

le festival du film
européen
d'éducation



Dossier d'accompagnement



Les jours d'avant

Un dossier proposé par

CEMÉA
L'ELAN FORMATION

Les Jours d'avant

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation	page 3
Le film, étude et analyse	page 8
Ouverture vers des sujets de société et citoyens	page 10
Le spectateur et le cinéma <ul style="list-style-type: none">• L'accompagnement du spectateur• Regarder un film	page 13
À propos de cinéma <ul style="list-style-type: none">• Le cinéma documentaire• Le cinéma de fiction• Le cinéma d'animation• Le festival de cinéma	page 17
Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique <ul style="list-style-type: none">• Lecture de l'image• Ressources	page 27

Dossier réalisé par Agnès Hallet et Jeanne Frommer

Grand Prix du 10^e Festival européen du film d'éducation 2014

Le film - présentation

Fiche technique

Film de fiction de Karim Moussaoui
Algérie, France - 2013 - 47 min.

Production : Les Loupiotes/ Virginie Legeay,
Rebecca Mourot-Lévy ; Taj Intaj
Téléphone : +33 (0)6 60 42 14 83
Courriel : virginie.legeay@gmail.com



Générique

Scénario : Karim Moussaoui, Virginie Legeay

Image : David Chambille

Montage : Julien Chigot

Son : Arnaud Marten

Interprétation : Mehdi Ramdani, Souhila Mallem, Mohammed Ghouli, Meriem Medjkane, Chawki Amari

Voice-overs : Karim Moussaoui, Faïna Ramdani

Synopsis

Dans une cité du sud d'Alger, au milieu des années 90, Djaber et Yamina sont voisins mais ne se connaissent pas. Pour l'un comme pour l'autre, il est si difficile de se rencontrer entre filles et garçons qu'ils ont presque cessé d'y rêver. En quelques jours pourtant, ce qui n'était jusque-là qu'une violence sourde et lointaine éclate devant eux et modifie à jamais leurs destins.

Festivals et récompenses

Prix du Jury, Prix Format Court - Court Métrage International au Festival international du film francophone de Namur, Belgique.

Grand prix au Festival européen du film d'éducation.

Le réalisateur

Né en 1976 en Algérie, Karim Moussaoui est un des responsables de Chrysalide, association culturelle algéroise qui contribue à promouvoir le cinéma, le théâtre, la littérature.

Comédien, producteur, scénariste et premier assistant sur *Inland* de Tariq Téguia, il réalise le court métrage de fiction *Ce qu'on doit faire* en 2006. Karim Moussaoui prépare son premier long-métrage.



Filmographie

Les Jours d'avant, 2013, 47', réalisateur, scénariste.
Deux, Amar Sifodil, 2009, 40', Distributeur.
Inland (Gabbla dans les terres), Tariq Teguia, 2008, 140', Assistant réalisateur.
Délice Paloma, Nadir Moknèche, 2006, 134', Acteur.
Khti, Yanis Koussim, 2006, 15', Producteur.
Ce qu'on doit faire, 2006, 24', réalisateur, scénariste.
Le quotidien des automates, Abdelghani Raoui, 2004, 13', distributeur.
Petit déjeuner, 2004, 4', réalisateur.

Entretien avec le réalisateur

(propos recueillis par Katia Bayer, <http://www.formatcourt.com>)

Programmateur cinéma à l'Institut Français d'Alger, Karim Massaoui est le réalisateur du très beau film, *Les Jours d'avant*, sélectionné à Locarno et au Festival du Film Francophone de Namur où il a remporté le Prix du Jury et le Prix Format Court. Fin novembre, il est venu à Paris pour présenter son film au festival Maghreb des Films, à l'Institut du Monde Arabe. Nous en avons profité pour le rencontrer, l'interroger sur l'Algérie, son parcours, ses expériences personnelles et son dernier film.

Comment se définirait ton lien au court métrage ?

Bizarrement, dans l'absolu, je ne réfléchis pas trop à la durée de ce que je fais. J'ai envie de faire un film, point. Sauf que je suis bien obligé d'y penser lors de l'écriture et la fabrique du film. J'ai toujours eu des envies de longs métrages, mais je passe par le court parce que c'est là qu'on débute. C'est difficile de passer par un long directement, il faut s'exercer, essayer des choses.

Dans les deux précédents films, *Petit déjeuner* et *Ce qu'on doit faire*, tu as pu t'exercer ?

Complètement. Pour le premier, je n'avais pas du tout d'expérience. Je l'ai fait en 2003 dans un salon, avec une petite caméra et deux comédiens. Avant de le tourner, pendant des années, je décortiquais les films pour voir la construction des plans, je passais mon temps à tester des appareils photo, des objectifs, j'imagine que ça pouvait être une séquence ou un plan. Et puis, le numérique est arrivé et j'ai pu accéder pour la première fois de ma vie à une caméra numérique. J'ai eu la possibilité de faire un petit film, des petites prises avec un logiciel de montage basique. D'un coup, le cinéma est devenu concret, alors que pendant des années, il était resté théorique.

Comment, sans expérience, as-tu géré le doute, la peur des premiers films ?

