

Dossier

d'accompagnement



Le Choix d'Erik

Prix du film
d'éducation 2019
du Festival international
du film d'éducation

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

présente



Un dossier proposé par

CÉMEÉ
L'ELAN FORMATION

Le Choix d'Erik

Dossier d'accompagnement

Table des matières

Le film - présentation	3
Synopsis	3
Le réalisateur, biographie de Robin Hunzinger	3
Entretien approfondi avec Robin Hunzinger	4
Le film, étude et analyse	7
À propos du film et de son personnage principal	7
Des critiques du film	9
Ouverture vers des sujets de société et citoyens	11
Pour lancer un débat, une démarche (selon la taille du groupe)	11
Des pistes de thématiques	11
Le cinéma documentaire, un choix, un engagement	15
Quelques réflexions du réalisateur Robin Hunzinger, issues d'un entretien avec JP Carrier	15
Pour aller plus loin	17
La fin de vie...	17
Se retirer du monde...	17
Le spectateur et le cinéma	19
L'accompagnement du spectateur	19
Regarder un film	21
À propos de cinéma	23
Le cinéma documentaire	23
Le cinéma de fiction	26
Le cinéma d'animation	28
Le festival de cinéma	36
Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique	38
Lecture de l'image	38
Ressources	42

Le Choix d'Erik



Le film - présentation

Documentaire 53 min, France

Réalisateur : Robin Hunzinger

Image : Robin Hunzinger, Julien Picot, Grégory Rodriguez

Son : Marc Namblard

Montage : Benoît Quinon

Musique originale : Siegfried Canto

Production / Diffusion : Ana Films, Vosges Télévision, Mirabelle TV, Canal 32, Alsace 20

Prix du film d'éducation, 15^e édition du Festival international du film d'éducation

Synopsis

Pourquoi Erik Versantvoort, un coureur des bois néerlandais, a-t-il décidé de sortir du jeu pour habiter une cabane dans la forêt vosgienne pendant plus d'une année jusqu'à sa future disparition ? Tournant le dos à son existence confortable, il aurait décidé de prendre le maquis, laissant tout derrière lui. Certains disent qu'il se savait malade, que sa maladie était incurable et qu'il était parti dans cet ermitage perdu au fond des montagnes vosgiennes afin d'y mourir. Car tout en se faisant soigner en bas, il voulait mourir là-haut, dans les bois, pour au seuil de la mort, vivre le plus intensément possible.

Le réalisateur, biographie de Robin Hunzinger

Après des études d'Histoire et d'Histoire de l'art à Strasbourg, Robin Hunzinger suit des études de Cinéma à Jussieu avec Jean Douchet, Jean Rouch et Bernard Cuau. Depuis il réalise des films documentaires autour de l'histoire, de la guerre, des traces de la mémoire, de l'homme face à l'impensable et de la nature. C'est un homefilmmaker. Il écrit, lit, refilme, scanne, recadre, retraite, enregistre, monte et remonte, seul (souvent) dans son studio aménagé dans les Vosges. Parmi ses principaux films, il faut citer *Où sont nos amoureuses*, *Vers la forêt de nuages* et *Inventaire avant disparition*.

Ses films ont été présentés dans de nombreux festivals : Cinéma du réel (Paris), États généraux du film documentaire de Lussas, Festival international du film de Rotterdam, Festival de Thessaloniki, Festival de Beyrouth, FIGRA... Il a obtenu deux étoiles de la SCAM, mais aussi le Grand prix du Festival Traces de Vie en 2008, le Ahmed Attia Award au MEDIMED en 2011, le Prix international FREEDOM au Luxor African film festival, le Prix spécial du Jury au Festival international Panafricain de Cannes et le Best Documentary Feature Film au Martinique international Film Festival en 2016.

Entretien approfondi avec Robin Hunzinger

Quels sont les éléments de votre biographie qui peuvent le mieux vous présenter ?

Né un an après mai 68. Élevé à la fois dans les montagnes par mes parents, et en ville par ma grand-mère. De ce fait je suis bilingue.

Pouvez-vous retracer votre itinéraire cinématographique ?

À 14 ans je m'achète une caméra super-huit Beaulieu avec l'argent d'une mitrailleuse allemande trouvée dans le foin de la ferme que mes parents avaient achetée. À 15 ans je filme en super-huit. Il fallait alors de la pellicule, la faire développer, la couper, la monter. À 20 ans, fin des années 80, à la faculté de Strasbourg, je découvre le cinéma documentaire avec Claude Haffner. 1992. Maîtrise de cinéma à Paris 7. Beaucoup de théorie et des rencontres. Confirmation de ce qui sera ma passion, grâce à deux professeurs. Jean Rouch qui nous projette des films en amphithéâtre. Et Bernard Cuau qui nous initie au documentaire et à l'Histoire à travers de nombreux films liés à la Shoah. Bernard Cuau m'encourage à aller à Sarajevo. 1993. Premier voyage à Sarajevo. Je ne filme pas. Mais je rencontre Adimir Kenovic, 1996. Deuxième voyage à Sarajevo. Je rencontre un producteur français, Bruno Florentin. 1998. Je retourne à Sarajevo avec l'idée d'approfondir le thème des frontières. Je tourne mon premier film, *Psychogéographie d'une frontière*, celle de l'enclave de Gorazde.

Là, de retour en France, j'enchaîne tout naturellement avec *Voyage dans l'Entre-deux*, un film sur les frontières de ma propre enclave familiale et sur l'histoire de l'Alsace annexée par les nazis.



Mes deux premiers thèmes sont là. L'Histoire, la guerre et ses post conflits, d'où sortira en 2005 *Closing your eyes*, un film documentaire sur la Palestine. La famille en prise avec l'Histoire, d'où sortira en 2008 *Où sont nos amoureuses* qui raconte le destin de ma mère dans l'Alsace annexée. Et *Vers la forêt des nuages*, qui suit l'itinéraire de ma compagne Aya, de retour en Côte d'Ivoire, son pays natal. Et c'est alors que, comme une respiration, se dessine le troisième thème de mes films : l'enfance et la nature, avec *Éloge de la cabane* en 2003, suivi par *Le recours aux forêts* en 2019.

Parmi vos films documentaires quels sont ceux auxquels vous êtes le plus attaché ?

Où sont nos amoureuses, car c'est un film pour lequel je suis allé au bout du bout. Bravant toutes difficultés. Et il y en a eu. C'est un film qui raconte le destin de deux jeunes provinciales, Emma et Thérèse, professeurs toutes les deux dans les années 30, qui tentent de construire ensemble une vie à la fois engagée et amoureuse. L'été 35, elles font « le voyage et URSS » et songent à adopter un enfant. Leur émancipation va se transformer en apprentissage douloureux puis en épreuve du feu. En 1940, après avoir brutalement rompu, elles se trouvent confrontées à la catastrophe : Emma, mariée vit dans une Alsace annexée par l'Allemagne nazie, et s'y renie dans la douleur. Thérèse s'engage dans la Résistance en Bretagne. Arrêtée par la Gestapo, elle meurt sous la torture en 43. Elle n'a pas parlé. L'enjeu du film est dans la trajectoire de ces deux femmes. Deux vies qui furent d'abord pensées et rêvées comme un tout libre et splendide et qui se séparent au moment même où l'Histoire les prend au piège. Dès lors, celle-ci, comme un révélateur tragique, les précipite chacune à sa perte.

