

# Dossier

---

## d'accompagnement

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



# Vers la tendresse

---

Un dossier proposé par

**CENEA**  
LE PLAN FORMATION

# Vers la tendresse

## Dossier d'accompagnement



### Sommaire

#### **Le film - présentation**

- Fiche technique
- Synopsis
- Distinctions
- La page Facebook du film
- Le film vu par la presse (extraits)
- La réalisatrice
- Sur trois films d'Alice Diop

**page 3**

#### **Autour du film**

- Idées d'animation
- Débats citoyens

**page 9**

#### **Pour aller plus loin**

- Filmographie sur la banlieue
- Filmographie sur l'ampour
- La banlieue dans la bande dessinée

**page 10**

#### **Le spectateur et le cinéma**

- L'accompagnement du spectateur
- Regarder un film

**page 12**

#### **À propos de cinéma**

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

**page 16**

#### **Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique**

- Ressources

**page 28**

Mention spéciale du Jury jeunes au 12<sup>e</sup> Festival international du film d'éducation 2016

# Le film - présentation

## Fiche technique

Un film d'Alice Diop, France, 2015, 39 minutes

Image : Sarah Blum

Son : Mathieu Farnarier, David Amrita

Montage : David Amrita

Production / Diffusion : Les Films du Worso

## Synopsis

Ce film est une exploration intime du territoire masculin d'une cité de banlieue. En suivant l'errance d'une bande de jeunes hommes, nous arpentons un univers où les corps féminins ne sont plus que des silhouettes fantomatiques et virtuelles. Les déambulations des personnages nous mènent à l'intérieur de lieux quotidiens (salle de sport, hall d'immeuble, parking d'un centre commercial, appartement squatté) où nous traquerons la mise en scène de leur virilité ; tandis qu'en off des récits intimes dévoilent sans fard la part insoupçonnée de leurs histoires et de leurs personnalités. (Filmdocumentaire.fr)

## Distinctions

**2017** : DOXA Documentary Film Festival - Vancouver (Canada) - Sélection

**2017** : Doc en courts : rencontres du court métrage documentaire - Lyon (France) - Prix du Public

**2017** : Les César - Académie des Arts et Techniques du cinéma - Paris (France) - César du Meilleur court métrage

**2016** : Images en bibliothèques - Paris (France) - Film soutenu par la Commission nationale de sélection des médiathèques

**2016** : États généraux du film documentaire - Lussas (France) - Sélection Expériences du Regard

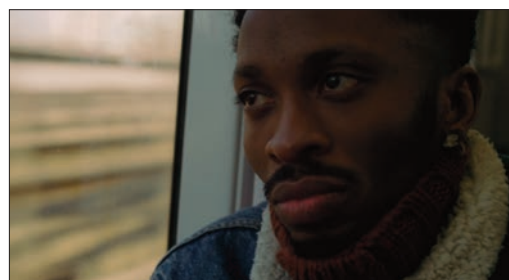
**2016** : Côté Court - Festival du film court de Pantin - Pantin (France) - Sélection Panorama

**2016** : Festival du Cinéma de Brive - Rencontres du moyen métrage - Brive (France) - Grand Prix France

**2016** : FIFF-Festival International de Films de Femmes - Créteil (France) - Prix du public - Meilleur court métrage français & Prix Ina réalisatrice créative

## La page Facebook du film

<https://www.facebook.com/Vers-la-Tendresse-un-film-dAlice-Diop-953134878105750/>



# Le film vu par la presse (extraits)

**Télérama.fr Publié le 04/01/2017. Mis à jour le 24/02/2017**

« Alice Diop aborde avec pudeur les rapports difficiles entre filles et garçons des « quartiers ». Un film subtil, visible sur la nouvelle plate-forme Tënk.

Rares étaient les téléspectateurs devant France 3, le 21 novembre à minuit passé, pour voir *Vers la tendresse*, d'Alice Diop. Ce magnifique moyen métrage consacré à l'amour tel qu'il se vit (difficilement) dans les « quartiers » méritait mieux que cette programmation en forme d'enterrement. Voué à l'oubli comme tant d'œuvres singulières, il redevient accessible grâce à Tënk, première plate-forme de vidéo sur abonnement consacrée au genre documentaire. Sa réalisatrice souhaitait depuis longtemps questionner les rapports entre garçons et filles, dans cette banlieue où elle a grandi et où elle a tourné la plupart de ses films.

« Pour m'aider à y réfléchir, j'ai réuni à La Courneuve quatre jeunes hommes, avec lesquels j'ai échangé autour de leur vie intime, se souvient-elle. J'avais apporté une caméra, afin de conserver une trace de nos conversations comme l'aurait fait un dictaphone. Je n'imaginais pas que ce qu'ils me diraient serait aussi bouleversant ; que la matière de mon film serait là. » Si les stéréotypes machistes et misogynes pullulaient dans leurs propos, la confiance qu'Alice Diop avait su instaurer avec eux les avait amenés à dévoiler des



fragilités généralement tues. Sous la brutalité affichée de leur sexualité perçait la frustration et l'impossibilité de nouer avec l'autre sexe une relation satisfaisante. Mais difficile d'envisager un documentaire à partir d'images aussi maladroitement tournées. Et pas question de demander à ces garçons de répéter leurs témoignages dans un autre décor, devant une autre caméra.

« À Montreuil, des garçons traînent devant chez moi du matin jusqu'au soir. Je me suis dit qu'ils pourraient peut-être porter leur voix et je suis allée les voir. Je leur ai proposé de travailler avec moi et j'ai organisé un atelier avec quatre d'entre eux. En entendant ce

que j'avais filmé, ils ont prétendu ne pas s'y reconnaître ; mais m'ont parlé différemment lorsqu'on s'est vus en tête-à-tête. » Elle a isolé des scènes de leur vie quotidienne susceptibles d'être jouées par eux et d'éclairer certaines paroles recueillies auprès de ses premiers interlocuteurs. C'est ainsi qu'elle nous les montre à la terrasse d'un kebab ou en voiture, s'en allant passer comme tant d'autres le week-end à Bruxelles. « Ils y prennent des cuites, dépensent leur argent avec des prostituées du « quartier rouge », où abondent les plaques immatriculées 93, 94... et en reviennent tout penauds le lundi, aux aurores. » Cette virée bruxelloise constitue l'un des moments clés de *Vers la tendresse*. Le plus révélateur de la solitude de jeunes hommes incapables d'envisager l'amour sur un mode moins fruste. Leur répond, en toute fin de séquence, le regard hypnotique d'une femme puissante, comme hors d'atteinte derrière sa vitre. « Ça n'était pas une prostituée, confie la documentariste. Je l'ai vue dans un bar, je l'ai trouvée très belle et elle a accepté de jouer dans mon film. Elle me rappelait certaines images de la photographe sud-africaine Zanele Muholi, qui s'est représentée dans les vitrines d'Amsterdam. »

Jamais avant cette expérience Alice Diop ne s'était aventurée de la sorte dans la mise en scène, jusqu'aux limites de la fiction. « Chaque film doit inventer sa propre forme, dit-elle. Être amenée à dissocier mes sons d'images inexploitable pour les poser sur d'autres, qui ne leur correspondaient pas, m'a permis de m'éloigner du cinéma direct tel que je le pratique. Mais aussi de donner à ces voix une forme d'universalité en les sortant des corps de ceux qui les énoncent. »

