

Dossier

d'accompagnement

Les Voraces

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

présente



Un dossier proposé par

CENEA
L'ELAN FORMATION

Rédigé par Jean-Pierre Carrier

Les Voraces

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation	page 3
L'accompagnement du spectateur	page 9
À propos de cinéma	page 11
<ul style="list-style-type: none">• Le cinéma documentaire• Quelques notions sur l'image cinématographique	
Le film, étude et analyse	page 17
<ul style="list-style-type: none">• Approche du film• Démarches et mises en situation	
Ouverture vers des sujets de société et citoyens	page 21
Pour aller plus loin	page 22

Prix du Jury Internet du 6^e Festival européen du film d'éducation 2010

Le film - présentation

Fiche technique

Titre original : Les Voraces
Titre en français : Les Voraces
Pays de Production : France
Année de production : 2010
Genre : Documentaire
52 minutes



Scénario et réalisation ; Jean Rousselot
Image : Jean Rousselot
Son : Vincent Piponnier

Musique : Vincent Piponnier

Montage : Florence Ricard

Producteur : Vanglabeke Films

Coproducteurs : OnLine Productions, TV77, Télésomme
Avec la participation du CNC et de l'ACSE.
Distributeur salle & vidéo : les Films du paradoxe
Avec le soutien de la Préfecture de Seine St Denis pour l'édition Dvd et Agnès B
En partenariat avec l'unité Éducation à l'image de Périphérie
Avec l'aimable autorisation de filmer du lycée Le Corbusier

Synopsis

Les Voraces, des élèves de terminale du lycée Le Corbusier à Aubervilliers (Seine-Saint-Denis), ont décidé de saisir la chance que leur offrent trois professeurs déterminés à les aider à acquérir en un temps record un bagage culturel riche et unique.

En devenant Voraces, ils multiplient leurs chances d'être plus tard des hommes et des femmes libres.



À travers leurs rencontres avec des intellectuels de tout premier plan, des témoins de l'histoire contemporaine, des sorties au musées, des soirées au théâtre, des cours d'expression corporelle et de théâtre, les Voraces mettent à mal les clichés.

Présentation du réalisateur Jean Rousselot

jean.rousselot@free.fr

Bio-filmographie

Réalisation

2008 - *En gardant les Tournesols*. Formats courts avec Yvon Back et Christian Hecq.

2006-2009 - *Chez Vincent*. Long métrage en développement. Les Films du Jeudi.

2003 - *Toute une histoire*, court-métrage 19min. Prod. Les Films du Jeudi avec le soutien du CNC et de la région Basse-Normandie. Diffusé sur France 2 et sur TPS en 2004-05. Sélectionné aux Festivals de Villeurbanne, Vélizy, Mons (Belgique), New York (USA), Grenoble, Avignon, Lille, Saint-Petersbourg (Russie), Sao Paulo (Brésil), Saint Paul Trois Châteaux, Sarlat, Braunschweig (Allemagne), Dresde (Allemagne)...
Cast : Isabelle Carré, Lionel Abélanski, Danièle Lebrun...



2000 - *Hommage à Alfred Lepetit*, court métrage de 8min40" produit par Les Films du Jeudi. Ours d'Or au 50^e Festival International du Film de Berlin. Primé au Festival du film d'humour de l'Alpe d'Huez et au Festival.

« *Juste pour Rire* » de Montréal. Sélectionné dans plus de 60 festivals internationaux, régulièrement projeté au cinéma à Paris, diffusé sur Canal + et TPS. Cast : Roman Polanski, Charlotte Rampling, Jean-Claude Brial, Jake Eberts, Stéphane Massard.

Amnésie, court-métrage de 6min20" produit par Laurence Braunberger pour Les Films du Jeudi. Sélectionné aux festivals de New-York, Avignon, Grenoble, la Réunion, Dignes, Namur. Cast : Elsa Lepoivre, Timothée de Fombelle, Chick Ortega.

Écriture

2009 - *Adieu, monde cruel !* long métrage. Traitement développé avec Stéphane Massard.

2009 - *Meurtre* ****I scénario pour la série SœurThérèse.com avec Stéphane Massard. Télécip / TFI.

2008-2009 - *HEROS* série de 90 minutes développée avec Stéphane Massard. Boxeur de Lune / TelFrance.

2008-2009 - *La vie commence à 40 ans* unitaire développé avec Stéphane Massard.

2008 - *While the cat's away* scénario d'un épisode de la série d'animation *La Famille Trompette*. Go-n productions. BBC / TFI.

2007-2009 - *Un grand garçon* scénario du court métrage d'animation réalisé par Louis de La Taille. 5 minutes. Tingo Films.

2007 - *En gardant les Tournesols*. Formats courts avec Stéphane Massard.

2006-2008 - *Chez Vincent* scénario de long métrage avec Laurence Braunberger, Les Films du Jeudi.

2007 - *Kif-Kif* série avec Stéphane Massard. Boxeur de Lune / Telfrance.

- *passager clandestin* scénario d'un épisode de la série Femmes de Loi en 52 minutes avec Stéphane Massard. Alizés Films pour TFI. Diffusé sur TFI en 2008.

2006 - *voyage à deux* : scénario de long métrage avec Stéphane Massard.

2005 - *monsieur Al* : scénario de long métrage avec Matthieu Warter pour Louis Becker. ICE 3.

2005 - *Violence conjugale*, scénario pour la série Une Femme d'honneur avec Stéphane Massard. Via Productions pour TFI. Diffusé le 28 septembre 2006.