Le second film auquel je suis très attaché, c'est *Vers la forêt de nuages*, car malgré le manque d'argent je l'ai porté, et seul, et ne me suis jamais découragé. Ce film parle d'Aya ma compagne, qui a été élevée dans *La Forêt des Nuages*, à l'ouest de la Côte-d'Ivoire, par Jeanne, sa grand-

mère maternelle, puis au centre du pays, par Denis, son père, instituteur. À 20 ans, elle a quitté Abidjan où des troubles ont éclaté pour venir en France. Elle a repris ses études, elle est devenue française, et depuis 2013 elle est infirmière. Ce film raconte son retour au pays natal pour y retrouver sa famille en deuil et se recueillir sur la tombe de son père, enterré quelque part, loin, dans un village de la savane. Et pour revoir aussi sa grand-mère, Jeanne, la figure tutélaire de son enfance. Elle embarque avec elle ses deux enfants, Tim et Nine. Moi, son mari, réalisateur, je les suis. Tim, mon fils, est le deuxième personnage du film. Il est



né en France. Dans le film, il a huit ans. Il est en CE2. Il aime jouer au foot, aux petites voitures et dessiner. Il sait que Aya, sa maman, est noire et qu'elle vient d'un autre pays. Qu'éprouve-t-on quand on a huit ans et qu'on se prépare à partir en Côte-d'Ivoire ? Tim sait confusément qu'une moitié de lui en provient. Il sait situer sur le globe cette moitié inconnue où des cousines et des cousins l'attendent. Mais le pays de sa maman, **La Forêt des Nuages**, n'est encore qu'une fiction, une sorte de jungle tenue par les chasseurs Dozo, en Ray Ban et tenue léopard, bardés de cartouches et de gris-gris. Tim les a vus en photos. Ensuite, il les a dessinés. Sa maman lui a raconté que, petite fille, elle n'avait pas le droit d'entrer dans la forêt peuplée de serpents, de singes, de tigres et d'éléphants. Parfois, après s'être attardé sur la page des reptiles de son encyclopédie, Tim fait des cauchemars où des serpents monstrueux le poursuivent. Aya, elle, est le premier personnage de ce film. Alors qu'éprouve-t-on quand on a quitté son pays, jeune fille, et qu'on y revient à trente ans, métamorphosée en Française ? Le pays a changé. Gbagbo est en prison à La Haye, Ouattara a repris le pays en main. Aya est une Baoulé. Enfant, elle a été façonnée par ce mélange de christianisme et de sorcellerie qui ont fondés ses mythologies. Elle veut revenir au pays pour clore les tractations qui accompagnent un deuil. Mais aussi pour présenter son mari et ses enfants à sa famille dispersée entre plusieurs villages. Qu'aura-t-elle gardé en elle de son enfance, fables et mythes, face aux retrouvailles ? Face aux rites ? Face à cette culture toute autre qui est toujours la sienne ? C'est l'enjeu du film.

Et puis il y a **Le recours aux forêts** (**Le Choix d'Erik** en version courte) que je viens de terminer et que j'ai envie de porter, lui aussi jusqu'au bout, sur mon dos, car j'ai fait un pacte avec mon personnage, et ce pacte je veux le respecter... (Lire la suite de ce propos sur le film ci-après).

Parlez-nous aussi de votre travail radiophonique.

Dans mes documentaires, j'ai toujours beaucoup travaillé le son. Un jour Franck Smith me contacte pour faire un atelier de création radiophonique pour France Culture. J'aime le défi. Comment raconter une histoire sans images ? Juste avec du son... Cela rejoint la littérature et sa capacité à ouvrir l'imaginaire, juste avec des mots. C'est cela que j'aime dans la création radiophonique. Trouver des plans sonores et une construction sonore qui permettent d'entendre un film. Aujourd'hui, je travaille moins dans la création radiophonique pure, mais j'ai l'impression de continuer à faire de la création sonore dans la plupart de mes films dans lesquels je donne une part très importante à l'enregistrement de sons seuls, au montage son et au mix. Le son est un hors champ passionnant.

Quels sont vos projets ?

Je travaille sur un projet, **Ultraviolette** que j'ai co-écrit, comme **Où sont nos amoureuses**, avec Claudie Hunzinger qui est romancière : dans ce film, dans sa cavale, une adolescente défie l'école, la maladie, les médecins, la mort, embrasant de vie tous ceux qu'elle croise sur sa route. Elle se retrouve seule, épuisée mais pas vaincue, l'amour fou toujours en tête, de l'autre côté du monde.

En fait, à sa mort, Emma, ma grand-mère, nous avait laissé, à Claudie (ma mère et à moi qui vivais avec elle) ses cahiers intimes. En 2006, dans une coopération entre deux générations, mère et fils, nous avons réfléchi ensemble au roman familial qui avait surgi sous nos yeux, et nous en avons écrit un film documentaire, ***Où sont nos amoureuses***, dont Emma était le personnage principal. Ce film racontait comment dans les années 30 et 40, des jeunes gens à la fois politisés et romanesques furent pris dans la grande Histoire du XX^e siècle.

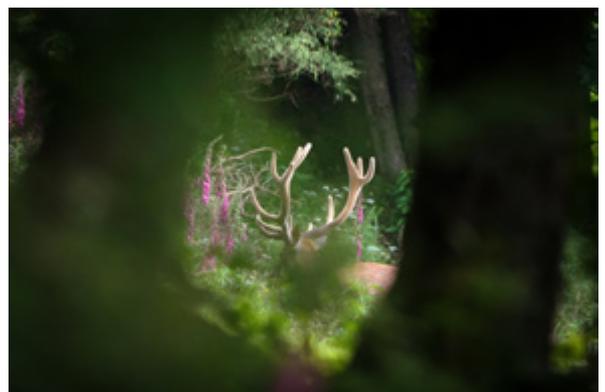
Ici, nous poursuivons le travail d'exploration de la vie d'Emma à partir des documents qu'elle avait laissés derrière elle. Cette fois, nous n'avons pas puisé dans ses cahiers personnels, mais dans les centaines de lettres qu'une très jeune fille, Marcelle, 16 ans, son premier amour, lui avait adressées, bien plus tôt, dans les années 20, et qu'Emma, 17 ans, avait conservées. Elles s'étaient rencontrées dans une École normale à Dijon. Elles s'étaient alors follement aimées tout en haut de leur tour d'ivoire. Puis Marcelle, tombée malade, avait dû quitter Emma pour entrer au sanatorium.