Loin de se limiter à une image désespérante de l'amour, le film donne à son titre tout son sens dans sa seconde moitié, qui tire parti de la parole lumineuse d'un homosexuel, ami de la réalisatrice. Puis partage l'intimité d'un jeune couple de la Cité des 3000 (Aulnay-sous-Bois), dans une chambre d'hôtel où ils passent le week-end, faute de pouvoir s'aimer au domicile de leurs parents. Oui, semblent-ils dire aux jeunes hommes du début, l'amour dans les « quartiers » reste possible. « L'un d'eux, pour qui les femmes sont des « putes », des « salopes », m'a surprise en me demandant l'enregistrement de notre conversation. Je lui avais glissé qu'il était digne d'être aimé. Ce qu'aucune femme, avant moi, ne lui avait jamais dit. » De la violence misogyne à la possibilité d'aimer : tel est le mouvement ascendant de *Vers la tendresse*, film d'une grande beauté et porteur d'espoir. »

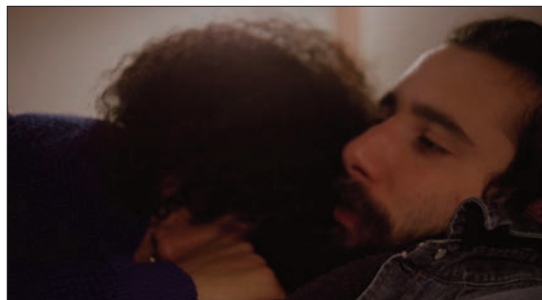
**François Ekchajzer**



## Le Cinéma documentaire de A à Z,

<https://dicodoc.wordpress.com>

« *Vers la tendresse* est lui un film sur l'amour, ou plus exactement sur la place que peut avoir le sentiment dans les relations entre garçons et filles au sein des quartiers de banlieue. Pour en rendre compte, la cinéaste donne tout simplement la parole à un petit groupe de ces banlieusards, tous d'origine immigrée, noirs ou maghrébins. Un dispositif tout simple donc, des gros plans sur le visage de ceux qui nous parlent et qu'on entend en voix off. Mais ce qui n'est certainement pas si simple, c'est d'avoir réussi à recueillir une parole sincère, authentique, qui tombe bien sûr souvent dans les clichés faciles, attendus, mais qui, pour cela même, s'inscrit au plus profond d'un vécu que le cinéma (comme la télévision plus systématiquement encore) a souvent tendance à ignorer ou à regarder de haut. Ici nous sommes strictement en face du réel avec ce langage cru, direct, qui ne peut que heurter les bonnes mœurs ou les conventions de ceux qui ne vivent pas dans ce monde.



Le film est construit en quatre épisodes, quatre situations, quatre discours constituant la progression annoncée dans le titre. On part du degré zéro du sentiment pour découvrir in fine un couple amoureux, filmé dans une chambre d'hôtel, disant simplement que l'amour existe. Et ils le vivent vraiment cet amour fait de baisers et de caresses tendres, cet amour totalement inconnu du premier interlocuteur de la cinéaste, celui pour qui toutes les filles, « faciles », sont des salopes, puisque lui aussi n'est qu'un salaud. Dans la banlieue on ne parle pas d'amour. C'est quelque chose sans doute réservé « aux blancs », « parce que leurs parents leur ont montré ». Lui, il n'a jamais vu son père embrasser sa mère. « L'amour tu le vois pas chez les africains ». Entre ces deux extrêmes on aura suivi le groupe de « mecs » dans une virée à Amsterdam, dans le quartier des filles en vitrine, et on aura fait la rencontre d'un homosexuel, filmé le plus souvent de dos dans une longue marche (sauf dans le RER qui le conduit à Paris). Pour lui l'enjeu semble essentiellement de ne pas être considéré comme un « pédé », de rester un homme, car le pédé lui, n'est plus rien.

*Vers la tendresse* est un moyen métrage (38 minutes), mais d'une grande richesse au niveau du filmage, avec une grande variété d'images et de sons, l'alternance entre le jour et la nuit, les gros plans sur les visages et les vues du groupe des hommes, à la terrasse d'un café ou regardant les courses de chevaux à la télé. Les longs travellings, filmés depuis la voiture qui roule au pas devant les vitrines des filles en petite tenue, contrastent aussi fortement avec le filmage de la relation amoureuse du couple enlacé sur le lit de la chambre d'hôtel, avec son cadrage très serré. La bande son est surtout constituée du dialogue, en voix off, entre la cinéaste qui pose des questions et les réponses de son interlocuteurs. Mais il y a quand même un moment de dialogue « in », direct, entre le couple amoureux. Un moment d'échange, d'une grande simplicité, d'une grande banalité, pourrait-on dire si l'on n'était pas avec un couple de banlieusards. Un moment de grande tendresse. »

**Jean Pierre Carrier**



# La réalisatrice

## Biographie

Née en 1979 à Aulnay-sous-Bois.  
Fille de parents sénégalais, Alice Diop a grandi jusqu'à l'âge de 10 ans dans la Cité des 3000  
DESS Image et société et atelier d'écriture à la Fémis.



## Filmographie

*Clichy pour l'exemple* (2006)  
*La Tour du monde* (2006)  
*Les Sénégalaises et la Sénégalaise* (2007)  
*La Mort de Danton* (2011)  
*Vers la tendresse* (2015)  
*La Permanence* (2016)

# Sur trois films d'Alice Diop

## ***Clichy pour l'exemple* (2006)**

Il y a un avant et un après 2005 à propos des banlieues. La télévision, bien sûr, s'est mobilisée pendant les émeutes et immédiatement après. Reportages, enquêtes, il s'agissait de rendre compte des événements, rarement de les analyser en profondeur. Le cinéma documentaire, lui, prétend prendre le temps de la réflexion, avec le recul nécessaire pour ne pas être influencé par l'air du temps, les discours officiels et les stéréotypes de tout poil. Les documentaires sur la banlieue sont alors un bon indicateur de l'état de la société et de la pertinence des analyses qu'elle est capable de développer sur elle-même.

Le film d'Alice Diop trouve son origine, comme d'autres de la même époque, dans les émeutes de 2005. Il est d'ailleurs dédié à Bouma Traoré et Zyed Benna, les deux adolescents dont la mort, à Clichy-sous-Bois, fut leur point de départ. Automne 2005, « les banlieues se rappellent à la République ». Il s'agit alors, presque un an après, de comprendre la révolte des jeunes de ces cités, ce ras-le-bol qui dégénéra en tant de violence. Les problèmes que connaissaient les habitants de ces quartiers défavorisés ont-ils disparu ? La cinéaste ne cherche pas à dresser un bilan des actions qui ont été entreprises et de ce qui reste à faire. Elle filme certains aspects de la vie quotidienne. Et surtout, elle donne la parole aux habitants, les jeunes en particulier, ceux qui au sortir de l'école ne trouvent pas de travail, même s'ils ont décroché un diplôme, un BTS par exemple. Ce qui s'exprime alors c'est « la souffrance du quotidien ».

Le film s'ouvre sur l'évocation de l'action d'association comme « Assez le feu » dont le bus effectue un tour de France des quartiers pour constituer un cahier de doléance. Il se termine sur l'intervention du maire de Clichy, dont les propos ont un certain goût d'impuissance. Entre les deux, les problèmes du logement, de l'école, du travail et des transports seront abordés à travers des cas concrets ayant valeur d'exemples parmi tant d'autres.

L'avenir de Clichy peut-il s'éclairer ? Certes, le film offre une note optimiste à travers ces jeunes qui repeignent des cages d'escaliers et ces enfants qui les décorent. Mais cela suffira-t-il à éviter un nouvel embrasement des cités ?