Je ne sais pas. Pour le premier court, il n'y avait pas beaucoup d'enjeux. Il faut arriver à un moment à évacuer l'idée d'enjeux, à accepter qu'on puisse rater un film et se préparer à le faire. C'est comme ça qu'on apprend. À l'époque, j'essayais de préparer mes séquences le plus possible, de travailler le scénario. Ce qui est bien, quand tu abordes l'écriture, c'est que tu peux aisément te rendre compte de ce que tu ne maîtrises pas.



Est-ce que tu as cherché à faire financer tes premiers courts ?

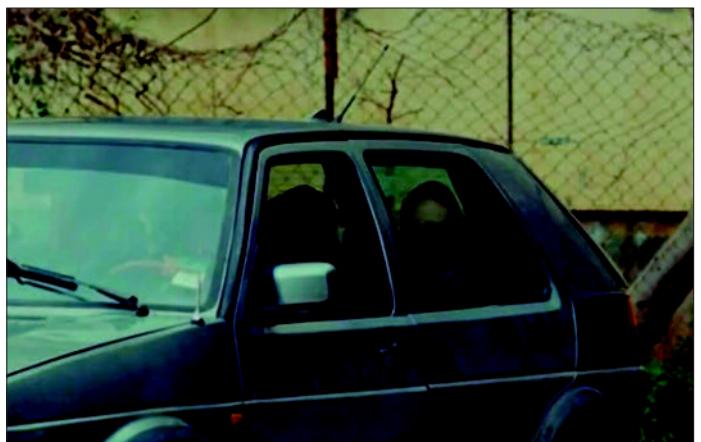
Non, pas du tout. Pour le premier, dès qu'on m'a proposé d'adapter un texte de Jacques Prévert, j'ai mis en place une petite équipe et on a tourné en une journée. Ce n'était pas un film fait professionnellement. Pour le deuxième, c'était un peu pareil. J'ai voulu m'approprier une nouvelle de Charles Bukowski en installant mon histoire à Alger. On avait juste un chef opérateur qui faisait l'image, mais au niveau du son, le micro était directement branché sur la caméra.

Qu'est-ce qui a alors déterminé le financement des *Jours d'avant* ?

Les envies évoluent et à un moment, tu te rends compte qu'elles ont besoin d'argent (rires) !

Qu'est-ce qui est à l'origine du film ?

Après le deuxième court métrage, j'ai eu envie d'écrire un long, d'aller plus loin. J'ai participé à une résidence d'écriture au Maroc où j'ai rencontré Virginie Legeay avec qui j'ai travaillé sur mon scénario de long. On nous a demandé d'écrire un scénario pour parler des deux personnages, Djaber et Yamina, de leur vécu, de leur passé. Ça faisait longtemps que je voulais raconter une histoire d'adolescents, c'était l'occasion rêvée. La seule adolescence que je connaisse réellement, c'est celle de l'Algérie des années 90 et la seule expérience que j'avais, c'était la mienne.



Pourquoi partir d'une expérience personnelle ?

Quand on est à la recherche d'une justesse, je ne pense pas qu'on puisse raconter quelque chose qu'on ne connaît pas.

Le cinéma permet aussi d'aller vers le fictif.

Bien sûr. Ce que je raconte ne m'est pas arrivé, mais la période, la manière de parler, les relations entre les individus, tout cela fait partie de mes expériences personnelles et a pu m'aider pour l'écriture.

La période choisie des *Jours d'avant* n'est pas anodine, elle se passe dans les années 90, dans une période trouble. Il me semble que cette période est quasiment un troisième personnage.

Absolument, je suis entièrement d'accord. Je voulais inclure cette période parce qu'elle est cruciale dans notre histoire et parce que j'ai l'impression que les choses ont tendance à se répéter. Le terreau de la violence en Algérie est toujours d'actualité.

Pour moi, le fond du problème, c'est comment évoluer dans une société pareille dans laquelle les individus sont coupés de toute expérience, de tout lien à l'autre. Vivre, comme Djaber, dans une cité où tu es loin de tout ne te donne pas la possibilité de réfléchir au piège dans lequel tu te trouves. Entre ce que nous demandé la société, la morale et la tradition, on est dans une situation de conflit. L'expérience passe par le remords, la culpabilité. Tout est mis en place pour que même quand tu transgresSES la règle, tu éprouves de la culpabilité.

Comment les choses se passent quand tu présentes le film dans ton pays ? Est-ce que les langues se délient ?

Non, le rapport du public avec le cinéma ou la télévision est quelque chose de très bizarre. En Algérie, j'ai l'impression que la fiction ne concerne nullement la réalité des gens. Il y a eu très peu de conversations autour du sujet, mais globalement, j'ai l'impression qu'on y voit plus une histoire d'amour impossible qu'une réflexion sur l'Algérie de l'époque. Le film a eu beaucoup de succès à Alger et à Oran, j'ai l'impression que les gens projettent leurs conflits intérieurs mais ce n'est pas pour autant qu'ils arrivent à en parler. La plupart des gens constate la tragédie de ces jeunes tout en la comprenant. Ils ont peut-être vécu des situations similaires face à cette impossibilité de vivre pleinement quelque chose.