Ce film est donc d'abord l'histoire d'un premier amour qui a marqué deux adolescentes à jamais. Il démarre au moment de leur séparation, au moment où le grand amour se mue en absolu d'amour, puisque la passion se nourrit d'absence.

Si nous avons toutes les lettres de Marcelle à Emma, en revanche, pas une lettre d'Emma à Marcelle ne nous est parvenue. Et comme toutes celles de Marcelle, adolescente absolue, étaient orientées par Emma comme par un aimant, tout dans cet autre film tourne encore autour d'Emma. Mais d'une Emma qui manque. Emma est le personnage qui emporte le film, le met sur orbite en un mouvement hors de lui, en une poursuite mystérieuse, une extase, comme dit Marcelle. C'est de la séparation et de l'absence que sont nées ces mille et une lettres qui brûlent encore, d'une grande puissance d'évocation. De leur désordre, émanait une voix frêle qui semblait impérieusement nous appeler en une sorte d'injonction à la sauver. À la sauver de l'oubli. À la sauver de la mort. Comme nous nous étions de plus en plus attachés à son personnage, nous nous faisons du souci pour elle dans sa bataille contre les épreuves que la vie plaçait devant elle, et nous espérons que la mort ne la rattraperait pas. Que Marcelle ne se laisserait pas faire. Que même exténuée, elle ne céderait sur rien, armée de son courage. Ce qui nous a paru le plus étrange dans notre approche de Marcelle, est que cette voix engloutie semblait néanmoins nous parvenir de tout près. Que nous disait-elle de si près ? Qu'elle aimait la vie. La vie, voilà ce qui nous la rendait contemporaine dans sa leçon d'irrévérence radicale. Plus d'une fois, son énergie de survie nous a fait du bien.

Nous avons donc cru en elle. Nous avons cru à son importance, à ce qu'il pouvait nous apporter aujourd'hui. Voilà pourquoi nous voulions tant faire ce film. Sortir Marcelle des ombres où, depuis presque cent ans, elle irradiait, invisible, dans sa lumière ultraviolette. Cette lumière noire qui n'est donc pas visible à l'œil nu et dont le rayonnement radiographie le monde en le transperçant. Et voilà pourquoi nous avons décidé que, dans le titre du film, elle ne s'appellerait plus Marcelle, mais ***Ultraviolette***, surnom qui lui avait été donné au sanatorium et qui brille ici de tout son éclat perturbateur.

Propos recueillis par Jean Pierre Carrier, Auteur du DICTIONNAIRE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE éditions Vendémiaire, membre du comité de sélection du Festival, Professeur honoraire de psycho-pédagogie, ESPE, Docteur en sciences de l'éducation.



Le film, étude et analyse

À propos du film et de son personnage principal

Entretien du réalisateur avec Jean Pierre Carrier

Ce film cherche à comprendre pourquoi Erik Versantvoort a décidé de quitter son métier pour habiter une cabane dans la forêt vosgienne ? Certains disent qu'il aurait voulu, dans un soudain besoin de liberté, tourner le dos à sa condition d'ouvrier pour vivre une aventure qui n'a duré qu'une année. D'autres disent qu'il se savait malade de façon incurable, et qu'il était parti dans cet ermitage perdu au milieu des montagnes vosgiennes afin d'y mourir. J'ai rencontré Erik en avril 2017 et je l'ai filmé pendant six mois jusqu'à sa disparition le 16 septembre de la même année. Avec ce film, j'ai voulu pénétrer les mythologies d'un homme décidé à mener une forme de vie élémentaire, peut-être parce qu'il était condamné et qu'il était temps de vivre fort.

Lorsque j'ai entendu parler d'Erik pour la première fois, j'ai tout de suite été fasciné de savoir qu'il existait, pas loin de chez moi, un homme qui avait choisi de vivre seul dans un abri caché en haut d'une vallée très sauvage, là-même où mes ancêtres calvinistes avaient émigré au 17^e siècle, venant de Suisse. C'est bien par-là, que quelques familles, parmi les plus pauvres, s'étaient réfugiées dans les immenses forêts de la baronnie de Sainte-Marie-aux-Mines pour y vivre clandestinement leur foi et leurs coutumes. Je reste songeur en pensant à la vie rude de ces hommes et de ces femmes, des fortes têtes, qui vécurent cachés, tel un clan de cerfs, dans cette montagne difficile. En fait, cette montagne, j'y rêve depuis mon enfance. C'est un vrai territoire de fiction. Toutes les explorations que j'y ai entreprises ont pris la figure d'une enquête, physique et mentale, sur ceux qui sont passés avant moi, comme s'ils m'ouvraient une piste vers des vies secrètes hautement porteuses de sens. J'avais donc entendu parler d'Erik. En partant à la recherche de son ermitage, j'ai immédiatement pensé à ces premiers défricheurs, et aux communautés d'Anabaptistes de la vallée qui plus tard émigreront aux USA, lançant le mouvement Amish. Ainsi l'ermitage d'Erik semblait s'élever sur des strates d'histoires de rebelles au cœur d'un massif montagneux retranché et mystérieux.

Le premier jour de notre rencontre qui allait donc durer 6 mois, à la fin de l'hiver, je me souviens



qu'Erik m'a parlé des cerfs mythiques qu'il aimerait tant apercevoir et dont il n'avait encore vu que les traces ou les galops de fuite. Dans cet ermitage Erik a puisé la possibilité d'une forme et d'une force de vie longuement rêvées. Un luxe aussi, celui de la beauté, du silence et de la solitude. Et une liberté telle qu'elle pouvait presque passer pour une provocation : Ni famille, ni travail fixe, ni télévision, ni voiture, ni crédit à la banque. Tout ça, c'est fini. Donc, peu d'argent, juste ce qu'il faut pour se nourrir, mais un ordinateur portable pour écrire et un téléphone pour envoyer des messages à ses amis. C'était un solitaire qui avait des amis. Erik s'est révélé être un vrai Waldgänger, comme Jünger désigne, dans le *Traité du Rebelle*, « celui qui a recours aux forêts ».

Rencontre avec un film ancré dans les Vosges... Article des Dernières nouvelles d'Alsace

(Par Véronique BERKANI - 13 juil. 2019)

Le documentariste Robin Hunzinger a réalisé un film sur Erik Versantvoort, un homme malade d'un cancer qui s'est retiré dans une cabane au-dessus de la vallée de Sainte-Marie-aux-Mines, en plein massif des Vosges, avant sa mort, réalisant ainsi un rêve d'enfant. Il était temps pour lui de vivre intensément.



La ferme de Bambois se niche à l'extrémité d'un étroit chemin de terre dans un somptueux coin de verdure, sur une pente de montagne entre prairies fleuries, étang et forêt, au-dessus de Lapoutroie. La nuit, de majestueux cerfs s'y promènent. Le documentariste Robin Hunzinger y vit avec sa femme et ses enfants, partageant le lieu avec ses parents, l'écrivaine Claudie Hunzinger et son compagnon Francis qui ont fait leur retour à la terre trois ans avant mai 68.