2005 - *L'héritière*, Miss Whims, Caprices de star, Les Jets à la barre.

- Scénarii de quatre épisodes de la série d'animation en 26 min *Jet Groove* pour Method Films / France 2. Diffusion printemps 2009.

2003 - *La fin du disco* et *Le blues de Noël* avec Stéphane Massard de deux épisodes de la série d'animation *Funky Cops* 26' pour M6/TPS et Fox US.

multi-diffusés depuis 2003.



1998-2003 - Consultant au scénario pour des films de cinéma et de télévision.

1996-1998 - Hamster Productions. Directeur littéraire des séries policières *Navarro* pour TFI. (5^e série, films 1 à 13) et *Quai n°1* pour France 2 (1^{ère} série, films 7 à 11) pour la télévision.

1996-2002 - *toute une histoire* (adaptation de la nouvelle Anniversaire tirée du recueil « *C'est rien, ça va passer* » d'Annie Saumont), *Hommage à Alfred Lepetit*, *Amnésie*, court-métrages.

Assistanat

1995 - *Wind in the Willows*, long métrage de Terry Jones, Shepperton Studios (Londres).

1993 - Service financier de Gaumont, puis marketing de Gaumont Buena Vista International.

1992 - *Super Mario Bros*, long métrage d'Annabel Jankel & Rocky Morton. Caroline du Nord (États-Unis).

Théâtre

1996 : Avec la Troupe des Bords de Scène, compagnie théâtrale étudiante : Acteur et Asst à la m.e.s. de *Grands bals et petits artifices* de T. de Fombelle en 1996.

Auteur, metteur en scène, co-interprète de *Trop Tentantes Tentatives* en 1994 et 1995.

Acteur du *Déjeuner sur l'Herbe* de Timothée de Fombelle en 1994.

Acteur et collaboration à l'écriture d'*Octobre en Bruine* de T. de F. (ed. Empreintes neigeuses) en 93.

Metteur en scène de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, 1992 (env. 1000 spectateurs chaque année).

Ce film a-t-il une place particulière dans votre travail cinématographique ?

Oui, c'est mon premier film documentaire. À vrai dire, je n'avais pas de désir particulier de faire de film documentaire jusqu'à ce que j'entende parler de cette expérience. C'est aussitôt devenu urgent pour moi de la filmer.



Comment avez-vous découvert Les Voraces ? Avez-vous un lien particulier avec le lycée où vous avez tourné ?

Je connaissais depuis quelques années Catherine Robert, la professeure de philosophie qui a fondé le club des Voraces. Deux ans auparavant, elle m'avait invité à venir présenter à ses élèves un de mes films de court métrage, "Toute une histoire". C'était le soir des vacances de Noël et j'avais été étonné que les lycéens soient aussi nombreux. Nous avons eu un échange très riche sur le film, mais aussi sur leur vie de lycéens, les grèves qu'ils menaient. Ce soir-là, je suis reparti... avec l'en-

vie de revenir un jour. Et lorsque au cours d'un été, Catherine Robert m'a parlé du club des Voraces et du programme de l'année qui commençait, j'ai senti que c'était le moment de revenir... avec une caméra.

Des souvenirs de votre propre scolarité sont-ils intervenus dans votre film ? Dans sa préparation ? Dans son tournage ?

Je pensais souvent à mon expérience personnelle de lycéen pendant le tournage. Je me demandais comment j'aurais réagi si une telle expérience avait été proposée dans mon lycée. Je trouve le programme des Voraces très exigeant. C'est un des éléments qui me fascinent dans la réussite de cette expérience. Qu'est-ce qui pousse des jeunes de 17 à 20 ans déjà occupés par la préparation du baccalauréat, à pousser volontairement la porte du club des Voraces ? C'est une activité non seulement exigeante, mais qui prend beaucoup de temps.

Vous montrez les moments forts et les creux du projet Voraces dans le cours de l'année. Le fait de réaliser un film sur ce projet a-t-il été pris en compte par les élèves, pour y participer et s'y investir ?

Oui, je pense que cet élément a compté dans leur décision. Certaines personnes, surtout à cet âge, trouvent excitant d'être filmés. Mais pour d'autres, c'est un frein. La première fois que j'ai filmé, c'était lors de la réunion de présentation pédagogique du club des Voraces qu'on voit au début du film. Plusieurs élèves ont voulu savoir quelles étaient mes intentions, pourquoi je venais les filmer, eux. Il y avait de la défiance chez certains élèves. D'autres ont demandé à ne pas être filmés. J'ai respecté leurs demandes et me suis débrouillé pour ne pas les avoir à l'image.

Vous avez fait des choix au montage puisque vous citez des actions menées avec les élèves et qui ne sont pas dans le film. Comment avez-vous effectué ces choix ? Par exemple le film évoque l'intervention de Krivine mais on ne la voit pas...

Je n'ai malheureusement pas filmé leur rencontre avec Alain Krivine, je le regrette. Dès le début, je savais que je ne pourrais filmer toutes les rencontres. Par contre j'étais présent lors de cette intervention. Afin que les Voraces ne me perçoivent pas seulement comme l'œil du monde sur eux, mais aussi comme l'un d'eux, un vorace, une personne désireuse d'en apprendre plus, j'avais décidé que je viendrais souvent au lycée sans ma caméra, avec juste un bloc-notes, afin que nous puissions faire connaissance plus tranquillement.