J'ai vu bon nombre de films réalisés en Algérie qui parlent du poids de la tradition, de la religion. C'est rare



que je ne sois pas tombé sur des films où le discours prenait le dessus, où d'emblée, on était dans l'affirmation, le slogan.

Comment rendre compte d'un système de pensée caduc au sein d'une société ? Comment raconter quelque chose d'intime que peuvent ressentir un garçon et une fille et qui peut être partagé par beaucoup de gens ? Je n'ai pas besoin de dire au spectateur : « vous voyez bien que ce n'est pas bien de séparer les gens. » Il faut juste leur faire partager ces moments d'intimité et après, chacun remplit les vides que je laisse.

Ce qui me frappe, c'est que Djaber et Yamina sont souvent en coprésence (au lycée, chez l'épicier), mais ils n'arrivent jamais à se parler, à se rencontrer.

Ils ont été conditionnés pour ça. Le plus grand mur est dans les têtes. Il y a une telle barrière qui a été installée en nous, dans nos chairs que c'est difficile de faire le pas. Et si ça se fait, ça se passe dans la douleur et les regrets.



Qu'est-ce que tu as voulu raconter dans *Les Jours d'avant* ?

À travers le scénario, j'ai voulu parler de la frustration des individus, mais aussi de ce qui m'a poussé à grandir un peu. Plus jeune, j'ai toujours cru qu'il suffisait d'être innocent pour éviter le pire. Mais il y a une forme de froideur de la vie. Quand un événement doit se dérouler, c'est comme une tempête. Quand un tsunami passe, il arrache tout, il se fout de savoir si il y a des gens sympas. C'est une croyance d'enfant sûrement liée au fait que nos parents nous protégeaient tellement en nous disant qu'on finit toujours par s'en sortir, que les problèmes se règlent, que les gens biens s'en sortent. Les informations venaient toujours de loin, ne semblaient pas nous concermer. Notre écran, c'était nos parents et la télévision.

Tu n'as pas été confronté à cette violence ?

J'avais 18 ans en 1994. Bêtement, je pensais que ce qui se passait était une histoire entre des gens au pouvoir et d'autres qui n'avaient pas pu l'atteindre. Quand les choses se sont gâtées, quand ça s'est rapproché de plus en plus, il n'y avait personne pour me rassurer. Au moment où les choses arrivent devant toi, où tout un commissariat pète, où la fenêtre de ta maison s'ouvre à cause du souffle, où le frère ou la sœur d'un de tes amis se fait égorgé, là, tu as vraiment peur. Tu as l'estomac qui se serre et tu te rends compte à quel point il n'y a personne pour venir te sauver.

Souvent, j'entends des gens dire qu'il faut régler cette histoire en nous, mais j'ai l'impression qu'on ne réglera rien. Cette tragédie est arrivée, a tout balayé. Est-ce que je peux expliquer ce qui s'est passé ? Non. Tout le débat sur la façon dont les choses sont arrivées n'a pas été évoqué.

Est-ce que tu aborderas ces questions dans ton long-métrage ?

Un peu, oui. Le long n'est pas le prolongement du court. Dans le long, je parle de l'Algérie après la guerre civile et de personnages qui essayent de vivre dans un pays d'oubli, qui n'a pas appris de ses erreurs, qui veut rejoindre les sociétés de consommation à outrance, mais où finalement, rien n'a été réglé.

Pourquoi fais-tu du cinéma ?

Si je n'avais eu que mon travail, ça aurait été dur d'envisager le quotidien. Le cinéma m'apporte de l'expérience, des ouvertures, il me permet de m'exprimer. Le cinéma, c'est aussi des séquences, des comédiens, de la beauté. En faisant du cinéma, on se rend service, ce n'est pas seulement du militantisme. On veut vivre dans le bonheur que procure le cinéma.



Suite aux événements du 11 janvier à Paris

(Propos recueillis par Franck Nouchi, 15 janvier 2015)

Joint par *Le Monde*, le jeune cinéaste algérien réagit aux attentats de Paris.

« Charlie est dans son droit de publier ce qu'il a envie de publier. En tant que citoyen d'un pays musulman, je comprends, je partage l'humour de Charlie. Je ne lui reproche rien.

S'agissant de ma responsabilité de cinéaste, j'ai à faire un choix : soit je m'affirme moi-même, et pour moi-même, en tant que créateur et en ce cas, je dis tout ce que j'ai envie de dire - mais avec le risque de rendre une partie de mon discours inaudible, en tout cas pour une bonne partie de mes concitoyens ; soit je fais en sorte que mon discours soit audible de manière à ce que puisse s'instaurer un dialogue avec celui qui le reçoit.

Très clairement, mon choix est de veiller à ce que le dialogue avec l'autre soit possible. C'est avec lui, qui est différent de moi, que je parviendrai à trouver à la fois mon humanité et la sienne. Certes, c'est une manière de compromis, mais c'est la seule manière d'arriver à la possibilité d'un dialogue. En Algérie, je suis souvent confronté à ce genre de situation. Essayer de trouver un terrain d'entente qui puisse permettre d'engager le dialogue. »



Le film, étude et analyse

Les Jours d'avant est un film sur les relations hommes-femmes et la difficulté voire l'impossibilité de communication entre les deux sexes, difficulté renforcée par le contexte social et politique dans lequel se déroule l'action.