Habitant les montagnes vosgiennes, le réalisateur ne pouvait pas passer à côté de l'histoire d'Erik Versantvoort, ce Néerlandais tombé amoureux du massif qui, se sachant malade du

cancer, est venu terminer sa vie dans une cabane à 850 m d'altitude, sorte d'ermitage en bois de moins de 20 m² perchée au-dessus de la vallée de Sainte-Marie-aux-Mines, à proximité de la tête du Violu, avec un point de vue magnifique sur le Val d'Argent et les pentes abruptes du Brézouard.

Réalisateur du *Recours aux forêts*, le documentariste Robin Hunzinger a filmé Erik Versantvoort pendant six mois, jusqu'à sa mort intervenue le 16 septembre 2017 à 6 h du matin. « J'ai découvert l'existence d'Erik à travers les clichés d'une amie photographe. Je me demandais qui était cet homme qui vivait dans la montagne, en plein hiver, au cœur d'un massif montagneux retransché et mystérieux. » La rencontre entre Erik et Robin a lieu en avril 2017. « J'ai immédiatement eu envie de le filmer et de raconter cette histoire. J'ai été fasciné de savoir qu'il existait pas loin de chez moi un homme qui avait choisi de vivre seul dans un abri caché en haut d'une vallée très sauvage, là même où mes ancêtres calvinistes avaient émigré au XVII^e siècle, venus de Suisse. » Le tournage se déroule entre avril et septembre, quand Erik meurt.

« J'avais fini par penser qu'il était immortel... »

La veille de sa mort, la compagne d'Erik a demandé à Robin Hunzinger de signifier à Erik que le film était terminé car elle était persuadée que seul ce projet le maintenait encore en vie. « De mon côté, explique le réalisateur, je n'avais pas envie de lâcher car je n'acceptais pas sa mort. J'ai fait ce qu'elle m'a demandé. Le lendemain, à 6 h du matin, il était mort. »

Tout au long du film, on sent Erik habité d'une incroyable sérénité. « Oui, il était heureux là-haut, paisible, doux également. À aucun moment je ne l'ai senti angoissé. Si seulement je savais d'où lui venait une telle force ! Cela reste un grand mystère pour moi. Il n'avait pas peur de la mort, en tout cas en ma présence, et cela jusqu'au bout. Il était très tranquille par rapport à sa vie. Comme il plaisantait au sujet de sa mort, j'avais fini par penser qu'il était immortel... »

« Le 16 septembre, Erik est parti à 6 h du matin, à la manière d'un vieux cerf, quittant le groupe, rejoignant la forêt. Une fois sur le lieu, il a su faire face à une mort apaisée, les yeux dans les yeux », indique le générique de fin du *Recours aux forêts*. Erik est enterré dans le petit cimetière protestant d'Aubure, face à la montagne qu'il a tant aimé. Une association a été créée pour gérer sa cabane.

Une histoire vraie... témoignage d'une rencontre avec Erik, Joël Schuler

« J'ai fait la connaissance d'Erik Versantvoort tout d'abord par Facebook, puis par une froide journée d'hiver, le 29 janvier 2017, où je suis montée jusqu'à son chalet, à Sainte-Marie-aux-Mines, à près de 700 m d'altitude, dans la neige. Nous voulions discuter de notre goût commun pour la nature sauvage et des bivouacs.

Erik était : General manager, à Randoloup Bushcraft NL. Auparavant free lance reporter Vosges, Alsace à Op Pad Magazine. J'ai eu la chance de partager quelques beaux moments d'amitié et de convivialité, avec Erik, et également avec Robin Hunzinger et ses enfants. Robin a suivi et filmé Erik, durant plusieurs





mois Erik souffrait d'une terrible maladie... Erik a été malheureusement emporté par la maladie le 16 septembre 2017, à l'âge de 57 ans.

« Erik avait plus de 4000 amis sur Facebook, ce qui est considérable, bien au-delà du commun des mortels, ça témoigne de l'intérêt qu'il suscitait et du nombre de rencontres qu'il a pu faire. Mais bien au-delà de la définition virtuelle renvoyée par les réseaux sociaux sur l'amitié, Erik était avant tout un véritable ami, au vrai sens du terme, ceux qui ont eu la chance de le rencontrer et passer du temps en sa compagnie pourront en témoigner : il était gentil, doux, attentionné et il aimait vivre très simplement avec pour habitat idéal la nature ; le bushcraft est vite devenu une évidence pour lui mais là encore, il se plaçait au service des autres et faisait passer leur confort avant le

sien et cela jusqu'à son dernier souffle. Erik, tu vas à tous beaucoup nous manquer mais nous savons déjà que lorsque, tel le loup, le vent hurlera à travers les arbres de nos belles forêts, c'est toi qui nous murmureras que la nature est belle et que l'ange Erik, (le Randoloup) est là pour veiller à sa protection. »

Des critiques du film



Un film métaphysique

Un homme seul, seul dans une cabane, une cabane perdue dans la forêt, aux pieds des montagnes, dans les Vosges. Une simple cabane, sans électricité, sans aucune des commodités de la vie moderne. Un homme seul. A-t-il fui ? Le monde ? La Société ? Pour retrouver la nature ? L'authenticité de la nature ? La vie de la nature ?

L'hiver il essaie de combattre le froid mordant par un feu de bois. Le printemps remplace le blanc de la neige par le vert des arbres. Les saisons se succèdent inexorablement. Le temps s'écoule. Lentement. La vie avance toujours, vers la mort. Erik est atteint d'un cancer. Il le sait. Depuis le début il sait que l'issue sera fatale. Dans combien de temps ? Des jours, des semaines, quelques mois ? Impossible de le dire. Mais quand son heure sera venue, il veut être là. Dans sa cabane. Dans la forêt. Aux pieds des montagnes.

Le film de Robin Hunzinger n'est pas un film sur la maladie, mais c'est quand même un film sur la médecine. Nous suivons Erik à l'hôpital. Nous suivons les consultations, les traitements. L'accueil des médecins. Le réconfort des infirmières. Une médecine humaine. Pas une science qui prétend tout savoir. Devant le cancer elle ne peut de toute façon se prétendre infaillible. Elle sait simplement que les miracles ne sont pas de ce monde.

Le film de Robin Hunzinger n'est pas un film sur la solitude. Erik n'a pas renoncé à vivre. Il reçoit ses amis, sa famille. Il s'entretient avec eux. Paisiblement. Sereinement. Comme dans cette magnifique scène où il dialogue avec une jeune nièce, adolescente qui sait si bien comprendre ce que lui, homme mûr approchant la soixantaine, il ressent.