**Dictionnaire du cinéma documentaire (éditions Vendémiaire) page 136.**

## ***La Mort de Danton* (2011)**

Steve, banlieusard du 9-3 et par ailleurs élève du cours Simon, une prestigieuse école de formation de comédiens, aura le privilège de pouvoir réciter le texte de la dernière lettre de Danton avant son exécution devant la caméra d'Alice Diop. *La Mort de Danton*, le film, n'est pas une simple citation ou une référence à la pièce de Georg Büchner. C'est une véritable mise en abîme du cinéma et du théâtre, en même temps qu'une éclatante revanche pour l'acteur.

Rien n'a pourtant été simple pour Steve. Devenir acteur, pour lui comme pour bien d'autres, demande efforts et persévérance. Le film a le grand mérite de poser clairement le problème crucial aujourd'hui de la



distance culturelle (qui accompagne la distance économique et sociale) qui existe entre la banlieue et Paris. Cette distance semble dans un premier temps infranchissable, isolant définitivement les uns et les autres. Son itinéraire pour arriver à déclamer la lettre de Danton devient exemplaire.

Pour un jeune des banlieues comme Steve, le problème fondamental lorsqu'il quitte son quartier est l'image que les autres se font de lui. Face à la caméra, Steve ne peut retenir sa colère. Lui qui, justement, quitte la banlieue pour venir faire du théâtre à Paris, souffre d'être sans arrêt renvoyé à cette image de jeune de banlieue qui lui colle à la peau plus encore que sa négritude. Du coup, sa formation d'acteur en devient particulièrement difficile. Les professeurs de l'école semblent ne pas faire grand-chose pour inverser la tendance en ne lui donnant, dans les scènes travaillées en répétition, que des rôles correspondant à cette image, des rôles de gangster américain, d'homme issu des ghettos noirs ou d'esclave du Sud. Mais jouer Danton, aucun metteur en scène n'a jamais eu la moindre idée que cela soit possible.

Le film montre combien il est difficile pour ces jeunes de quitter leur cité, leurs potes, leur langage, leur mode de vie. Ce que Steve veut, c'est être reconnu dans son être propre, issu des banlieues mais faisant du théâtre à Paris, et aspirant à devenir acteur pour jouer des rôles comme celui de Danton, pour un public parisien tout en gardant ses amis de banlieue. Pourtant, ce n'est qu'à la fin des 3 ans de formation au cours Simon qu'il leur révèle qu'il va à Paris pour devenir acteur de théâtre.

L'ensemble de son film pose on ne peut plus clairement le problème fondamental à propos des banlieues : au-delà de la persistance des préjugés et des stéréotypes, si rien n'est vraiment en train de changer, c'est bien parce qu'il est particulièrement difficile pour tout le monde d'échapper à la force contraignante des représentations culturelles liées au statut social et aux rôles qu'il impose.

**La Mort de Danton** n'est pas simplement un film sur la banlieue, un film de plus. C'est un film sur la culture et le désir de culture. C'est tout simplement un film sur la vie.

Grand Prix du Festival international du film d'éducation d'Évreux 2011.

**Dictionnaire du cinéma documentaire (éditions Vendémiaire) page 362.**

### **La permanence (2016)**

Toute la misère du monde dans une salle d'hôpital. Cette salle – un espace réduit, un bureau et deux chaises de part et d'autre, plus une autre chaise, mais qui ne rentre pas toujours dans le cadre, occupée par un deuxième membre de l'équipe médicale, psychiatre et assistante sociale – c'est celle du PASS de l'hôpital Avicenne en Seine-Saint-Denis. Un PASS, c'est la Permanence d'Accès aux Soins de Santé, une consultation sans rendez-vous pour les migrants primo-arrivants. Il n'existe qu'un seul PASS en Seine-Saint-Denis. D'où l'affluence, l'encombrement de la salle d'attente qu'on entrevoit lorsque la porte de la salle s'ouvre. D'où aussi l'endurance, la résistance, qu'il faut au docteur Geeraert, le maître du lieu, dont nous suivons le travail tout au long du film.

Ce travail consiste d'abord à prescrire des médicaments, contre la douleur, les douleurs ; pour dormir aussi, ou pour soulager l'angoisse. Il consiste aussi à établir des certificats, toutes sortes de certificats, pour appuyer une demande d'asile, ou de logement, ou d'accès à la sécurité sociale. Mais il consiste surtout à écouter, à reconforter, à encourager. Même si l'on sent souvent l'impuissance à apporter des solutions durables. Que peut la médecine lorsque le monde crée cette misère et ne fait pas grand-chose pour y mettre fin ?

Les consultants, migrants ou demandeurs d'asile, viennent de tous les coins du monde, surtout des pays en guerre. Ils ont souvent été battus et torturés et portent sur leur corps – et dans leur mémoire – les traces des sévices subis. Certains sont des habitués. De toute façon il leur faut revenir lorsqu'ils n'ont plus de médicament. Et l'on sent alors le lien chaleureux que le médecin a établi avec eux. D'ailleurs, note d'humour qui détend un peu une ambiance – on le comprend aisément – qui ne porte pas souvent au rire, l'un d'eux lui offre en cadeau une de ces Tour Eiffel vendues habituellement aux touristes. Un médecin qui ne se départit jamais de son calme, non qu'il soit résigné, ou indifférent à la souffrance. Mais son attitude professionnelle est en même temps une marque de respect profond de l'autre.

Alice Diop filme ces consultations sans aucun effet superflu. Un seul cadrage, imposé en partie par l'exiguïté du lieu, mais qui est aussi un choix esthétique. Soit une chaise vide derrière un bureau. Soit le médecin assis derrière ce bureau. Avec le plus souvent, mais pas toujours, une partie de corps en amorce à gauche de l'écran. Mais le consultant peut entrer aussi dans le cadre. Il peut alors être filmé de face, mais aussi de dos, sans doute pour préserver son anonymat. Dans tous les cas, c'est de relation interpersonnelle qu'il s'agit, un face à face qui n'a rien d'un affrontement. Qui est plutôt une rencontre. Même si bien sûr, chacun reste à sa place. La souffrance peut se comprendre, être momentanément soulagée, médicalement ; mais



lorsqu'elle en vient à remettre en cause l'intégrité de la personne, elle reste strictement personnelle. Le film se termine par une séquence exceptionnelle, à la limite du supportable. La consultante est une femme, venue d'Afrique du sud. Elle a cinq enfants. Quatre sont restés là-bas. Le dernier, encore bébé est sur les genoux de l'assistante du docteur. Au cours de l'auscultation, elle lui montre les traces, toujours visibles, des sévices qu'elle a subis lorsqu'elle avait douze ans. Revenus l'un en face de l'autre le docteur lui demande ce qu'il peut faire pour elle. Et là, en guise de réponse, elle éclate en sanglot, un cri sourd, presque un hurlement, qui s'arrête et repart, comme s'il devait ne jamais finir. Une souffrance interminable. Toute la misère du monde dans une salle d'hôpital. Toute l'humanité d'un médecin, et d'un film aussi.

**Le cinéma documentaire de A à Z**  
<https://dicodoc.wordpress.com/2017/10/14/p-comme-permanence/>





# Autour du film

## Idées d'animation



### À partir du titre

Association libre à partir du mot Tendresse.

### Les personnages du film

Peut-on les caractériser et en faire le portrait ? Leurs traits communs et différences

### Que disent les adolescents de l'amour ?

Enquête. Voir *Mots d'ados* de Irvin Anneix

## Débats citoyens

### Les rapports homme - femme (ou garçon - fille)

Leur place respective dans la société. Son évolution au cours de l'histoire

### Le sentiment amoureux

Sa place dans la culture contemporaine. Ses différentes appréhensions selon les milieux sociaux.