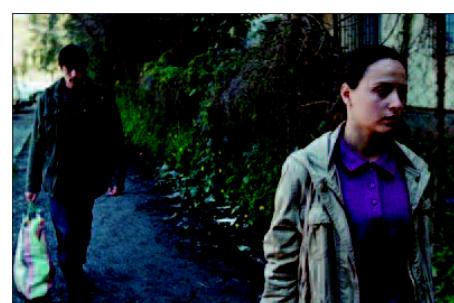
La construction narrative du film : un diptyque

Cette impossibilité de communiquer, cette séparation entre les deux personnages principaux Djaber et Yamina, est matérialisée dans un premier temps par le diptyque narratif proposé. Le film est construit en deux parties d'une durée égale, l'une du point de vue de Djaber, l'autre de celui de Yamina. La temporalité des deux parties est la même (ce sont plus ou moins les mêmes événements qui sont relatés par chacun : l'assassinat, la bagarre devant le lycée, la fête...). Les personnages se rencontrent lors de ces événements, vivent la même chose, partagent des moments mais une séparation, invisible, intangible entre les personnages persiste, séparation mise en évidence par le réalisateur dans cette construction en deux parties. Ces personnages sont tellement enfermés dans leur propre monde, tellement éloignés malgré leur proximité qu'il faut raconter les mêmes événements du point de vue de chacun pour en comprendre pleinement les tenants et les aboutissants, pour comprendre l'impact qu'ont ces événements sur les personnages mais aussi comment ils sont ressentis par chacun.

Délimitation de l'espace - blocage de la communication

Toute l'impossibilité de communiquer repose sur une frontière que les personnages ne parviennent à franchir. Cette frontière, cette barrière, ce fossé entre les personnages est visible physiquement tout le long du film. D'abord dans la première scène, l'ami de Djaber parle de cette rivière qu'ils ne traversent jamais : première frontière, naturelle, géographique. Ensuite, lors de la conversation entre Djaber et Nour, première jeune fille évoquée, un grillage les sépare : deuxième frontière, construite par l'homme à l'image de cette société et de cette tradition qui limitent les rapports entre hommes et femmes, ou du moins qui les régulent fortement.

Enfin lors de la rencontre entre Djaber et Yamina dans le magasin, elle apparaît seulement hors-champ, puis de dos, lorsque Djaber la suit, ne voyant son visage qu'à la fin de la course et rapidement.



La distance entre les personnages est aussi physique, malgré les nombreuses situations où ils se retrouvent dans un même endroit (lycée, magasin, fête, cour centrale de la cité), ils sont éloignés l'un de l'autre, s'échangeant des regards mais n'allant pas plus loin, se résignant à l'impossibilité de cette relation qui n'existe pas vraiment. Ils ont été conditionnés pour ça.

Même en présence l'un de l'autre dans une situation qui devraient les rapprocher, ils sont séparés, comme on le voit par exemple dans ce plan :



L'absence de communication est aussi une caractéristique de la cellule familiale des deux jeunes protagonistes. Les quelques paroles échangées entre Yamina et ses parents et sa sœur sont purement fonctionnelles et logistiques. Yamina le dit elle-même en parlant de sa sœur : « Même à elle je ne disais plus rien, nous avions appris à nous taire ». Ou Djaber qui refuse d'aller à la fête parce que ça le « soûle » de le dire

à sa mère et qui trouve finalement une solution : « Je ne vais rien lui dire ». Impossibilité de communiquer, de trouver les mots pour exprimer ses sentiments, son trouble, ses doutes et ses peurs.



Cette absence de communication est intimement liée à la situation politique, à ces assassinats dont on ne parle pas mais que tout le monde craint. Comme cette scène après l'assassinat où personne ne veut témoigner auprès du père de Yamina, inspecteur de police. La parole devient dangereuse, pour ne rien risquer on ne dit plus rien.

Un morceau d'opéra

(<http://bit.ly/1JZmua0>)

Un morceau accompagne le film à plusieurs reprises. Il s'agit d'un air de l'opéra *Alcina* de Georg Friedrich Haendel. Dans celui-ci, cet aria⁽¹⁾ est chanté par le personnage principal, l'enchanteresse Alcina, femme trompée et abandonnée, qui hésite entre fureur et désespoir et exprime dans cette chanson l'ambivalence de ses sentiments.

Ce morceau est important dans l'opéra d'Haendel car la magicienne prend la parole pour la première fois depuis le début de l'acte II (nous sommes à la scène 10). Elle laisse ici exprimer les sentiments qui l'assailgent. Lieu d'une introspection privilégiée, son air laisse libre cours à des pulsions contradictoires et résume les paradoxes qui troublent son cœur et son esprit.

Ainsi l'utilisation de ce morceau semble donner une dimension nouvelle au film. Les personnages ne réussissent à communiquer et à s'exprimer, sont tiraillés par des sentiments confus, troubles de l'adolescence mais aussi pression de la tradition et difficulté du contexte politique et social.

Parallèle avec le film *Elephant* de Gus Van Sant

<http://www.formatcourt.com/2013/12/les-jours-davant-de-karim-moussaoui/>

Les Jours d'avant peut être comparé par sa construction, son traitement et le sujet de son film à *Elephant* de Gus Van Sant.