En ce qui concerne plus généralement les choix du montage, le matériau brut représentait 60 heures qu'il a fallu ramener à une. Aidé par le regard de la monteuse, j'ai été guidé par l'envie de donner aux spectateurs la sensation de vivre une année avec les Voraces, la possibilité de faire connaissance avec certains d'entre eux, mais aussi la chance d'apprendre des choses, de satisfaire le côté Vorace de chacun d'entre nous...

Les élèves que vous filmez parlent très peu de leurs conditions de vie ou de leurs problèmes d'adolescents. Est-ce qu'il s'agit là d'un parti-pris de tournage ; d'une volonté délibérée de votre part d'éviter tout ce qui renvoie à leur intimité ?

J'ai essayé -et j'espère être parvenu dans une certaine mesure- à raconter le mieux possible l'aventure des Voraces, l'enjeu pour moi était là. J'ai voulu donner à connaître les jeunes qui la vivaient, mais en retenant essentiellement l'évolution de leur rapport au savoir, à la connaissance, à la culture. On a dans le film quelques éléments sur leurs conditions de vie, d'où ils viennent, ce qu'ils ont traversé. Peut-être le film aurait-il gagné à en montrer davantage ?

Il y a une scène très forte dans le film, celle à la sortie du tribunal de Bobigny où s'affrontent en quelque sorte les élèves et deux de leurs enseignants. Quelle importance a pour vous cette séquence, dans la mesure où vous montrez assez peu par ailleurs les relations directes des élèves et des professeurs ?

Cette séquence est forte pour moi aussi. D'abord, ce débat éclate lors d'une sortie des Voraces, on ne s'y attend pas. En tout cas, moi, je ne m'y attendais pas quand c'est arrivé. Ensuite effectivement, c'est un vrai conflit, pas seulement entre les professeurs et les élèves. On voit d'ailleurs une jeune fille prendre peu à peu position contre les autres élèves et exprimer son énervement. Enfin, le plus intéressant pour moi c'est qu'à ce moment là de l'année, les Voraces sont dans le cycle "justice et prison", mais c'est le cycle consacré à la place des femmes qui revient en fait au cœur du débat.

Qu'est-ce pour vous qu'un film d'éducation ? Est-ce parce qu'il se déroule dans un lycée qu'il mérite ce titre, ou bien l'expression peut-elle avoir un sens plus large ?

Film d'éducation, ce n'est pas un terme que j'emploie souvent... Pour utiliser un mot proche, je peux dire que j'aime les films d'apprentissage, fiction ou documentaire. Je trouve passionnant d'être témoin -comme réalisateur ou comme spectateur- de la volonté d'un être d'apprendre et du changement que cet apprentissage peut provoquer dans le rapport de cet individu au monde, quel que soit l'endroit au monde où se déroule cet apprentissage...

Un projet comme les Voraces peut-il changer l'avenir des jeunes de banlieue ?

Cela dépend du nombre de professeurs et de lycéens qui le voient... J'espère qu'un grand nombre de professeurs auront envie de le partager avec leurs élèves. Personnellement, si j'ai fait ce film, c'est parce que j'avais envie de montrer une autre réalité que celle qui m'était imposée comme spectateur de reportages télévisés ou de films de cinéma qui trop souvent vont dans le même sens et qui me semblent désespérant. Ici, une proviseur et quelques professeurs ont ressenti le besoin d'en donner plus à leurs élèves désorientés après les émeutes survenues en Seine Saint Denis. Ils ont fait un cadeau à leurs élèves et ceux-ci, sans savoir ce que c'est, ont eu l'intelligence de l'accepter. Cela demande un travail énorme pour l'organiser, mais j'ai pensé que la vision de ce film ou d'autres sur des sujets approchants (car *Les Voraces* ne sont heureusement pas la seule belle initiative de ce type en France) pourrait peut-être arriver comme un cadeau à des professeurs qui ont depuis quelques temps envie de se lancer dans une aventure similaire et qui se diraient "C'est décidé, moi aussi, je me lance !".



Est-il plus difficile qu'ailleurs de faire du cinéma dans les banlieues ?

Je pense que c'est difficile de faire du cinéma en général. Je ne crois pas que ce soit particulièrement plus difficile en Seine Saint Denis ou d'autres banlieues dont l'image s'est dégradée aux yeux de beaucoup de gens. Moi, en tout cas, ça m'a plu !

À propos du film

Les voraces ou l'expérience d'une culture active en banlieue

Les voraces, c'est sans doute grâce à eux que j'ai pu réaliser mes premiers reportages en banlieue. C'était pendant l'année scolaire 2007-2008. Catherine Robert (professeur de philosophie-à gauche sur la photo) et Guillaume Burnod (professeur de Sciences éco), tous deux enseignants au lycée Le Corbusier d'Aubervilliers, avaient organisé une expérience pédagogique inédite. Ils proposaient aux élèves qui le souhaitent d'assister à cinq cycles de réflexion (*Politique et utopie, L'image entre voir et regarder, Identité et héritage, Le travail et le monde ouvrier et enfin, Le corps et l'usage des représentations*). Chaque mercredi, des intervenants extérieurs, spécialistes en leurs domaines, venaient salle 318 faire une mini-conférence. J'avais suivi cette expérience extraordinaire toute l'année, sans compter les nombreuses sorties au théâtre, au musée ou à l'usine. Le journal m'avait donné carte blanche et j'avais alors écrit cinq doubles pages⁽¹⁾ sur les cinq cycles concoctés par les professeurs.