### La culture des banlieues

Ses expressions. Son langage

### La virilité

Différentes images et stéréotypes.



# Pour aller plus loin

## Filmographie sur la banlieue

Dans le cinéma documentaire :

- 9-3 Mémoire d'un territoire* de Yamina Benguigui (2008)
- 93 la belle rebelle* de Jean-Pierre Thom (2010)
- Les Bosquets* de Florence Lazar (2010)
- Chronique d'une banlieue ordinaire* de Dominique Cabrera (1992)
- Grands comme le monde* de Denis Gheerbrant (1998)
- Une poste à la Courneuve* de Dominique Cabrera (1994)
- Public Housing* de Frederick Wiseman (1997)
- Questions d'identité* de Denis Gheerbrant (1986)
- La République Marseille* de Denis Gheerbrant (2009)
- Swagger* de Olivier Babinet (2016)

## Filmographie sur l'amour

- 800 km de différence* - romance de Claire Simon.
- Amore carne* de Pippo Delbono
- Amour rue de Lappe* de Denis Gheerbrant
- The Ballad of Genesis et lady Jane* de Marie Losier
- Une jeunesse amoureuse* de François Caillat

## La banlieue dans la bande dessinée

- La banlieue du « 20 heures »*. Helkarava, Casterman, 2016
- Banlieue blanche, banlieue rouge*. Pierre Christin, Dargaud, 2006
- Ricky banlieue*. Frank Margerin. Humanoïdes associés
- Tendre banlieue*. Tito Casterman, 2008
- Survivants : banlieue blues*. Christophe Ngalle Edimo, les Enfants rouges, 2015
- Scènes de la vie de banlieue*. Caza, Dargaud, 1982
- Gazi !* Loulou Dedola. Glénat, 2016
- Appel au calme*. Tito, Magnard, 2009
- Mat* Edmond Baudoin. Seuil, 1996
- Un caïd au collège*. Gép, Éditions Mouck, 2014
- Fais pas ta star*. Téhem, Glénat, 2002
- Votez Rocky*. Frank Margerin, les Humanoïdes associés, 1998
- L'origine du monde*. Mezzo, Drugstore, 2008
- Le temps de vivre*. Stéphane Piatzszek, Futuropolis, 2011
- État de veille*. Davide Reviati. Casterman, 2010
- L'enragé*. Baru, Dupuis, 2010
- Total souk pour Nic Oumouk*. Manu Larcenet, Dargaud, 2005
- Louis le Portugais*. Jean-Philippe Stassen, Dupuis, 1996
- Sous l'eau, l'obscurité*. Yoon-Sun Park, Sarbacane, 2011
- Little Odyssée*. Frédéric Bernard, Casterman, 2008
- Au rallye*. Pierre Place, Warum, 2009
- Sœurs de larmes*. Jean-Charles Kraehn, Glénat, 2003
- Ghetto poursuite*. Rim' K, Dargaud, 2010



*Hosni : SDF+*. Maximilien Le Roy, la Boîte à bulles, 2009  
*La salle des profs*. Charb, 12 bis, 2012  
*Le goût du paradis*. Nine Antico, les Requins marteaux, 2012  
*La rage de vaincre*. Éric Salch, l'Œil d'Horus, 2006  
*Ligne B*. Julien Revenu, Casterman, 2015  
*Le goût du paradis*. Nine Antico, Ego comme x, 2008  
*Rupture*. Antoine Ozanam, le Lombard, 2014  
*Le temps des cités*. Pierre Boisserie, 12 bis, 2011.



# 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 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 vidéo projecteur.



## Retour sensible

- **Je me souviens de**

Permettre l'expression de ce qui nous a interpellés, marqué... dans le film. Quelles images, quelle scène en particulier, quelle couleur, quel personnage ?

- **J'ai aimé, je n'ai pas aimé**

Permettre à chacun de dire au groupe ses « goûts », son ressenti sur le film... et essayé de dire pourquoi.

- **Dans cette étape plusieurs méthodes peuvent faciliter l'expression** : atelier d'écriture, activités plastiques, jeux d'images, mise en voix, activités dramatiques...

**L'essentiel ici est de permettre le partage et l'échange, afin que chacun puisse entendre des autres, différentes lectures et interprétations de l'œuvre pour enrichir sa propre réception.**

## Nouvelles clefs de lecture

L'animateur peut proposer des pistes d'approfondissement centrées sur un aspect de la culture cinématographique, pour enrichir la compréhension et la perception de l'œuvre. Cette phase permet d'élargir les connaissances du spectateur sur ce qu'est le cinéma.

- Histoire du cinéma, genre et mouvement (regarder des extraits d'autres films, lire des articles de presse, rechercher des références sur Internet...).
- Analyse filmique : la construction du récit, analyse de séquence, lecture de plan, étude du rapport image son.
- Lecture d'images fixes.

**Il est intéressant, ici, d'utiliser des sources iconiques d'origines multiples dans la perspective de construire une culture cinématographique.**

## Ouverture culturelle

C'est le moment de prendre de la distance avec le film lui-même. Qu'est-ce que cela m'a apporté ? En quoi a-t-il modifié ma vision du monde ?

- Débats sur des questions posées par le film.
- Liens avec d'autres œuvres culturelles.



**Mille jours à Saigon de Marie-Christine Courtès,  
sélection FFE 2013**



# Regarder un film

## La place du spectateur

Un réalisateur a choisi un lieu, des personnages, une action qu'il a mis en scène pour être regardés par un spectateur qui devra y trouver sa place.

Comme le livre n'existe pas sans le lecteur, le film ne peut exister sans public, sans le regard du spectateur.

Je suis spectateur.

Certains films peuvent donner au spectateur la sensation d'être pris en otage, lui retirant toute possibilité de recul, de distance. On en ressort avec une sensation de malaise..

D'autres films nous donnent l'impression d'avoir été laissé à l'extérieur, on n'est pas du tout entré dans le film qui n'a pu nous toucher.

Face au film qui m'est donné à voir, à l'aventure dans laquelle je suis embarqué, à l'émotion qui peut me submerger, comment puis-je analyser la place qui m'est assignée, ma position, ma part de liberté ?

## Avant la projection

1) **Le titre** : Je m'empare du titre : Que me dit ce titre ? Quelles projections de mon imaginaire et de mon histoire personnelle peuvent entrer en résonance avec ce titre ? Quelles attentes en découlent ?

2) **Le genre** : L'indication du programme doit me renseigner s'il s'agit d'un **documentaire** ou d'une **fiction**... Même si les films de fiction peuvent aussi intégrer de vraies séquences documentaires et si par ailleurs, la fiction s'insère et sert parfois le documentaire...

Tous ces cas de figure seront d'autant plus intéressants à analyser par la suite si on a bien établi la distinction de base : Documentaire/Fiction.

Rappelons que :

- Le Documentaire est un Film au même titre que la Fiction.
- Le Documentaire présente une ou des **situations réelles du monde réel** avec des personnages réels vivant réellement les actions qui sont décrites... des vrais gens dans la vraie vie. L'enjeu pour le réalisateur sera de capter des situations réelles avec la bonne distance qui permettra au spectateur de trouver sa place, et au montage, de construire un film qui ait du sens à partir de toutes les séquences qu'il aura tournées (les rushes).
- La Fiction **crée** des personnages et les met dans des situations qui peuvent tout à fait exister dans la vraie vie mais qui sont racontées à travers un scénario et mises en scène pour les besoins du film. L'art de la mise en scène pourra se déployer à partir d'un scénario solide, de personnages bien campés.