Ce film sorti en 2003, retraçait la journée et le quotidien d'adolescents avant la fameuse tuerie dans le lycée américain de Columbine. De la même manière, le film aborde successivement le point de vue des différents protagonistes donnant à voir au spectateur les mêmes événements sous différents angles, renforçant ainsi « l'aspect incontournable du processus ». Les adolescents, pris dans leurs activités quotidiennes, se retrouvent ultimement confrontés à la violence de la tuerie, réalité à laquelle ils ne peuvent échapper comme Djaber et Yamina. Ainsi, au lendemain de l'assassinat, Yamina admet refuser d'avoir peur pour son père mais en même temps ne pas réussir à dormir car elle pense à la fête. Ce n'est pas la situation politique qui la préoccupe mais bien les garçons et la fête à venir comme la majorité des adolescents de son âge. « L'emploi de la musique d'opéra (Haendel) rappelle celle de Beethoven employé par le réalisateur américain. La musique donne au film le ton de la tragédie, dont il reprend la structure : unité de temps, lieu et action. Comme dans la tragédie, les hommes sont soumis et impuissants face à la fatalité ».

I. Un aria dans un opéra est un morceau qui donne à entendre la virtuosité vocale de l'interprète et les états d'âme des personnages.



Ouverture vers des sujets de société et citoyens

Le film de Karim Moussaoui ouvre sur de nombreux sujets de société, notamment la situation de l'Algérie dans les années 1990, période de guerre civile, le rapport des Algériens à leur histoire et la mémoire des événements traumatisques qu'ils ont vécus, et enfin la question des relations entre les hommes et les femmes, de la tradition et de l'éducation.

La guerre civile en Algérie

Le film se déroule en 1994 en Algérie. La guerre civile sévit dans le pays depuis 1991 et oppose le gouvernement algérien à divers groupes islamistes. Cette « décennie noire », (aussi appelée aussi « décennie du terrorisme » ou « années de braise ») aurait coûté la vie à 200 000 personnes.

Les origines du conflit remontent à la fin 1988 lorsque qu'une nouvelle constitution instaure les libertés d'expression, d'association et de réunion, permettant ainsi à des groupes islamistes de plus en plus influents de se constituer en partis politiques. Le conflit armé commence en décembre 1991 quand le gouvernement annule les élections après les résultats du premier tour, anticipant une victoire du Front islamique du salut

(FIS), craignant de perdre le pouvoir et que ce dernier ne mette en place une république islamique. Les groupes islamistes ripostent alors attaquant le gouvernement et ses partisans, visant d'abord l'armée et la police mais s'en prenant rapidement aux civils.

Selon les mots de Karim Moussaoui, l'horreur des événements était « une troisième dimension incontrôlable, qui devait s'imposer à nous ». Et Djaber et Yamina pourraient très bien reprendre les mots de Karim Moussaoui dans leurs monologues intérieurs : « cela ne va pas nous arriver, pas chez nous, pas nous, et puis à chaque fois la violence approchait et on s'interdisait d'être concernés ».



Pour aller plus loin

La guerre invisible - Algérie, années 90, Benjamin Stora, Éd. Presses de Sciences Po, 2001.
<http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/comptes-rendus/65-la-guerre-invisible-algerie-annees-90>

Chronique des années de sang, Mohammed Samraoui, Denoël, 2003

Algérie - Comprendre la guerre civile : <http://rdereel.free.fr/volAQI.html>

Guerre civile algérienne : le procès symbolique de deux miliciens en France : http://www.franctvinfo.fr/monde/afrique/video-guerre-civile-algerienne-le-proces-symbolique-de-deux-miliciens-en-france_790199.html

Bab El-Oued City. Fiction de Merzak Allouache, 1993

Rachida. Fiction de Yamina Bachir-Chouikh, 2002

El Manara. Fiction de Belkacem Hadjadj, 2004

Le Thé d'Ania. Fiction de Said Ould Khelifa, 2005

Des hommes et des dieux. Fiction de Xavier Beauvois, 2010

La guerre d'Algérie : le traumatisme du passé

La guerre civile des années 1990 fait écho à la guerre d'indépendance qu'a connu l'Algérie de 1954 à 1962. Période profondément marquante pour le peuple algérien, cette « guerre sans nom » a vu s'affronter les forces françaises de colonisation et le Front de libération nationale (FLN) qui deviendra le parti politique unique au pouvoir en Algérie de l'issue de la guerre jusqu'en 1988.

Ce conflit est à la fois militaire, diplomatique et civil. Il a marqué les esprits par sa violence, sa durée, ses conséquences. Les relations entre la France et l'Algérie sont marquées par un siècle de colonisation, une guerre d'indépendance sans merci, des mémoires identitaires à vif, celle des pieds-noirs, des appelés, des harkis, des Algériens combattants, ou celle des immigrés et sont un sujet sensible aujourd'hui encore.



La violence dont nous sommes témoins dans *Les Jours d'avant* et le contexte politique mis en scène doivent être mis en perspective de ce passé traumatisque, encore très frais dans les mentalités plus de soixante ans après le début de cette guerre.

Pour aller plus loin

Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie, Benjamin Stora, 2013.