L'année suivante, en 2008-2009, Jean Rousselot, documentariste, s'intéressait à l'expérience qui se poursuivait avec d'autres élèves. En plantant sa caméra dans le lycée, il filmera les étapes de cette drôle de pratique pédagogique basée sur la soif de culture.

« *La culture, y'a rien de meilleur... Sans culture, qu'est-ce qu'on est ?* », résume Geoffrey, un ancien vorace.

Au lycée Le Corbusier d'Aubervilliers, en Seine-Saint-Denis, c'est la troisième année d'une expérience peu commune qui débute sous l'œil du réalisateur Jean Rousselot. Une expérience pédagogique et culturelle imaginée par une professeure de philosophie, Catherine Robert. **Les voraces**, donc, du nom d'une société d'ouvriers de la soie, les canuts, à Lyon, qui s'étaient organisés et révoltés contre leurs patrons au XIX^e siècle. Un lourd héritage qui s'avèrera honoré par la vingtaine de lycéens.

« *Pour être vorace, il suffit d'en avoir envie* », murmure la voix off. Pendant un an, Jean Rousselot filme les jeunes dans les multiples activités proposées : cinq cycles de conférences avec des intervenants extérieurs, deux heures chaque mercredi en salle 318, les sorties au théâtre, les visites au musée et au tribunal. Un planning chargé pour l'année du bac : Mai 68, les femmes, l'image, les prisons et les identités. Tout est calé. Reste aux lycéens d'accrocher ou non. Car le principe est fondé sur le volontariat. C'est sans doute là que réside toute la difficulté. Ce que le réalisateur n'élude pas. Au bout de deux mois, le nombre de voraces chute. Faut-il continuer à tout prix ? « *Oui c'est difficile de venir écouter des gens qu'on ne connaît pas. Mais avec les voraces, on n'est pas dans le démagogique* », répond la proviseure, Monique Parquier.



Qu'à cela ne tienne. Malgré la fatigue de mi-parcours, les élèves manifestent à nouveau de l'intérêt. Lors de la soirée « super-vorace », ils assistent, époustoufflés, à l'interprétation des variations Goldberg de Bach, par la pianiste Zhu Xiao-Mei. Et puis, leurs rencontres, qui font l'effet de chocs salutaires, avec Henri Alleg, journaliste franco-algérien directeur d'Alger républicain, torturé par l'armée française pendant la guerre d'Algérie, Emmanuelle Piet, médecin départemental de la PMI 93 et présidente du Collectif féministe contre le viol ou encore Philippe Lemaire, avocat ayant milité au côté de Robert Badinter contre la peine de mort.

Dense et enthousiasmant, le documentaire de Jean Rousselot met en lumière la complexité et les contradictions qui traversent les élèves et les professeurs. Pendant 52 minutes, la confrontation des idées y aura toute sa place. Les regards et les points de vue se heurtent, évoluent, s'enrichissent. « *La société française observe la banlieue sans vouloir y entrer, analyse la proviseure. Nos élèves se sont construits à l'envers du fantasme de la société française qui voudrait que seule l'élite sociale et culturelle ait envie d'aller au théâtre* ». Les voraces ont prouvé qu'il était bel et bien possible de faire autrement.

Ixchel Delaporte

L'accompagnement du spectateur

L'accompagnement éducatif des pratiques culturelles

Quoi de plus évident, pour un mouvement d'Éducation nouvelle, se reconnaissant dans les valeurs de l'Éducation populaire, que d'associer et articuler éducation et culture ?

- La culture est une attitude et un travail tout au long de la vie, qui révèle à chacun progressivement ses potentialités, ses capacités et l'aide à trouver une place dans son environnement social.
- La culture ne se limite pas aux rapports que chacun peut entretenir avec des formes d'art, elle est aussi constituée de pratiques sociales.
- L'appropriation culturelle nécessite le plus souvent un « accompagnement » qui associe complémentaiement trois types de situation : l'expérimentation, dite sensible, au travers de pratiques adaptées et débouchant sur des réalisations, la réception des œuvres ou productions artistiques et culturelles, la réflexion et l'échange avec les autres - spectateurs, professionnels, artistes.

Principes

Voir un film collectivement peut être l'occasion de vivre une véritable démarche éducative visant la formation du spectateur. Pour cela nous proposons cinq étapes :

- Se préparer à voir
- Voir ensemble
- Retour sensible
- Nouvelles clefs de lecture
- Ouverture culturelle

Accompagner le spectateur c'est : amener la personne à diversifier ses pratiques culturelles habituelles, lui permettre de confronter sa lecture d'un film avec celles des autres pour se rencontrer et mieux se connaître.

Il s'agit au préalable de choisir une œuvre que nous allons découvrir ensemble (ou redécouvrir). Ce choix peut être fait par l'animateur seul ou par le groupe lui-même.

Se préparer à voir

Permettre à chacun dans le groupe d'exprimer ce qu'il sait ou croit savoir du film choisi.

L'animateur peut enrichir ces informations par des éléments qui lui semblent indispensables à la réception de l'œuvre.

Permettre et favoriser l'expression de ce que l'on imagine et de ce que l'on attend du film que l'on va voir.

Dans cette étape plusieurs outils peuvent être utilisés :

- Outils officiels de l'industrie cinématographique (affiche, bande annonce, dossier de presse, making off...).
- Outils critiques (articles de presse, émissions de promo...).
- Contexte culturel (biographie et filmographie du réalisateur, approche du genre ou du mouvement cinématographique, références littéraires, interview, bande originale...).