Erik est un personnage nietzschéen. Par son affirmation de la vie jusque dans la mort. Parce qu'il vit chaque instant de sa vie, comme s'il devait le revivre, une infinité de fois, dans l'éternité. *Le Choix d'Erik* est un film métaphysique. Parce qu'il pose la question « Qu'est-ce que c'est vivre ? ». Et aussi « Qu'est-ce que c'est mourir ? ».

Jean Pierre Carrier



Un documentaire très humain

« Que feriez-vous si, à quelques semaines près, vous connaissiez la date de votre mort ? C'est la question que pose *Le choix d'Erick*, un documentaire de Robin Hunzinger. Depuis son plus jeune âge, Erik Verantvoort rêvait de vivre dans une cabane. Lorsque les médecins lui annoncent qu'il est atteint d'un cancer de l'estomac, il quitte les Pays-Bas, son pays natal pour partir vivre son rêve en France. Niché dans les montagnes, il profite pleinement de sa vie dans sa cabane.

À ceux qui lui demandent comment il fait pour vivre sans électricité, sans gaz et sans télévision, il répond que la nature est sa télévision. Malgré le poids de la maladie, Erik vit comme une personne libre, profitant de chaque instant, il dit que même s'il meurt demain, ce n'est pas grave, il aura profité et aura vécu comme il l'entendait.

Erik a su toucher les spectateurs par son récit, c'est un homme attachant. Le documentaire est très humain, autant par la rencontre de cet homme aux multiples facettes, autant par la découverte d'une vie en pleine nature.

La scène la plus émouvante est lorsqu'Erik dialogue avec sa nièce : il lui dit qu'il est comme un couteau suisse doté de 50 fonctions mais que lorsqu'il a appris sa maladie, il a perdu une de ses fonctions, il n'est plus qu'un couteau suisse à 49 fonctions. C'est un regard optimiste du documentaire sur la maladie et sur ce personnage étonnant qui a réellement existé ».

Louane Périer, texte écrit lors du Parcours Jeunes critiques de cinéma organisé pendant la 15e édition du Festival international du film d'éducation, et accueillant des lycéens.



Ouverture vers des sujets de société et citoyens

Pour lancer un débat, une démarche (selon la taille du groupe)



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 (5-10mn 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 ?

Des pistes de thématiques

Marginalité, vie en retrait du monde, le choix de la nature et la vie en ermite : un choix philosophique et politique...

Écouter cette émission de France Culture :

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/se-retirer-du-monde-pour-mieux-lui-resister-0>

« Ouvrir un passage secret vers l'essentiel » (Cf. Entretien avec le réalisateur, DNA-Véronique Berkani, 13 juil. 2019).

Paradoxalement, le sujet du film est la vie, la Vie avec un grand V, celle qu'on désire vraiment : « *Que fait un homme de son rêve d'enfant le jour où il se retrouve acculé, qu'il sait qu'il va mourir ? Que fait-il des derniers mois de sa vie ? Comment rêve-t-il, fantasme-t-il et arrive-t-il à imaginer sa propre fin ? Comment vivre, jusqu'au bout ? Voilà le cœur de mon film. Erik a toujours vadrouillé dans les montagnes, surtout du côté du Brézouard, du Haycot, des endroits sublimes. Il aimait l'hiver vosgien, son côté rude.* »

Emprunté à Ernst Jünger, l'écrivain allemand auteur du *Traité du rebelle* ou le recours aux forêts, le titre du film renvoie à la figure du « Waldgänger », le proscrit islandais du Haut Moyen Âge scandinave qui se réfugiait dans les forêts.

Alors qu'il avait un emploi de cariste dans une entreprise à Haguenau, Erik quitte tout, mû par l'urgence de vivre intensément, rejoignant son rêve d'enfant de vie solitaire en pleine nature. Erik parlait d'« ivresse des forêts ». Il disait : « C'est tout un monde secret qu'on approche, et ma vie n'a rien d'une fuite dans les bois. Au contraire, j'ai l'impression d'ouvrir une piste, un passage secret pour les adultes vers l'essentiel. » Là-haut, ni famille, ni travail fixe, ni télévision, ni voiture, ni crédit à la banque... Juste un peu d'argent, ce qu'il faut pour se nourrir, un ordinateur portable pour écrire son blog « Journal de mon cancer », et un téléphone pour échanger avec ses amis. Le matin, il lit et écrit. L'après-midi, il coupe du bois, cherche de l'eau, entretient le feu, déballe la neige, installe des panneaux solaires, cueille des plantes comestibles, grille la viande, fait du pain, repère les traces de cerfs, de loups, de lynx... Étonnamment, si Erik vit à l'abri du monde, il n'est pas solitaire, il a des amis, une famille qu'il ramène à lui un jour radieux d'août 2017 pour une émouvante séance d'adieux.

Débat sur la vie et la mort

La mort fait partie de la vie, dit-on souvent. Il y a de la vie parce qu'il y a la mort ; c'est dire que nous ne sommes vivants que parce que nous sommes mortels.

Pourquoi y a-t-il de l'être plutôt que rien, telle est la question métaphysique par excellence.

Pourquoi je suis né demande l'enfant. L'enfant est un être métaphysique disait Gilles Deleuze.

L'homme a toujours cherché des réponses à la question de l'origine de la vie. Il en a trouvé dans la science – théorie du Big Bang Il en a trouvé dans la religion – théorie d'un Dieu créateur de toute chose, de l'immortalité de l'âme et d'une vie après la mort.

Mais si l'on proclame « la mort de Dieu », c'est-à-dire, renoncer à expliquer l'être par la création divine, que reste-t-il ?

Là aussi des réponses ont été apportées :

Il ne reste rien. La vie est Absurde ; tout est absurde (Camus et le mythe de Sisyphe). La vie a-t-elle un sens ? N'a-t-elle que le sens que je lui donne (L'existentialisme sartrien) ? Ou bien il reste la vie, et l'affirmation de la vie, jusque dans la mort. C'est le sens du « Gai savoir » nietzschéen.

« *Vivre – cela veut dire : repousser continuellement loin de soi quelque chose qui veut mourir ; vivre – cela veut dire : être cruel et impitoyable envers tout ce qui chez nous faiblit et vieillit, et pas uniquement chez nous* » Nietzsche. *Le Gai savoir*, 26.



Choisir sa fin de vie

Pour une liberté républicaine : le choix de sa fin de vie

Dans une tribune publiée dans le quotidien le « Monde » en date du 28 février, avec 155 de mes collègues députés de tout horizon, nous appelons à mieux encadrer les droits et la liberté de mourir des personnes en fin de vie. Tribune cosignée par 156 députés issus d'horizons divers, parue dans Le Monde du 28 février.

« *On ne meurt pas bien en France* ». Aujourd'hui, l'offre de soins palliatifs ne satisfait pas à la multiplicité des situations individuelles et des souffrances des personnes en fin de vie. Des souffrances accentuées par l'impossibilité pour chacun de « choisir sa fin de vie ».