La Question. Henri Alleg, 1958.

Le Vent des Aurès. de Mohammed Lakhdar-Hamina, 1966.

La Bataille d'Alger. Fiction de Gillo Pontecorvo, 1966.

Avoir 20 ans dans les Aurès. Fiction de René Vautie, 1972.

R.A.S. Fiction de Yves Boisset, 1973.

La guerre sans nom. Documentaire de Bertrand Tavernier, 1992.

Ici on noie les Algériens. Documentaire de Yamina Adi, 2011.

Quelles formes de contestation pour les citoyens ?

Le contexte de guerre civile dans lequel se déroule le film permet de s'interroger sur les formes de contestation à disposition des citoyens d'un pays pour s'opposer au régime au pouvoir.

La résistance non violente est la pratique d'utiliser le pouvoir non violent pour accomplir des objectifs socio-politiques au travers de protestations symboliques, non-coopération économique ou politique, désobéissance civile ou d'autres méthodes. Les formes de la résistance non violente sont extrêmement variées (guerre de l'information, art protestataire, boycott, sabotage matériel ne mettant pas en danger la santé d'autrui, piquet de grève non violent, grève de la faim...).

La révolution est un renversement brusque d'un régime politique par la force.

On assiste aujourd'hui à l'apparition de nouvelles formes de contestation permises grâce aux réseaux sociaux. Ceux-ci ont permis aux citoyens de se réapproprier la parole publique pour se faire entendre par les politiques. De nombreux mouvements ont utilisés ces formes de contestation comme le Printemps Arabe par exemple.

Pour aller plus loin

Pourquoi désobéir en démocratie ?, Albert Ogien, Sandra Laugier, La Découverte, 2011.

<https://lejournal.cnrs.fr/articles/les-nouvelles-formes-de-la-contestation>

http://xaviercrettiez.typepad.fr/diffusion_du_savoir/la_contestation_sociale_analyse_thorique/

Les formes de la contestation. Sociologie des mobilisations et théories de l'argumentation, Juliette Rennes, A contrario 2/2011 (n° 16), p. 151-173

URL : www.cairn.info/revue-a-contrario-2011-2-page-151.htm.

Interdits et peurs : instruments des pouvoirs forts

On assiste dans le film à une scène marquante, lors de laquelle un homme est assassiné de sang-froid à côté de sa voiture dans la cour de la cité, sous les yeux de Djaber. À la suite de cet assassinat, le père de Yamina enquête sur le meurtre. Or personne ne veut témoigner, personne n'a rien vu, malgré le fait que l'assassinat s'est déroulé en plein jour et à découvert. Personne ne veut témoigner car tout le monde a peur des représailles.

Les régimes dictatoriaux ou les milices armées dans les situations de guerre civile profitent de ces régimes de terreur : la crainte est l'arme de répression la plus forte. Les citoyens refusent de parler, de protéger, d'aider des opposants au régime par crainte que cela ne leur coûte, soutenant ainsi le régime de terreur et l'entretenant.

Les régimes dictatoriaux ou les milices armées dans les situations de



guerre civile profitent de ces régimes de terreur : la crainte est l'arme de répression la plus forte. Les citoyens refusent de parler, de protéger, d'aider des opposants au régime par crainte que cela ne leur coûte, soutenant ainsi le régime de terreur et l'entretenant.

Pour aller plus loin

<http://www.agoravox.fr/actualites/citoyennete/article/peur-et-soumission-politique-37873>

Histoire d'une idée politique, Corey Robin, Armand Colin, 2008.



L'Algérie aujourd'hui : comment s'approprier l'histoire et la mémoire d'un peuple et d'un pays ?

Le film est intéressant en ce qu'il montre comment les Algériens peuvent aujourd'hui se réapproprier leur passé et leur histoire. Dans le film, s'il s'agit de personnages de fiction, la cité de Sidi Moussa et l'époque correspondent à l'adolescence du réalisateur.

Le cinéma et l'art en général sont un moyen pour les anciennes et les nouvelles générations d'exprimer leur vécu, leur ressenti de ces événements mais aussi de les comprendre, de les analyser, de les mettre à distance ou de les relativiser.

Ces films, ces écrits expriment les relations qu'entretiennent les Algériens à leur passé et comment ils les concilient avec le présent de leur pays.

Pour aller plus loin

L'émission « Thalassa » du 03 avril 2015 nous montre comment les algériens se réapproprient l'espace de leur pays : <https://www.youtube.com/watch?v=uzFmvkpJpnw>

Le coup de Sirocco. Fiction d'Alexandre Arcady, 1979.

La guerre sans nom. Documentaire de Bertrand Tavernier, 1992.

Algérie la vie quand même de Djamilah Sahraoui, 1998.

Ici on noie les Algériens. Documentaire de Yamina Adi, 2011.

Le Testament de Tibhirine. Documentaire d'Emmanuel Audrain, 2011.

Éducation entre tradition et modernité

Le cœur du film au-delà de ce contexte politique et historique est l'impossible relation entre un garçon et une fille. Chacun assigné par la société et la tradition à la place qui est la sienne, ils ne parviennent à dépasser les interdictions et les barrières, s'auto-censurant dans leurs relations et leurs comportements.