Voir ensemble

Plusieurs possibilités de visionnement sont possibles même si rien ne peut remplacer le charme particulier des salles obscures.

- Au cinéma : de la petite salle « arts et essais » en VO au multiplex.
- Sur place avec un téléviseur ou un vidéoprojecteur.



Retour sensible

- *Je me souviens de*

Permettre l'expression de ce qui nous a interpellé, 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.



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 scène, 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, États-Unis, 1922

L'homme à la caméra de Dziga Vertov, URSS, 1928

Le cinéma de Vertov constitue une opposition systématique au cinéma narratif qui deviendra dominant dans le monde occidental : d'abord, il refuse les cartons (intertitres), trop explicatifs, et qui brise le rythme des images. Ensuite il faut, dit-il, renoncer aux personnages, et surtout au Héros (cf. *Nanouk*). Ou plutôt le seul personnage possible, c'est le peuple révolutionnaire, dont chaque membre est tout aussi important que n'importe quelle personne célèbre incarnée par des acteurs. Du coup, plus besoin de scénario, dans la mesure où il ne s'agit plus du tout de raconter une histoire ou de construire un récit, avec les effets dramatiques, c'est-à-dire artificiels, que cela implique.

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, 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

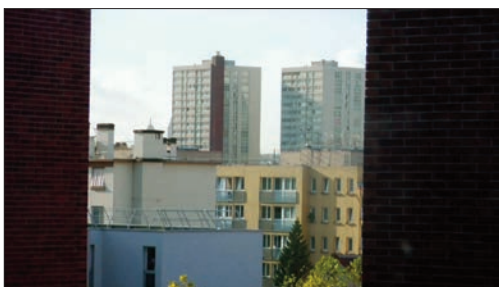
<http://www.doc-grandecran.fr/> Documentaires sur grand écran.

<http://docdif.online.fr/index.htm> Doc diffusion France

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 plate-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. Le webdocumentaire, et aussi le webreportage, utilisent à la fois le texte, le son, les images, fixes et animées, et construisent leur propos en les organisant selon une logique propre. Mais le plus original est l'interactivité qu'ils proposent. Le spectateur peut ainsi mener lui-même l'enquête, choisir son itinéraire, interroger différents protagonistes, etc. Bref, il devient lui-même le héros de l'histoire et aucune consultation de l'œuvre ne ressemble aux autres. Finie la passivité imposée par la diffusion télévisée, contrainte dans une grille et nécessairement linéaire. Proposé sur Internet, le webdocumentaire vise à impliquer l'utilisateur dans son propos et le faire réellement participer à la réflexion.



Où consulter des webdocumentaires ?

- Arte <http://webdocs.arte.tv/>
- Le Monde <http://www.lemonde.fr/webdocumentaires>
- France5 <http://documentaires.france5.fr/taxonomy/term/0/webdocs>
- France 24 <http://www.france24.com/fr/webdocumentaires>
- Le web-tv festival La Rochelle <http://www.webtv-festival.tv/>
- Upian <http://www.upian.com/>

Une sélection de titres récents

Prison Valley (Arte) de David Dufresne

La vie à sac (Médecins du monde) de Solveig Anspach

Voyage au bout du charbon de Samuel Bollendorf et Abel Ségrétin

Les communes de Paris (Fémis) de Simon Bouisson

New York 3.0 (Arte) de Yoann le Gruiec et Jean-Michel de Alberti

La zone (Le Monde.fr) de Guillaume Herbaut et Bruno Masi

Soul Patron (<http://www.soul-patron.com/>) de Frederick Rieckher

Argentine, le plus beau pays du monde (Arte) de David Gomezano

Paroles de conflits de Raphaël Beaugrand

Palestiniennes, mères patrie par les étudiants de l'école de journalisme de Strasbourg

B4, fenêtres sur tour de Jean-Christophe Ribot

Ressources

- Webdocu.fr : <http://webdocu.fr/web-documentaire/>
- Zmala : http://www.zmala.net/a_1_affiche/le-webdocumentaire-une-nouvelle-ecriture/
- Ceméa dossier webdocumentaire :
<http://www.cemea.asso.fr/multimedia/enfants-medias/spip.php?rubrique126>

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 toute image, 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.



Les paramètres de l'image

Ils résultent de l'activité de **cadrage**. On les retrouve dans toute image, qu'elle soit fixe ou animée.

L'échelle des plans

C'est la « grosseur » d'un plan, relativement aux personnages ou au décor, soit :

- Plan d'ensemble
- Plan général
- Plan moyen
- Plan américain
- Plan rapproché
- Gros plan
- Très gros plan
- Insert

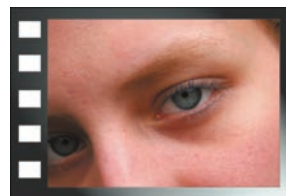
1	2	3
4	5	6
7	8	9

Règle des tiers

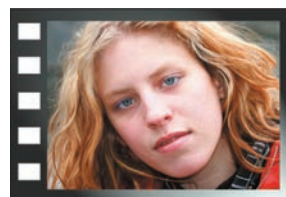
La règle des tiers est l'une des règles principales de composition d'une image en photographie. Elle permet de mettre en valeur des éléments de la photo sans les centrer, évitant ainsi de couper l'image en deux et de lui donner un aspect figé.

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.



Très gros plan



Gros plan



Plan rapproché



Plan américain



Plan général



Plan d'ensemble



Plongée



Plongée verticale



Contre plongée



Contre plongée verticale

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 travelling 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.