Si quelques progrès ont été enregistrés avec la loi Claeys-Leonetti, force est de constater que celle-ci n'a pas permis d'introduire d'innovations significatives. Il s'est essentiellement agi de transcrire dans la loi ce qui était déjà acquis par voie réglementaire. Le problème actuel est qu'il manque – et c'est crucial ! – une liberté, un droit au choix.

Attendre une évaluation des textes législatifs antérieurs avant de créer un nouveau droit aux malades en fin de vie aurait-il dès lors un sens ? Non ! Quand une lacune est identifiée, elle doit être comblée sans délai. D'ailleurs, les Français apportent trois preuves de leur désir impatient de l'introduction de ce progrès humaniste.



Dans un très récent sondage, réalisé par IFOP pour La Croix et le Forum européen de bioéthique, 89 % des Français considèrent important de légaliser l'euthanasie et/ou le suicide assisté. Seulement 11% des personnes interrogées se satisfont de la législation actuelle. En ce domaine, comme généralement dans les diverses questions de bioéthique, nos concitoyens sont plus avancés et plus en phase avec le progrès que certains responsables, qui apparaissent plus conservateurs ou frileux.

De nombreux Français en phase avancée d'une maladie incurable vont également chercher – et obtenir – la délivrance dans l'un ou l'autre des pays ayant déjà légiféré sur cette possibilité (Belgique, Suisse, Pays-Bas, Luxembourg, Canada, plusieurs États américains, etc.) Un malade en fin de vie, dans une « impasse thérapeutique », peut obtenir une aide active à mourir dans les hôpitaux français. Ces euthanasies sont pratiquées en toute illégalité. Il faut pour cela connaître un médecin compatissant et courageux, ce qui crée des inégalités entre nos concitoyens. D'après l'INED, entre 2000 et 4000 personnes en phase terminale reçoivent cette aide chaque année dans notre pays.

Reconnaissons que ces fins de vie organisées en catimini, du fait de l'absence d'encadrement légal, exposent à toutes les dérives, telles que des décisions par une équipe soignante sans sollicitation de l'avis du malade. À l'opposé, des malades implorent ce soulagement mais ne sont pas entendus.

Il est des personnes qui, en raison de convictions personnelles, refusent pour elles-mêmes tout recours à l'aide à mourir. Cela est très respectable. Comme aussi doit être respectée la « clause de conscience » de certains médecins désirant se soustraire à cette activité, laissant ainsi un de leurs confrères opérer à leur place.

Pour d'autres personnes et d'autres professionnels soignants, le choix souverain du malade, son désir de maîtriser son destin s'imposent. Ce choix est tout autant respectable et l'exercice de ce droit n'enlève rien à personne. C'est le type même de la liberté personnelle qui ne déborde pas sur la liberté d'autrui. Il n'est plus raisonnable d'attendre davantage, d'observer sans réagir les souffrances physiques et psychiques de nombre de ces Français, de compter les affaires judiciaires qui se multiplient mais n'aboutissent à rien, car on ne peut pas condamner la compassion et la solidarité. Anne Bert clame : « Il me reste une ultime liberté : celle de choisir la façon dont je vais mourir ». Elle a raison ! Elle a également raison d'affirmer que sa « liberté ne s'arrête pas à la porte de l'hôpital ». Elle, comme les autres malades qui lui ressemblent, réclame la correction urgente de la loi française, perçue comme incomplète et non satisfaisante, voire liberticide et inégalitaire.

Le choix de la personne doit pouvoir être respecté, quand il est libre, éclairé, soumis à nulle contrainte ou dépression, exprimé de façon réitérée, et que des médecins ont confirmé l'impasse thérapeutique. Il



en va aujourd'hui de cette question comme il en allait de l'IVG au début des années 1970 : des femmes y recouraient en sollicitant les services de la Suisse ou de la Grande-Bretagne, tandis que d'autres trouvaient des médecins complaisants en France. Malheureusement, celles qui n'avaient pas accès à ces solutions étaient contraintes de faire appel à des « faiseuses d'anges » et s'exposaient alors à des risques considérables. Les décès de jeunes femmes se comptaient par centaines. Il était temps, en 1975, de sortir de l'hypocrisie des avortements clandestins et d'offrir aux femmes la possibilité de disposer librement de leur corps. De même, il est temps maintenant de sortir de l'hypocrisie qui prive certains d'une aide souhaitée et qui impose à tous une agonie pénible. Il convient de donner aux malades en fin de vie la libre disposition de leur corps et, c'est essentiel, de leur destin. C'est pourquoi, nous, députés issus d'horizons différents, proposons de légiférer en ce sens au cours de l'année 2018.

Le cinéma documentaire, un choix, un engagement

Quelques réflexions du réalisateur Robin Hunzinger, issues d'un entretien avec Jean Pierre Carrier

Qu'est-ce qui vous frappe le plus dans le cinéma documentaire actuel ?

Sa force, son inventivité malgré sa précarité. Le cinéma documentaire me fait vraiment rêver car il bénéficie d'une grande liberté formelle, plastique. Pour commencer. Ensuite, le documentaire est le lieu où se raconte le monde dans sa dimension vécue, c'est de la vie vécue, passée par le feu, contrairement à la fiction. Il affronte le réel. Il est hanté par le réel. Il dit ce que nous y avons découvert qui nous ronge ou qui nous illumine et que nous questionnons.

Avez-vous toujours trouvé les conditions de production et de diffusion de vos films satisfaisantes ?

La distribution d'un film documentaire est un vrai combat. Il faut, alors qu'on est épuisé, alors qu'on vient tout juste de terminer un film, se battre encore pour trouver des stratégies, les bonnes personnes, c'est-à-dire de faire vivre le film. C'est un combat sans fin. Il faut plus que de la volonté. Il faut de l'entêtement. Il faut de la rage.

Il est important que les films circulent. Certains de mes films comme *Où sont nos amoureuses* continuent à avoir une vraie vie, plus de 12 ans après leur réalisation. C'est cela qui me fait tenir, voir les films m'échapper, devenir autonomes.

J'ai compris, via le collectif « Paye ton auteur documentaire », puis via la future guildes des auteurs réalisateurs de reportages et documentaires, *La GARRD*, que nous sommes en train de créer avec d'autres réalisatrices et réalisateurs, que je suis très bien loti par rapport à certains collègues.



J'ai la chance de travailler avec une productrice avec qui je fais les budgets, dans un vrai dialogue. Nous prenons du temps pour définir ensemble la stratégie de développement de mes films.