## Pendant la projection...

### Toutes les remarques qui suivent sont valables aussi bien pour le documentaire que pour la fiction

• Une attention toute particulière et immédiate sera portée à la première séquence du **film (incipit)**, dans laquelle le réalisateur a déposé tous les éléments qui sont propres à préparer le regard du spectateur, même inconsciemment, à saisir l'essentiel de ce qu'il a à dire.

On y repère bien le décor, les personnages qui sont présentés et on se prépare à ce qui sera essentiel, on commence déjà à se demander : **qui parle ? Qui voit ? ...**

• Où suis-je ? Je peux trouver immédiatement des points de repères précis placés judicieusement à cet effet. Mais je peux aussi me sentir perdu, ce qui peut être une volonté stratégique du réalisateur mais qui devra à un moment ou à un autre retrouver son spectateur par des signes. On peut aussi rester perdu jusqu'au bout... on dira qu'on n'accroche pas et l'impression générale sur le film ne sera pas bonne.

- La question du point de vue :
- Je peux ressentir très vite si je suis maintenu à l'extérieur de l'action en spectateur plus ou moins proche... est-ce que je me sens voyeur ?
- Ou plutôt intégré à l'action ?
- Avec quel personnage, suis-je invité, moi spectateur, à vivre l'action ?
- Les temps forts de la bande son : musique, bruits, voix...



- Comment je ressens le rythme du film ? Des plans longs, un montage rapide ?
- Me suis-je senti embarqué, ou ai-je ressenti des moments d'ennui, ou d'impatience...

### Après la projection

#### Revenir sur les observations faites pendant la projection

- Suis-je capable de reconnaître ce qui a provoqué l'émotion en moi ?
- Le scénario : Ce film me raconte une histoire. Que me reste-t-il de cette histoire ?
- Image : La dimension esthétique : Les plans dont je me souviens
- La partition sonore : que me reste-t-il ? Quels sons se sont imprimés en moi et ont produit un effet sur moi ?
- Quelles questions j'aurais envie de poser au réalisateur si je pouvais le rencontrer ?

**Catherine Rio**



**Le C.O.D. et le coquelicot de Cécile Rousset  
et Jeanne Paturle, sélection FFE 2014**

# À propos de cinéma

## Le cinéma documentaire

Selon le temps disponible et le niveau des participants, plusieurs activités peuvent permettre une approche de plus en plus approfondie du cinéma documentaire.

### Expression des pratiques personnelles

On peut partir des questions suivantes :

Quel est le dernier film documentaire que vous avez vu ?

Où l'avez-vous vu ? Salle de cinéma, télévision, DVD, en ligne ?

Quels sont les films documentaires qui selon vous ont marqué l'histoire du cinéma ? Pouvez-vous préciser en quoi ?

### Essai de définition du cinéma documentaire

En général, cette catégorie filmique se fixe pour but théorique de produire la représentation d'une réalité, sans intervenir sur son déroulement, une réalité qui en est donc a priori indépendante.

Il s'oppose donc à la fiction, qui s'autorise à créer la réalité même qu'elle représente par le biais, le plus souvent, d'une narration qui agit pour en produire l'illusion. La fiction, pour produire cet effet de réel s'appuie donc, entre autres choses, sur une histoire ou un scénario et une mise en scène.

Par analogie avec la littérature, le documentaire serait à la fiction ce que l'essai est au roman. Un documentaire peut recouper certaines caractéristiques de la fiction. De même, le tournage d'un documentaire influe sur la réalité qu'il filme et la guide parfois, rendant donc illusoire la distance théorique entre la réalité filmée et le documentariste.

Le documentaire se distingue aussi du reportage. Le documentaire a toutefois des intentions de l'auteur, le synopsis, les choix de cadre, la sophistication du montage, l'habillage sonore et musical, les techniques utilisées, le langage, le traitement du temps, l'utilisation d'acteurs, les reconstitutions, les mises en scènes, l'originalité, ou encore la rareté.

### Repérage de différents « genres » documentaires

- Documentaires didactiques : *Shoah* (Claude Lanzmann), *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls), *Être et Avoir* (Nicolas Philibert). *L'École nomade* (Michel Debats).

- Documentaires militants : *Les groupes Medvedkine*, *Fahrenheit 9/11* (Michaël Moore).

- Documentaires autobiographiques : *Rue Santa Fe* (Carmen Castillo), *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda), *Une ombre au tableau* (Amaury Brumauld).

- Documentaires essai : *Nuit et brouillard* (Alain Resnais), *Sans Soleil* (Chris Marker).

- Documentaires portrait : *Mimi* (Claire Simon), *Ecchymoses* (Fleur Albert), *18 ans* (Frédérique Pollet Rouyer).

### Repères sur l'histoire du cinéma documentaire

Différents moments de cette histoire peuvent permettre de situer des œuvres et de repérer des enjeux, culturels et artistiques :

#### • Les oppositions classiques des origines du cinéma documentaire

*Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty (1922) / *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov. (1928).

#### • Le documentaire français « classique »

*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930.

*Farrebique*, Georges Rouquier, 1946

#### • Quelques moments clés de l'histoire du documentaire

- Cinéma vérité : *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin, 1960.

*Primary*, de Robert Drew avec Richard Leacock, D.A. Pannebacker, Albert Maysles, 1960.

- Cinéma direct : *La trilogie de l'île aux Coudres* de Pierre Perrault 1963, *Numéros zéro* de Raymond Depardon, 1977.

- Cinéma engagé :

*Comment Kungfū 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 Blan-gonnet-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 Paziienza 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 multi-média.

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



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

## Définir le transmédia

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

## Identifier la dimension multimédia

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

## Mettre en évidence l'interactif

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

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

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

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

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

<http://docnet.fr/>

<http://universcine.com/>

<http://curiosphere.tv/>



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



# Le cinéma de fiction

## Essai de définition

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

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

## Repérage de différents genres fictionnels

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

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

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

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

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

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

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

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

## Repères sur l'histoire du cinéma de fiction

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

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

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

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

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




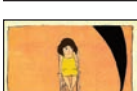







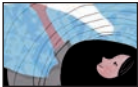

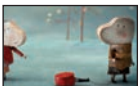










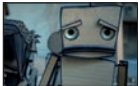
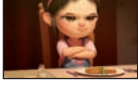


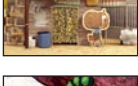

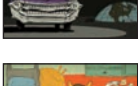
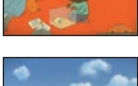

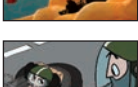
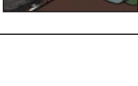
# Le cinéma d'animation

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









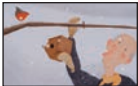








L'intérêt du *Festival international du film d'éducation* pour ce cinéma ne cesse de s'accroître et contribue à la reconnaissance du film d'animation comme une création à part entière, un véritable art du mouvement. « L'animation n'est pas l'art des dessins-qui-bougent mais l'art des mouvements-qui-sont-dessinés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

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




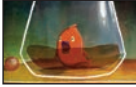




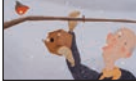








	En compétition	Séance jeune public
<b>2007</b> (3 <sup>e</sup> édition)	 <b>Matopos</b> de Stéphanie Machuret   <b>Le Loup Blanc</b> de Pierre-Luc Granjon	
<b>2008</b> (4 <sup>e</sup> édition)	 <b>Mon petit frère de la lune</b> de Frédéric Phillibert	
<b>2009</b> (5 <sup>e</sup> édition)	 <b>Les Escargots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