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 annoncent 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 (fendu 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 musiques de films : Cinezik
<http://www.cinezik.org/>

Le film, étude et analyse

Approche du film

Analyse du générique

Les deux sortes habituelles de génériques de tout film – fiction ou documentaire – ont des formes et des fonctions bien différentes.

Le générique de fin, long et détaillé, présente tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué aux différentes étapes du film, que ce soit au niveau technique, financier ou au niveau du contenu. Si le grand public n'y prête généralement guère attention et quitte la salle dès son début, les cinéphiles en revanche sont souvent sensibles à cette mise en évidence du travail en équipe auquel ne peut échapper le cinéma.



Le générique de début, équivalent à la couverture du livre, est nécessairement plus concis. Il ne s'agit pas de retarder outre mesure le début du film proprement dit. Il se limite alors bien souvent à l'indication du producteur, du titre du film et du réalisateur, à quoi s'ajoutent pour la fiction, les interprètes principaux. Cependant, au-delà des simples cartons portant indications écrites de ces données, bien des cinéastes ont allés jusqu'à faire du générique un morceau de bravoure (on peut presque voir certains épisodes de *La Panthère rose* uniquement pour leur générique) ou la marque d'un auteur (on pense aux recherches formelles du premier Godard) ou une véritable synthèse de l'esprit du film lorsqu'en particulier la musique y joue un grand rôle (voir entre autres *Starwars*.)

Plusieurs formules sont alors possibles qui font varier la place des indications textuelles et leur forme. La plus connue, depuis les innovations d'Orson Welles, est la pratique du pré-générique, la projection débutant immédiatement par une séquence revêtant un caractère particulier dans le récit (c'est une pratique rare dans le documentaire) et mettant le spectateur en position d'expectative.

Dans *Les Voraces*, nous n'avons pas vraiment affaire à un pré-générique, puisque l'indication des producteurs du film apparaît dès le premier plan en surimpression sur une image de la cour du lycée, avec en arrière plan deux immeubles d'une cité. Mais les plans qui se succèdent jusqu'à l'apparition du titre du film (toujours en surimpression) et la première intervention de la proviseure, jouent quasiment un rôle de pré-générique. Le deuxième plan cadre en plan rapproché les deux immeubles vus dans le premier plan. Une voix off, celle du réalisateur, présente en une phrase à la première personne, le projet et les conditions de réalisations. Puis on revient sur la vue du premier plan avant de pénétrer dans le lycée lui-même par deux plans de lieux de passage (le hall et un couloir, où circulent quelques élèves).

Cette courte séquence nous dit beaucoup de choses sur le film qui va suivre. D'abord, elle le situe spatialement : un lycée de banlieue. Mais en dehors de son nom, aucune indication concrète n'est donnée sur l'établissement. S'agit-il d'un lycée professionnel, d'enseignement général, polyvalent ? Combien d'élèves accueille-t-il ? Quels sont ses résultats ? Ces indications, pour importantes qu'elles soient dans le cadre d'une sociologie de l'éducation, sont ici laissées de côté. Ce qui compte, c'est la situation du lycée dans son contexte local, la banlieue, et le public scolaire que cela implique. Le quasi-générique que nous analysons ici renvoie à cette donnée fondamentale. Il pose le problème du rapport du lycée avec son environnement, en faisant alterner des vues de l'extérieur et de l'intérieur des bâtiments et en insérant un plan des immeubles du quartier tels qu'ils peuvent être vus depuis le lycée, c'est-à-dire comme une référence obligée,

mais dans le lointain, ou du moins pas au premier plan. Il y aura d'ailleurs très peu de telle vue dans le film. Nous n'avons en fait repéré qu'un seul plan de coupe montrant une vue de la cité entre deux séquences consacrées à des activités du club des Voraces. L'essentiel du film porte bien sur ce rapport de l'intérieur et de l'extérieur, du scolaire et de son environnement. Ces quelques plans sont donc bien une anticipation de la problématique globale du film : comment l'environnement d'un établissement scolaire peut influencer la perception que les élèves ont de leur scolarité, c'est-à-dire de leur possibilité de réussite. Comment le monde scolaire, avec ses exigences particulières, en matière de programmes et surtout d'examens (avoir ou non son bac) peut-il réagir vis-à-vis de ce qu'il perçoit généralement comme non-productif par rapport à cette réussite comprise comme indispensable à un minimum de réussite sociale. Un lycée de banlieue peut-il ne pas être soumis qu'à la « culture des banlieues » ? Ne doit-il pas aller chercher ailleurs une nourriture culturelle bien peu présente autour de lui ? En filmant presque exclusivement l'intérieur du lycée, le film ne nous dit pas que le scolaire peut modifier la banlieue, encore moins ses habitants, qui n'apparaissent d'ailleurs pas dans le film. Cet intérieur du monde scolaire, refermé sur lui-même dans un premier temps, peut alors accueillir une autre culture (la « vraie » culture ?) qui est par définition étrangère aux élèves. En nous montrant en un seul plan, vision rapide s'il en est, les immeubles de la cité, ce début du film définit un projet scolaire qui pourrait être résumé dans la formule « oublier la banlieue ». La fin du film nous dira-t-elle alors si c'est possible pour des élèves qui en sont issus et qui risquent fort de ne pouvoir réellement la quitter ?