Oui, je suis bien loti, car quand je vois les contrats qui sont proposés à mes collègues, particulièrement mes jeunes collègues, qui me demandent conseil, alors oui je deviens engagé, enragé, je me mets en colère. Car faire des films documentaires, c'est prendre le temps de raconter des vies, de raconter notre monde, et cela peut

prendre des années de s'approcher des autres, de comprendre leur vie. Et puis c'est tout un regard, toute une éthique. C'est prendre des risques, oser la subjectivité d'un regard. Un auteur ne calcule pas son temps. Le désir de réaliser un film est souvent plus fort que le reste, plus fort que l'argent. Alors certains d'entre eux se lancent seuls, commencent à filmer en dehors de toute structure de production, vont à l'autre bout du monde, prennent des risques incroyables. Osent. Se mettent en danger. Pourtant notre métier d'auteur documentariste n'est pas du tout encadré, contrairement aux autres professions, que ce soient les journalistes ou les techniciens de l'audiovisuel qui ont des conventions collectives, des salaires minimums.

Combien de réalisateurs ont eu un rendu de compte annuel et un accès au budget et au plan de financement de leurs films ?

Grâce à la naissance de la GARRD, nous sommes enfin en train de nous unir, de défendre nos droits afin de faire respecter le droit du travail et les accords passés entre syndicats de producteurs et la SCAM. Ce n'est pas simple de rassembler des auteurs de films de création à petits budgets, des documentaristes « Mainstream » et des reporters travaillant en agences de presse pour les chaînes historiques. Mais ce n'est qu'ensemble, au coude à coude, liés, déterminés, que nous pouvons réussir. Nous devons encore apprendre à nous connaître, à nous faire confiance. Mais j'y crois. Profondément.

Alors oui je m'engage pour cela, pour nous tous. Nos réunions sont passionnantes. Nous arrivons à nous entraider. Quelque chose de très important est en train de se passer. La parole se libère. Nous étions plus de 300 lors de notre première AG. J'espère que ce mouvement va grandir. Que les auteurs vont revenir au centre de la création des films.

La mémoire et la guerre sont des thèmes très présents dans votre œuvre... Vous considérez-vous comme un cinéaste engagé ?

Je me considère comme engagé par rapport aux personnes que je filme : il s'agit de respecter ce qu'ils me disent, de ne pas les trahir. Ce ne sont pas des personnages de fiction, mais pourtant, nous fictionnons toujours ensemble. Avec Erik, le personnage du *Recours aux forêts*, nous aimions marcher en forêt, et inévitablement, cela provoquait la puissance d'imaginer : derrière chaque arbre, on pouvait voir se dessiner des figures, des rêves, qui devenaient ensuite des séquences que nous construisions ensemble.

Dans ce sens, oui, je peux dire que je m'engage avec ma subjectivité quand je fais un film. J'y crois, j'y rêve beaucoup, je m'investis totalement dans l'histoire. En fait, je fictionne le réel avec les personnes que je filme. Nous faisons cela ensemble. Nous nous engageons ensemble dans une aventure cinématographique.



Pour aller plus loin

La fin de vie...

D'un point de vue philosophique (deux articles)

<https://www.cairn.info/revue-laennec-2004-1-page-7.htm>

<https://www.cairn.info/revue-jusqu-a-la-mort-accompagner-la-vie-2012-4-page-27.htm>



En institution, le point de vue d'une éducatrice (article assez « concret » sur le travail d'accompagnement)

<https://www.cairn.info/revue-infokara1-2005-4-page-121.htm>

Le point de vue d'un médecin (et de ses patients)

<https://www.cairn.info/revue-jusqu-a-la-mort-accompagner-la-vie-2015-3-page-29.htm>

Sous un angle juridique

<https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F32010>

Se retirer du monde...

<http://revue-ultraia.com/rubriques/dossiers/pourquoi-se-retirer-du-monde/>

Filmographie : la maladie, l'hôpital

À ciel ouvert. Mariana Otero. (des enfants dits autistes)

Cap aux bords. François Guerch. (Des autistes en institution)

De chaque instant. Nicolas Philibert. (la formation et le dévouement du personnel infirmier)

Ecchymoses. Fleur Albert. (Une infirmière dans un collège du Jura)

Elle s'appelle Sabine. Sandrine Bonnaire. (L'autisme)

Être là. Régis Sauder. (les soignants à la prison des Baumettes à Marseille)

Heligonka. Yann Le Masson. (Le diabète qui fait perdre la vue)

Les heures Heureuses. Martine Deyres. (La clinique de saint-Alban)

Hôpital au bord de la crise de nerf. Stéphane Mercurio. (Les dysfonctionnements de l'hôpital en France)

Hospital. Frederik Wiseman (Le fonctionnement. d'un hôpital américain)

Maladies à vendre. Anne Georget. (Les laboratoires pharmaceutiques)

La maladie de la mémoire. Richard Dindo. (La maladie d'Alzheimer)

Maniquerville. Pierre Creton. (Une maison de retraite en pays de Cau)

La mécanique des corps. Matthieu Chatellier. (les prothèses pour handicapés moteur)

La moindre des choses. Nicolas Philibert. (La Clinique de La Borde)

Multihandicapé. Frederik Wiseman. (Des élèves multi-handicapés de l'école Helen Keller)

Naissance d'un hôpital. Jean-Louis Comolli. (Un projet architectural au service des malades)

Near Death. Frederik Wiseman. (Les malades en fin de vie à l'hôpital Beth Israël de Boston)

Ne m'oublie pas. David Sieveking. (La maladie d'Alzheimer)

Nuits blanches à l'hôpital. Carine Lefebvre-Quennell. (Une surveillante de nuit à l'Hôpital de Bligny)

Quand j'avais six ans j'ai tué un dragon. Bruno Romi. (La leucémie d'une enfant)

Quelle folie. Diego Governatori. (L'autisme)

Regards sur la folie, la fête printanière. Mario Ruspoli. (La clinique de Saint-Alban)

San Clemente. Raymond Depardon. (L'asile psychiatrique, dans la lagune de Venise)

Le sous-bois des insensés. Un voyage avec Jean Oury. Marine Deyres. (Le fondateur de la clinique de La Borde)

Tant la vie demande à aimer. Damien Fritsch. (le polyhandicap)

Titicut Folies. Frederik Wiseman (Un asile pour malades mentaux criminels)

Urgences. Raymond Depardon. (L'hôpital de l'Hôtel-Dieu à Paris)

Vacances prolongées. Johan van der Keuken. (Un cancer incurable)

La vie est immense et pleine de danger. Denis Gheerbrant. (Les enfants soignés à l'Institut Curie à Paris)

Les vies dansent. Fanny Pernoud et Olivier Bonnet. (Le handicap physique)

Vincent et moi. Gaël Breton. (La trisomie)



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 Pazienza 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

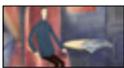


Pierre et le Loup
de Pierre-Emmanuel Lyet, Gordon et Corentin Leconte



Wind
de Robert Loebel

2015
11^e édition



H cherche F
de Marina Moshkova



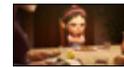
Monsieur Raymond et les philosophes
de Catherine Lafont



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 Guellai et Mohammed Fadera



Patate et le jardin potager
de Benoit Chieux et Damien Louche-Pélissier



Autos portraits
de Claude Cloutier



Mythopolis
de Alexandra Hetmerova



Agneaux / Lämmer
de Gottfried Mentor



Le conte des sables d'or
de Fred et Sam Guillaume



Papa
de Natalie Labare

En compétition

Séance jeune public

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



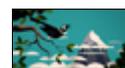
Miel bleu
de Constance Joliff,...