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



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



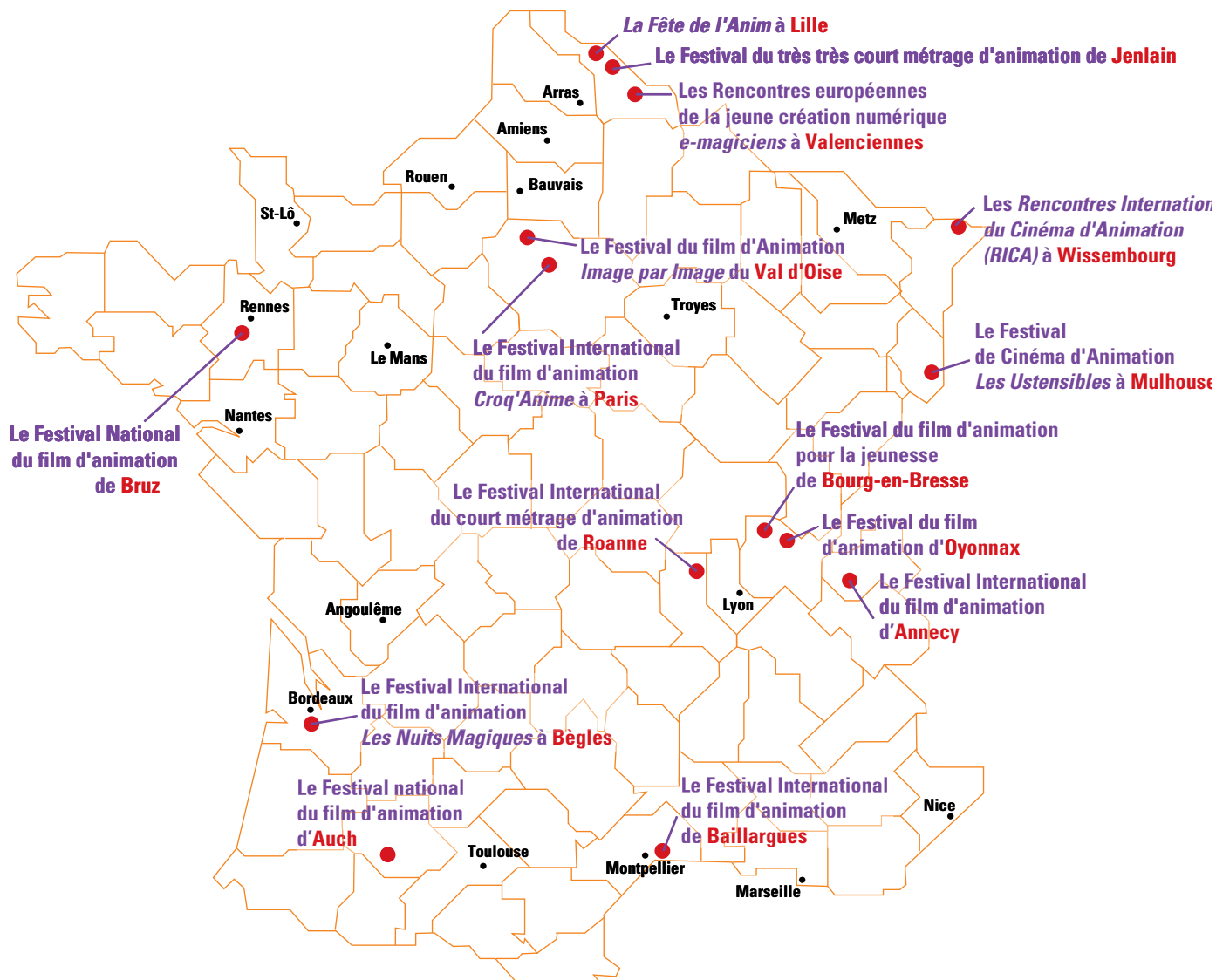
	En compétition	Séance jeune public
<p data-bbox="151 1093 272 1160"><b>2017</b> (13<sup>e</sup> édition)</p>	<div data-bbox="328 1037 464 1122">  </div> <p data-bbox="480 1059 624 1126"><b>Catherine</b> de Brit Raes</p> <div data-bbox="328 1151 464 1236">  </div> <p data-bbox="480 1167 724 1234"><b>Mr. Sand</b> de Soetkin Verstegen</p>	<div data-bbox="855 293 991 378">  </div> <p data-bbox="1007 309 1203 376"><b>Adama</b> de Simon Rouby</p> <div data-bbox="855 409 991 495">  </div> <p data-bbox="1007 409 1347 477"><b>Chemin d'eau pour un poisson</b> de Mercedes Marro</p> <div data-bbox="855 517 991 602">  </div> <p data-bbox="1007 510 1262 577"><b>Courage ! (Head Up !)</b> de Gottfried Mentor</p> <div data-bbox="855 624 991 710">  </div> <p data-bbox="1007 618 1286 685"><b>Deux amis</b> de Natalia Chernysheva</p> <div data-bbox="855 725 991 810">  </div> <p data-bbox="1007 719 1370 786"><b>Deux tramways (Dva Tramvaya)</b> de Svetlana Andrianova</p> <div data-bbox="855 833 991 918">  </div> <p data-bbox="1007 826 1323 893"><b>Je mangerais bien un enfant</b> de Anne-Marie Balajy</p> <div data-bbox="855 940 991 1025">  </div> <p data-bbox="1007 934 1278 1001"><b>La moufle</b> de Clémentine Robach</p> <div data-bbox="855 1048 991 1133">  </div> <p data-bbox="1007 1041 1469 1131"><b>La taupe et le ver de terre (The mole and the earthworm)</b> de Johannes Schiehl</p> <div data-bbox="855 1155 991 1240">  </div> <p data-bbox="1007 1149 1334 1216"><b>La toile d'araignée (Pautinka)</b> de Natalia Chernysheva</p> <div data-bbox="855 1263 991 1348">  </div> <p data-bbox="1007 1256 1278 1323"><b>Le cadeau (The Present)</b> de Jacob Frey</p> <div data-bbox="855 1397 991 1482">  </div> <p data-bbox="1007 1368 1445 1503"><b>Le château de sable</b> de Quentin Deleau, Lucie Foncelle, Maxime Goudal, Julien Paris et Sylvain Robert</p> <div data-bbox="855 1532 991 1617">  </div> <p data-bbox="1007 1525 1382 1592"><b>Le fruit des nuages (Plody Marku)</b> de Katerina Karhankova</p> <div data-bbox="855 1666 991 1751">  </div> <p data-bbox="1007 1637 1342 1727"><b>Le vent dans les Roseaux</b> de Nicolas Liguori et Arnaud Demuyneck</p> <div data-bbox="855 1778 991 1863">  </div> <p data-bbox="1007 1771 1318 1839"><b>L'Orchestre (The Orchestra)</b> de Mikey Hill</p> <div data-bbox="855 1890 991 1975">  </div> <p data-bbox="1007 1883 1235 1951"><b>Louis</b> de Violaine Pasquet</p>



Alors que le cinéaste traditionnel dépend indubitablement du réel, son confrère de l'animation n'a pour seules limites que celles de son imagination. Il peut, comme par enchantement, mettre en image nos rêves les plus fous, nous les donner à voir concrètement. Le champ des possibles pour les « animateurs » ne fait que s'étendre au fil du progrès. L'avènement de l'animation de synthèse n'estompe pas pour autant la dimension première de ce cinéma, un artisanat laborieux de l'image par image qui demande passion et minutie. La myriade de ces techniques lui procure une richesse que le cinéma conventionnel n'ose espérer.

Des perles animées gratifiées des plus prestigieuses récompenses témoignent de l'acceptation du cinéma d'animation par une certaine intelligentsia du Septième Art. Parmi elles, rappelons nous le poétique *Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki et son Ours d'or de la Berlinale de 2002.