L'éducation de ces jeunes oscille constamment entre tradition et modernité. On voit notamment dans les tâches attribuées aux femmes un ancrage profond dans la tradition : la femme responsable du foyer. On voit Yamina, sa sœur, Nour étendre le linge, faire la cuisine, mettre la table, servir leurs parents, faire la vaisselle...

La peur et le respect du père sont très importants. Alors que Yamina est en train de lire et que sa sœur lui demande de l'aide, celle-ci ne se décide à l'aider qu'au moment où son père arrive. Dans ce système patriarcal, le père a toute l'autorité.

Cependant ces jeunes grandissent aussi dans une société moderne, la scène de la fête en est un témoin marquant. Alors que les garçons et les filles n'interagissent pas

à l'école, cette fête semble être un moyen de sortir de ce carcan social et traditionnel qui les empêche de communiquer. Lorsque Djaber et Rafik voient Yamina au loin à l'école, Rafik dit « c'est sûr qu'elle sera là à la fête, on ira lui parler ». Ils ne peuvent pas lui parler au lycée mais lors de cette fête, garçons et filles seront vraiment mélangés (au-delà de la mixité de l'école) et tout sera alors possible.

Certains personnages embrassent l'opportunité de cette fête pleinement : Rafik met un morceau de musique récent (*What is love ?* de Haddaway sorti en 1993), Hind se change et porte une robe blanche courte et danse avec Hassen. Yamina et Djaber semblent en décalage par rapport à leurs camarades. Tous les deux tentent de se soustraire aux autres en allant dans une chambre, dans la salle de bain, tiraillés entre l'éducation traditionnelle qu'ils ont eu et la situation nouvelle et inhabituelle dans laquelle ils se trouvent dans cette fête. Ces jeunes ne peuvent pas grandir et faire leur propre vie car ils dépendent de leurs parents et de la tradition (les enfants grandissent et les parents vieillissent).

Pour aller plus loin

Remparts d'argile. Fiction de Jean-Louis Bertuccelli, 1968.

Élise ou la vraie vie. Fiction de Michel Drach, 1970.

Le Charbonnier. Fiction de Mohamed Bouamari, 1972.

<http://www.denis-vasse.com/2009/09/la-femme-algerienne/>

Éducation familiale en Algérie entre tradition et modernité, Radjia Benali, Insaniyat, 29-30 | 2005.

URL : <http://insaniyat.revues.org/4428>



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 complémentairement trois types de situation : l'expérimentation, dite sensible, au travers de pratiques adaptées et débouchant sur des réalisations, la réception des œuvres ou productions artistiques et culturelles, la réflexion et l'échange avec les autres - spectateurs, professionnels, artistes.

Principes

Voir un film collectivement peut être l'occasion de vivre
Une véritable démarche éducative visant la formation du spectateur.

Pour cela nous proposons cinq étapes :

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



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

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

Se préparer à voir

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

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

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

Dans cette étape plusieurs outils peuvent être utilisés :

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

Voir ensemble

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

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



Retour sensible

- Je me souviens de

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

- J'ai aimé, je n'ai pas aimé

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

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

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

Nouvelles clefs de lecture

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

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

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

Ouverture culturelle

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

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



**Mille jours à Saïgon de Marie-Christine Courtès,
élection 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 ? Quelle 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 ce 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 Brumaud).
- 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. Pennebaker, 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

Ressources bibliographiques

L'Association **Addoc** (Association des cinéastes documentaristes) publie un certain nombre d'ouvrages théoriques comportant pour certains des scénarios de films documentaires :

- *Le temps dans le cinéma documentaire*, Addoc-L'Harmattan, Paris, 2012 ;
- *Le Style dans le cinéma documentaire*, suivi du scénario de Mariana Otero « *Histoire d'un secret* » et de Vincent Dieutre « *Fragments sur la Grâce* », Addoc-L'Harmattan, Paris, 2006 ;
- *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, suivi du scénario de Henri-François Imbert « *No pasaran! Album souvenir* », Addoc-L'Harmattan, Paris, 2003 ;
- *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Yellow Now—Addoc, 2002.

Signalons également la seule revue consacrée entièrement au cinéma documentaire :

Images documentaires qui a plus de 20 ans d'existence . Elle est dirigée depuis 1993 par Catherine Blangonnet-Auer. Le comité de rédaction comprend aujourd'hui Gérard Collas, Jean-Louis Comolli, Charlotte Garson, Cédric Mal, Annick Peigné-giuly.

Elle a publié des dossiers consacrés à des cinéastes documentaristes importants :

- Marcel Ophuls (n° 18/19), Johan van der Keulen (n° 29/30), Nicolas Philibert (n° 45/46), Georges Rouquier (n° 64), Claire Simon (n° 65/66), et Wang Bing (n° 77) mais aussi à des cinéastes plus connus pour leur œuvre fictionnelle comme Ken Loach (n° 26/27) ou Pier Paolo Pasolini (n° 42/43). La revue fait aussi œuvre de découverte pour le grand public avec des dossiers consacrés par exemple à Claudio Pazienza ou José Luis Guerin.

