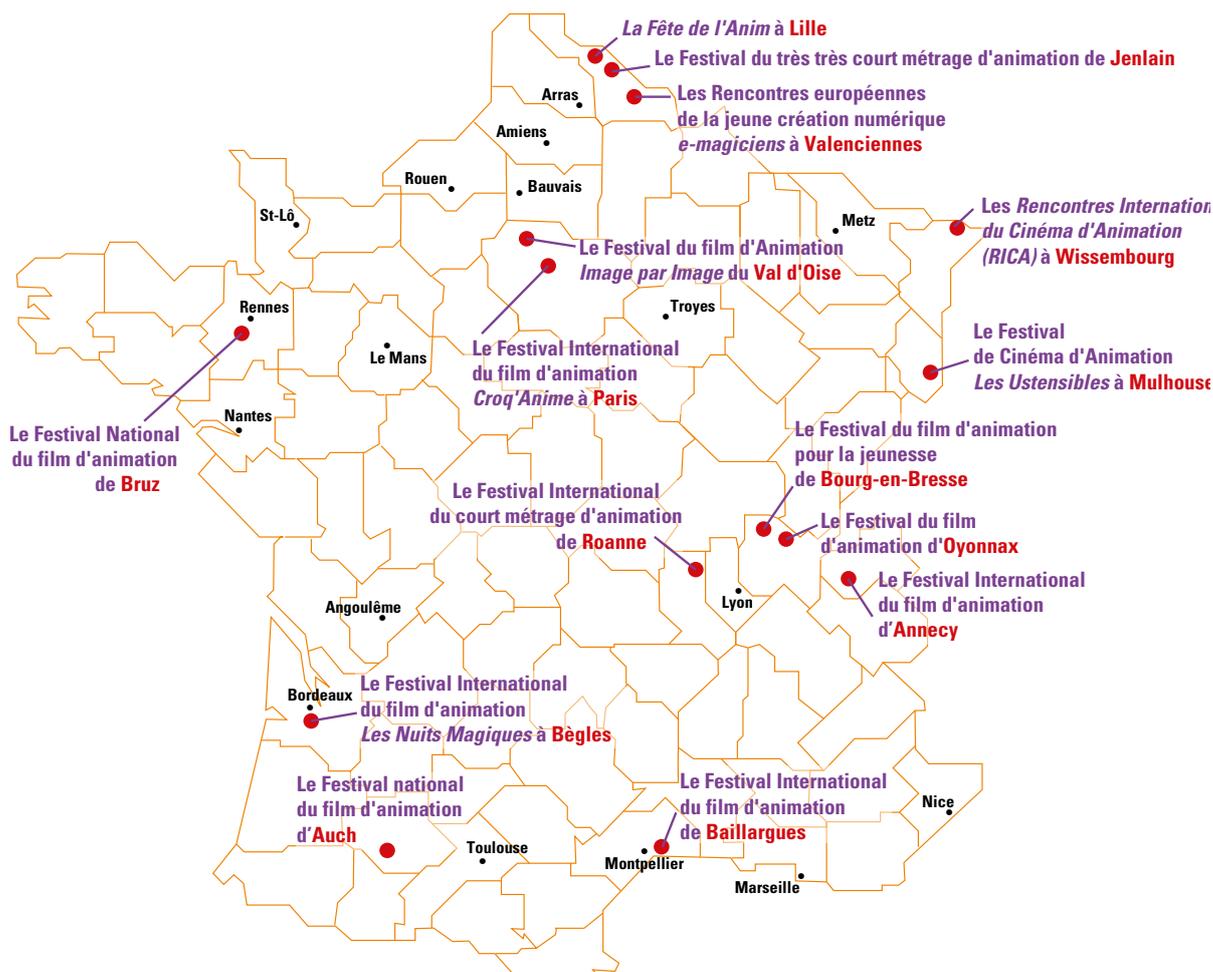
Une petite étoile

de Svetlana Andrianova

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

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

Découvreurs de talents

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

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

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

Mise en valeur des films

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

Caractéristiques courantes d'un grand festival de cinéma

Compétition de films

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

Marché de films

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

Systèmes d'aide à la création

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

Ateliers, colloques et vidéothèque

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

La France, terre de Festivals ?

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

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

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

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

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



Festival international du film d'éducation 2018, 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 complémentaires, 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)



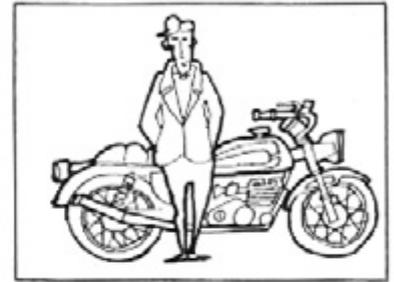
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



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



5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



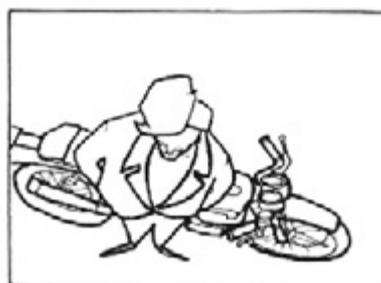
7 **medium long shot**
(plan de demi ensemble)



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.

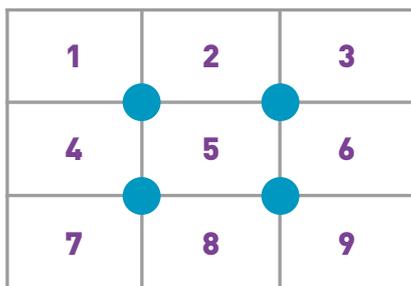
Le code \circ *framing* appelle l'identification des plans qui enrichira votre interprétation des documents.

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 clés 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.



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/>

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>

Le festival international du film d'éducation est organisé par



• CEMÉA, Association Nationale :
24, rue Marc Seguin 75883 Paris cedex 18
Tel : +33(0)1 53 26 24 14
communication@festivalfilmeduc.net

• CEMÉA de Normandie - Délégation de Rouen :
33, route de Darnétal BP 1243 - 76177 Rouen cedex 1
contact.rouen@cemea-normandie.fr
Tel : +33(0)2 32 76 08 40

www.festivalfilmeduc.net

En partenariat avec



Avec le soutien de



Avec la participation de