En France, c'est la bouleversante *Valse avec Bachir* d'Ari Folman qui rafla le César du meilleur film étranger en 2009, deux ans après le Prix du Jury à Cannes pour *Persépolis* de Marjane Satrapi. Par ailleurs, c'est dans l'hexagone que l'on constate le nombre le plus élevé de manifestations entièrement consacrées aux films d'animation au monde. Le Festival du film d'Animation d'Annecy (ni plus ni moins que la référence internationale dans ce domaine) en est le joyau. Il est le rendez-vous incontournable des « animateurs » de renom et de ceux en devenir ; il prospère depuis plus d'un demi-siècle. La Fête du cinéma d'animation, organisée par l'AFCA (Association Française du Cinéma d'Animation), est également un événement à ne pas rater. Elle qui, durant dix jours de chaque fin d'année, permet la mise en place de centaines d'expositions, de projections, d'ateliers à travers la France.





Cette effervescence tricolore met en exergue l'excellente réputation des animateurs français à l'étranger. Ainsi, les maîtres Michel Ocelot (*Princes et Princesses*), René Laloux (*La Planète Sauvage*), Jean-François Laguionie (*Gwen, le livre des sables*) ou encore Paul Grimault (*Le Roi et l'Oiseau*) devinrent par leurs prouesses les dignes héritiers d'un des pionniers du film image par image : Émile Reynaud.

Ce précurseur qui fut le premier à réaliser et projeter des dessins animés (*Les Pantomimes joyeuses*) en 1892, soit trois ans avant la (injustement plus célèbre) séance du cinématographe des Frères Lumière.

La relève à ces illustres noms ne se fera pas attendre, à en juger l'exceptionnelle qualité des écoles d'animation dans le pays qui forment les talents de demain : Gobelins à Paris, La Poudrière à Bourg-lès-Valence, ou la Supinfocom à Valenciennes sont convoités par les étudiants en animation d'ici et d'ailleurs et perdurent ce savoir-faire à la française.

### Pour aller plus loin

**Inventeur du praxinoscope et du Théâtre optique, il fut le premier à projeter des dessins animés réalisés par ses soins (Les Pantomimes joyeuses) le 28 octobre 1892, au Musée Grévin. Soit trois ans avant la injustement plus célèbre séance du cinématographe des Frères Lumière. C'est en son hommage que cette date fut reprise par l'ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation) pour commémorer l'inauguration de la journée mondiale du cinéma d'animation, équivalent planétaire de la Fête de l'Animation en France condensée en une journée.**

Néanmoins, en France comme partout ailleurs, le cinéma d'animation souffre encore d'une image stéréotypée chez le grand public, celle d'un cinéma édulcoré s'adressant aux seuls enfants.

Au travers du *Festival 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](https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_de_films)



**Festival international du film d'éducation 2014, Pathé Évreux**



# Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

## Lecture de l'image

Lire, c'est construire du sens. À propos de l'image, cette opération prend deux formes opposées mais complémentaire, la dénotation et la connotation.

**La dénotation.** C'est la lecture littérale. La description qui se veut objective, c'est-à-dire sur laquelle tout le monde peut être d'accord, de ce que je vois.

**La connotation.** C'est la lecture interprétative. À partir de ce que je vois, j'exprime ce que je pense, ce que je ressens.

Construire du sens, c'est faire intervenir des codes. Un code est une convention qui doit être commune à un émetteur et un récepteur pour qu'il y ait communication. À propos de l'image, on peut distinguer des codes non spécifiques, qui appartiennent à toute activité perceptive ; et des codes spécifiques qui se retrouvent dans toute les images, qu'elle soit fixe ou animée.

### Le cadrage

Les codes spécifiques découlent du fait que toute image est nécessairement cadrée, c'est-à-dire qu'elle résulte d'une délimitation d'une partie de l'espace. Cadrer c'est choisir, c'est éliminer ce qui ne sera pas dans le cadre et restera donc non perçu. Pour le cinéma, on parlera du champ et du hors-champ et l'un des axes d'analyse fondamentale de l'écriture filmique consistera à étudier les rapports qu'entretient le hors-champ avec ce qui est présent et donc visible dans l'image

### L'angle de prise de vue

Par convention, une vision frontale d'un personnage, et par extension des éléments du décor, est donnée comme équivalente à la perception courante. Selon la position de la caméra on distingue alors la plongée (vision par dessus) et la contre-plongée (vision par dessous).

### La profondeur de champ

On appelle profondeur de champ la zone de netteté située à l'avant et à l'arrière du point précis de l'espace sur lequel on a effectué la mise au point. L'espace représenté donne ainsi l'illusion de la profondeur. C'est le traitement de l'arrière-plan (flou ou net) qui définit la profondeur de champ :

- **l'arrière-plan flou** définit une faible profondeur de champ : la scène nette occupe le devant sur fond de décor vague, illusion d'un espace "réaliste", mais dans lequel ne s'inscrit pas le personnage.
- **un arrière-plan net** définit un écart d'étendue que le regard du spectateur peut parcourir. Cette grande profondeur de champ ouvre une réserve d'espace pour la fiction.

### Les mouvements de caméra

Ce qu'ajoute le cinéma à la photographie, c'est non seulement de mettre du mouvement dans l'image, mais aussi de mettre l'image en mouvement.

**Le travelling** : la caméra se déplace dans l'espace, vers l'avant (travelling avant), vers l'arrière (travelling arrière), sur un axe horizontal (travelling latéral), ou suivant un personnage, travelling d'accompagnement.

**Le panoramique** : la caméra est fixe et pivote sur un axe, horizontalement ou verticalement

Ces deux mouvements de base pouvant, en effet, être combinés.

L'usage d'une grue peut en outre complexifier encore les mouvements de caméra.

**Le zoom** : objectif à focale variable, il opère des travellings optiques, sans déplacer la caméra.



## Les effets spéciaux (la défamiliarisation de la perception)

Généralisés et multipliés par l'arrivée du numérique, ils font cependant partie du langage cinématographique dès les années 20. D'une façon générale, il s'agit de tout élément perceptif ne pouvant exister dans le réel.

Les ralentis et accélérés

Les surimpressions

L'arrêt sur l'image. Le gel.

L'animation image par image.

La partition de l'écran.

L'inversion du sens de défilement.

Etc.

## L'échelle des plans



1 **extreme close up**  
(très gros plan)



2 **close up**  
(gros plan)



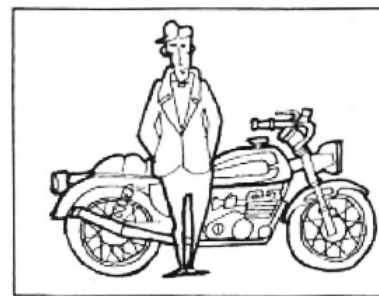
3 **close shot**  
(plan rapproché, poitrine)



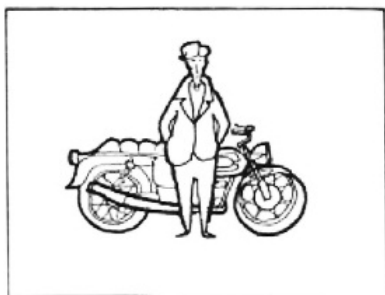
4 **medium close shot**  
(plan rapproché, taille)



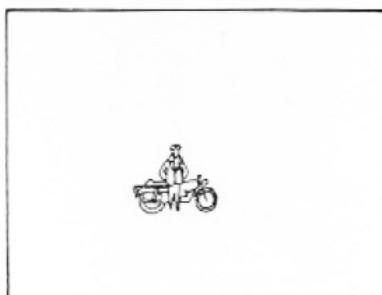
5 **medium shot**  
(plan américain)



6 **full shot**  
(plan moyen)



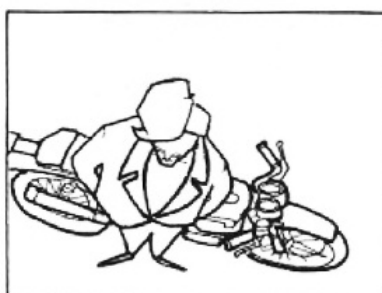
7 **medium long shot**  
(plan de demi-ensemble)



8 **long shot**  
(plan d'ensemble)



9 **low-angle shot**  
(contre plongée)



10 **high-angle shot**  
(plongée)

Le cadre (*frame*) délimite l'image, le cadrage (*framing*) est donc toujours l'expression d'un choix, d'une intention.