Les prises de parole dans le film

La première personne qui a la parole dans le film est la proviseure du lycée. Elle est filmée de façon classique dans un documentaire, face à la caméra, en plan moyen. Elle est assise à son bureau sur lequel est posée une statuette (un chat). Elle regarde la caméra. Elle ne répond pas à des questions, ou du moins si questions il y a, elles ne sont pas filmées.

Cette pratique de l'interview classique est reprise tout au long du film en donnant la parole aux élèves, participants ou non aux Voraces. Ils sont alors filmés seuls, ou par deux, un garçon et une fille en général, sur un fond neutre mais coloré, dans un local sans doute aménagé à cet effet, mais dont on ne distingue aucun élément permettant de l'identifier. Certaines de ces prises de parole sont cependant filmées dans un contexte moins indéterminé, par exemple à la suite d'une sortie, devant le lieu où celle-ci s'est déroulée.

Comme c'est le cas pour la proviseure, les lycéens s'adressent directement aux spectateurs et leur prise de parole n'a de sens que dans le cadre de cette adresse.

À ces expressions individuelles, le film fait succéder des prises de parole collectives où un ou plusieurs adultes s'adressent à des élèves. C'est le cas pour la présentation par les profs du club « Les Voraces ». Mais c'est aussi le cas des intervenants dans le club lui-même. Un court dialogue peut d'ailleurs suivre l'intervention proprement dite, mais toujours de façon relativement réduite, une ou deux questions tout au plus. Ces séquences montrent donc le réel dont le film vise à rendre compte : les activités mises en place dans le cadre du club. Par opposition, les interviews ont une dimension réflexive, réactions des élèves ou point de vue de profs. Dans le contexte qui est le sien, le projet « Voraces » ne va pas de soi. Question de disponibilité des élèves bien sûr, mais aussi de motivation. Et d'implication. Il est important alors de suivre leurs hésitations, leur renoncement le cas échéant. C'est alors dans la juxtaposition des deux types de parole que se joue la portée du film, sa centration sur le vécu d'élèves de ce lycée et non sur la vie des adolescents de banlieue.

Pourtant, dans un projet culturel, il aurait été étonnant que le vécu de chacun ne refasse pas surface, et tout particulièrement là où on ne l'aurait pas par-





ticulièrement attendu. Si les prises de paroles de l'ensemble du film sont toujours très policées (on ne se coupe pas la parole, on s'écoute toujours attentivement les uns les autres), il y a quand même un moment où le débat devient passionné et vire au véritable affrontement. Ce moment se situe à la suite d'une visite au tribunal de Bobigny où il a été question de justice et de prison. Et c'est la place de la femme dans la société, sa liberté par rapport aux traditions et au pouvoir des hommes qui devient l'enjeu des échanges. Cette séquence est filmée de façon très différente des entretiens et interviews précédents. La place de la caméra ne semble pas avoir été définie à l'avance. Elle est là : elle filme. La parole des ados présents est alors entièrement libre, car spontanée.

Cela ne veut pas dire que la parole était restée contrainte jusqu'alors. Mais ici, on ne parle pas à la caméra ! Ce qui change tout. Les camps opposés se constituent au fur et à mesure que le débat se développe et enfle jusqu'au point de non retour. Chacun restera sur ses positions, sûr de ses convictions. Pour les enseignants présents, cette situation peut être ressentie comme un échec de l'idée même d'éducation. À moins que cette dernière ne soit pas comprise comme la nécessité de convaincre l'autre, de le faire renoncer à une position rejetée comme erronée. Si être éduqué signifie changer, il est important d'affirmer que ce changement ne peut pas être imposé de l'extérieur. L'éducation ne suppose-t-elle pas toujours une conversion personnelle ? Tout le film nous montre l'importance du groupe, de la communication, des échanges, de l'ouverture aux autres et au monde. Cette séquence nous ramène avec force au niveau de l'identité personnelle. Elle trouvera d'ailleurs un écho lors des résultats du bac. Ceux-ci peuvent bien faire l'objet de statistiques (les Voraces ont-ils mieux réussis que les autres ?). Ce n'est pas cela qui compte. La réussite ou non a d'abord une portée individuelle. Comme l'a été, tout au long d'une année scolaire déterminante pour l'avenir, l'engagement dans les actions proposées par les Voraces.

Démarches et mises en situation

Démarche d'accompagnement du spectateur, jeunes et/ou adultes

Avant le film

1. Qu'est ce qu'évoque pour vous l'expression titre du film « *Les Voraces* »
2. La culture, c'est quoi pour vous ?
3. La place de la culture dans la scolarité. Chacun pourra évoquer rapidement sa scolarité, en soulignant les points positifs et les regrets que l'on peut avoir à posteriori. Par exemple, qui a participé en tant qu'élève à un club ou un atelier. Quels souvenirs en a-t-on gardé ?

Pendant la projection

Relever si possible de façon exhaustive, les activités culturelles proposées aux lycéens dans le cadre des Voraces.

Après le film

1. Les réactions à chaud. : j'aime / j'aime pas. Ce film évoque pour moi...
2. Identifications aux personnages. Chacun choisit parmi les élèves, celui dont il se sent le plus proche. Puis, celui dont il se sent le plus éloigné. Dans les deux cas, il est intéressant de dire pourquoi. Selon les groupes, le niveau d'implication personnelle peut être très différent. On pourra alors dans certain cas simplement demander une seule raison par choix.

Mises en situation dans une animation de groupe

Le projet « Voraces »

Comment est-il défini ?