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



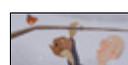
Deux amis
de Natalia Chernysheva



Deux tramways / Dva Tramvaya
de Svetlana Andrianova



Je mangerais bien un enfant
de Anne-Marie Balajä



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
Demuyck



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
Viguer



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



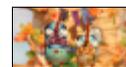
Homegrown
de Jim Hansen



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

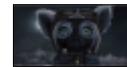
de Bruno Collet



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



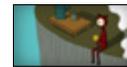
Grand Loup & Petit Loup

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



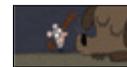
Le Crocodile ne me fait pas peur

de Marc Riba, Anna Solana



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

de Samuel Guillaume, Frédéric Guillaume



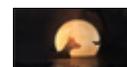
L'Heure des chauves-souris

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



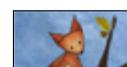
Robot and the Whale

de Roboten Och



Sarakan / The kit

de Martin Smanata



Tôt ou tard

de Jadwiga Kowalska



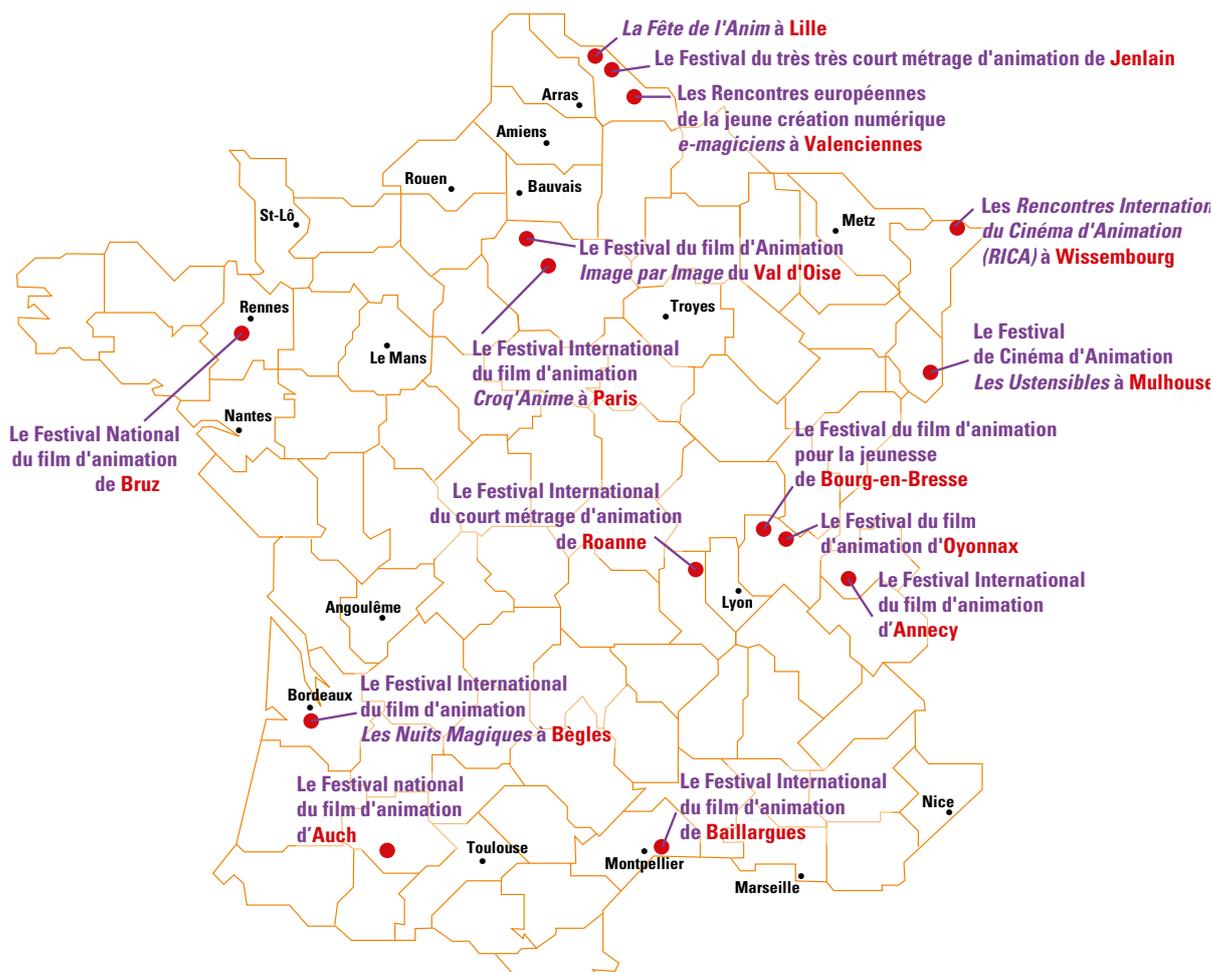
Une petite étoile

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)



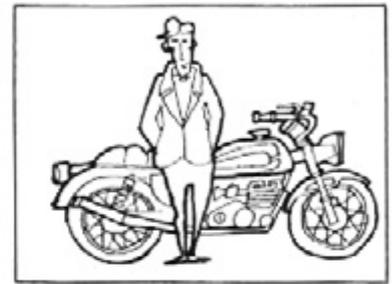
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



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



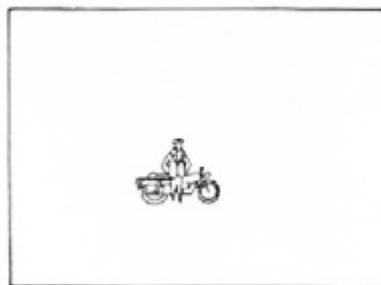
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



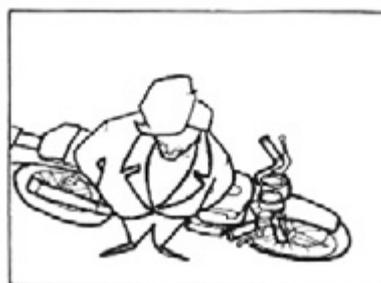
7 **medium long shot**
(plan de demi ensemble)



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.

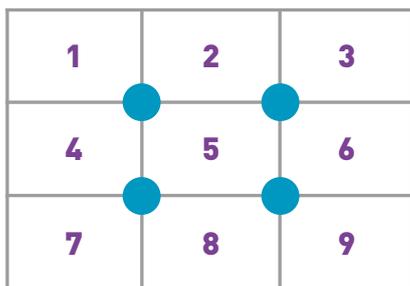
Le code \circ *framing* appelle l'identification des plans qui enrichira votre interprétation des documents.

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



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