Le cadrage s'exerce par rapport au(x) personnage(s) (*characters*) (fig. 1 à 6) et au décor (*setting*) (fig. 7 et 8).

L'échelle des plans (*scale of the camera shots*) est la gradation qui va du plan le plus proche au plus éloigné — ou l'inverse.

L'angle de prise de vue (*camera angle*) est également significatif :

— la contre plongée (fig. 9) montre le sujet vu d'en bas et accentue une impression de force.

— la plongée (fig. 10) montre le sujet observé d'en haut et insiste sur sa vulnérabilité.

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



## Règle des tiers

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

Elle est très simple à appliquer. Il suffit de diviser mentalement l'image à l'aide de lignes séparant ses tiers horizontaux et verticaux. La grille créée se compose alors de neuf parties égales.

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

## Le montage

C'est l'opération qui consiste à organiser et à assembler les plans tournés afin de donner un sens et un rythme au film. Ce travail a été radicalement bouleversé et facilité par l'usage de l'informatique qui permet une grande liberté de propositions de montage, sans jamais altérer la qualité de l'original. Il permet également de faire des montages avec une très grande accessibilité et pour un coût très faible. Cette tâche revêt donc un aspect technique et esthétique au service de la mise en valeur de certaines situations.

On distingue :

**Montage chronologique** : il suit la chronologie de l'histoire, c'est-à-dire le déroulement normal de l'histoire dans le temps. (cf. films documentaires, ou certaines fictions).

**Le montage en parallèle** : Alternance de séries d'images qui permet de montrer différents lieux en même temps lorsque l'intérêt porte sur deux personnages ou deux sujets différents (par exemple dans les westerns, les films d'action).

**Montage par leitmotiv** : des séquences s'organisent autour d'images ou de sons qui reviennent chaque fois (leitmotiv) lancinant, et annonce des images qui vont suivre (films publicitaires, films d'horreur).

**Le montage par adjonction d'images** : avec le but de créer des associations d'idées permettant de traduire ou d'accentuer tel ou tel sentiment (films de propagande).

Pour réaliser les liaisons entre les plans, on utilise des transitions :

**Le montage "cut"** (liaison la plus simple), juxtaposant des plans dans une continuité de l'histoire.

**Le montage par fondus** (fondu enchaîné, fondu au noir), qui indiquent souvent des ruptures de temps.

Enfin, il existe une multitude de solutions techniques permettant de passer d'un plan à un autre : volets, rideaux, iris (beaucoup sont utilisés dans les 20 premières minutes de la Guerre des Étoiles de Georges Lucas, par exemple).

## Le son

Le son au cinéma est ce qui complète l'image. Un film est monté en articulant l'image et le son.

La bande sonore permet de donner une nouvelle dimension émotionnelle. Elle est composée de trois éléments : les bruits / le bruitage ; les voix ; la musique.

**Les bruits** participent à l'ambiance du film. Ils sont réels, c'est-à-dire enregistrés à partir d'une source sonore, ou produits lors de la post-production par des artifices. Le bruitage est une des étapes de la fabrication d'un film. Il se réalise en postproduction et, en général, après le montage définitif de l'image.

**Les voix**, les paroles des acteurs sont enregistrées en prise directe lors du tournage ou en studio.

Elles existent sous plusieurs formes : monologue, dialogue, voix off.

**La musique**, généralement l'un des composants essentiels de la bande son d'un film, appuie le discours du réalisateur et offre au spectateur un support à l'émotion.



## Son intradiégétique

Se dit d'un son (voix, musique, bruit) qui appartient à l'action d'un plan et qui est entendu par le ou les personnages du film.

Ce son peut être **IN**, c'est-à-dire visible à l'intérieur du plan.

Exemple : un plan où l'on voit un homme accoudé à un meuble où est posé un tourne-disque en état de marche. On entend la musique qui provient du tourne-disque.

Ou **OFF**, c'est-à-dire hors-champ (hors-cadre).

Exemple : un plan où l'on voit un homme dans son fauteuil, écoutant la musique qui provient de son tourne-disque, situé de l'autre côté de la pièce, hors du plan. La musique est cependant réelle.

Dans les deux cas, le son est véritable et non ajouté au montage. Il peut cependant être retouché pour améliorer sa qualité pendant la phase de postproduction du film.

## Son extradiégétique

Se dit d'un son qui n'appartient pas à l'action (voix d'un narrateur extérieur, voix de la pensée intérieure d'un personnage, musique d'illustration), qui est entendu par le spectateur mais ne peut l'être par les personnages car il n'existe pas au sein du plan. Cet effet cinématographique peut servir le sens du film et sa narration.

## Les métiers du son

L'**ingénieur du son** est celui qui gère l'ensemble des étapes de la fabrication du son d'un film.

Le **preneur de son** est celui qui assure la prise de son au moment du tournage (dialogues, ambiances...).

Le **mixage, l'étalonnage** sont des opérations qui se réalisent en postproduction, c'est le montage images/son.

Le **compositeur** est celui qui écrit la musique originale du film.

À consulter, le site de la musique de film : [Cinezik http://www.cinezik.org/](http://www.cinezik.org/)

# Ressources

## Bibliographie

BADIOU Alain, *Cinéma*, Nova éditions, 2010, 411 p

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, 224p.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf, 1976, 394p.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004, 768p.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre*, Verdier, 2012, 608p.

DANEY Serge. *Ciné-journal 1 et 2*, Cahier du cinéma, 1998, 252p.

DANEY Serge. *La maison cinéma et le monde 1, 2, 3*. Paris, POL, 2001, 576p.

DANEY Serge, *Itinéraire d'un ciné-fils*, Paris, Jean Michel Place, 1999, 141p.

FRODON Jean-Michel, *La critique de cinéma*, Cahiers du cinéma, 2008, 96p.

PREDAL René, *La critique de cinéma*, Armand Colin, 2004, 128p.

## Sitographie

Critikat : [www.critikat.com](http://www.critikat.com)

Allo Ciné : [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

Critique film : [www.critique-film.fr](http://www.critique-film.fr)

Le passeur critique : [www.lepasseurcritique.com](http://www.lepasseurcritique.com)

À voir À lire : [www.avoir-alire.com](http://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  
t.f. : +33(0)1 53 26 24 14 / 19  
communication@festivalfilmeduc.net
- CEMÉA de Normandie - Délégation de Rouen :  
33, route de Darnétal BP 1243 - 76177 Rouen cedex 1  
contact.rouen@cemea-normandie.fr  
[www.festivalfilmeduc.net](http://www.festivalfilmeduc.net)  
[www.cemea.asso.fr](http://www.cemea.asso.fr)

## En partenariat avec



## Avec le soutien de



## Avec la participation de



## Avec le soutien et le parrainage de