- par la proviseure du Lycée
- par les élèves qui ont participé l'année précédente

- par les élèves qui y participent l'année de tournage du film
- par les professeurs du lycée

Relever des expressions qui caractérisent le projet. Pourrait-on en proposer d'autres ?

Quelles sont les raisons de leur participation que donnent les élèves ? Comment est expliquée la désaffection que connaît les projets à certains moments de l'année.

Analyse, réflexion, sur les activités culturelles proposées aux « Voraces »

- Connaît-on les intervenants ? Peut-on en faire un portrait ? Dans quel domaine travaillent-ils ? Peut-on résumer leurs travaux ? Une première possibilité est de répondre à ces questions à partir de recherches sur Internet.

- Ou bien, on peut utiliser le tableau suivant. On remplira la colonne *Réactions des Voraces* à partir des interviews du film ; et celle *Réactions du groupe* à partir de débats organisés sur les thèmes abordés :



Activité / intervenants	Thème abordé	Réactions des Voraces	Réactions du groupe
Christian Beudelot	Mixité dans le système scolaire		
Tartuffe à l'Odéon	Le théâtre classique		
Emmanuelle Piet	Les violences conjugales. La sexualité et les inégalités hommes/femme		
Les variations Goberg de J-S Bach jouées par Zhu Xiao-Mei	La musique classique		
Karim Ressoumi-Demigneux	L'image		
Le Louvre en nocturne	Les musées		
Jean-Pierre Thorn et Bruno Muel	Le cinéma engagé et luttes sociales – à propos de Mai 68		
Henri Alleg	La torture pendant la guerre d'Algérie		
Tribunal de Bobigny	Justice et prison		
Philippe Lemaire	La peine de mort		

Ouverture vers des sujets de société et citoyens

À propos du système éducatif

- La politique officielle de l'éducation prioritaire
La définition des ZEP (Zone d'éducation prioritaire) à partir de 1981
L'évolution de cette politique : les REP, les RAR et le projet CLAIR « enseigner en zone sensible » Que signifie cette expression dans le contexte officiel de l'Éducation Nationale où elle est employée ? À quoi renvoie-t-elle concrètement pour chacun des participants en dehors de son utilisation officielle ?
- La discrimination positive
Les notions d'égalité et d'équité.
Un exemple : Sciences po.
- La pédagogie du projet
Projet éducatif et projet d'action culturelle
Le projet d'établissement

À propos de la culture

- Existe-il plusieurs formes de cultures ? La culture « cultivée » / la culture populaire
- Existe-il une culture spécifique des adolescents ?
- Les conditions d'accès à la culture.
- Quelle place la « culture classique » a-t-elle dans les connaissances des jeunes. Ignore-t-ils tout par exemple du théâtre de Molière ou de la musique de Bach (pour ne prendre que deux exemples présents dans le film).

À propos des banlieues

- Les « émeutes de 2005 » Quels souvenirs en avons-nous ? Recherche sur ce que les médias en ont dit.
- La politique de la ville.
- Les représentations des banlieues dans les médias (comment la presse et la télévision parlent des banlieues).



Pour aller plus loin, ressources

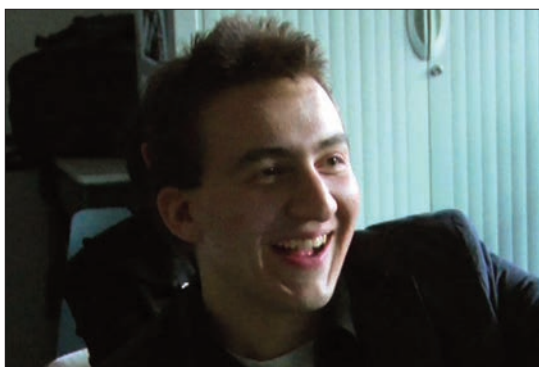
Bibliographie

- Hoggard, R. La culture du pauvre, Minuit, 2004 (1^{ère} édition 1957)
Le Douarin, L. Le couple, l'ordinateur et la famille, Payot, 2007.
Lepoutre, D. Cœur de banlieue. Codes, rites et langages. O Jacob, 1997
Marlière, E. Jeunes en cité. Diversité des trajectoires ou destin commun. L'Harmattan, 2005.
Octobre, S. Les loisirs culturels des 6-14 ans. La documentation française, 2004
Pasquier, D. Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité. Autrement, 2005
Singly, F. Les Adonaissants, A Colin, 2006



Filmographie

- L'esquive de Abdellatif Kechiche, 2002
Le Goncourt des lycéens de Xavier de Lauzanne, 2006
MixtesCités : 3films, 2006
- L'amour n'a pas droit de cité de Philippe Claudon
- Je ne suis pas ce que vous croyez de Philippe Claudon
- Mariées pour le pire de Sabrina Van Tassel
Quelle classe, ma classe de Philippe Troyon, 2008
Nous, princesses de Clèves de Régis Sauder, 2010
Les Rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch. De Anne Linselm et Rainer Hoffmann, 2010



Le Festival européen du film d'éducation est organisé par



- CEMÉA, Association Nationale
24, rue Marc Seguin 75883 Paris cedex 18
t.f. : +33(0)1 53 26 24 14 / 19
- CEMÉA de Haute-Normandie
33, route de Darnétal BP 1243 - 76177 Rouen cedex 1
t.f. : +33(0)2 32 76 08 40 / 49

www.cemea.asso.fr

En partenariat avec



Avec le soutien de



Avec la participation de



Avec le soutien et le parrainage de