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

Une nouveauté : les web-documentaires

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

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



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

Définir le transmédia

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

Identifier la dimension multimédia

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

Mettre en évidence l'interactivité

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://linterwiew.fr/new-reporter>

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

<http://webdocs.arte.tv/>

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

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

<http://docnet.fr/>

<http://universcine.com/>

<http://curiophere.tv/>



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



Le cinéma de fiction

Essai de définition

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

Si la grande majorité des films de fiction sont des films d'éducation, comment choisit-on les meilleurs pour le Festival européen 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 doublément 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.

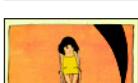
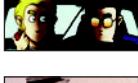


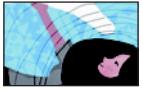
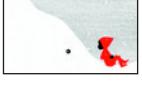
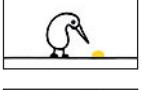
Le cinéma d'animation

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

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

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

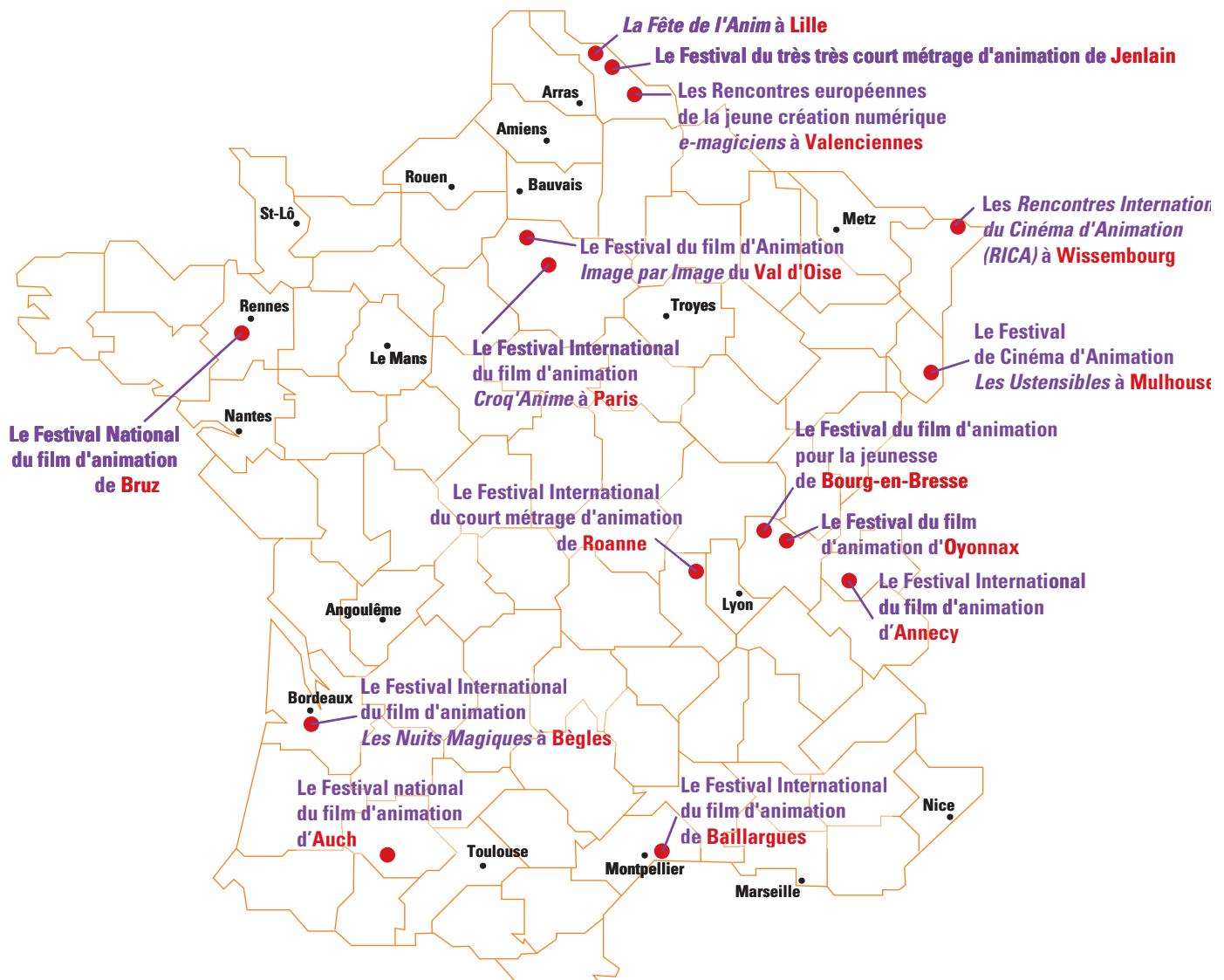
	En compétition	Séance jeune public
2014 (10 ^e édition)	 Bang Bang! de Julien Bisaro  Beach Flags de Sarah Saidan  Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset et Jeanne Paturle  La Petite Casserole d'Anatole de Éric Montchaud  The Shirley Temple de Daniela Scherer	 Une histoire d'ours / Historia de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



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

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

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



Cette effervescence tricolore met en exergue l'excellente réputation des animateurs français à l'étranger. Ainsi, les maîtres Michel Ocelot (*Princes et Princesses*), René Laloux (*La Planète Sauvage*), Jean-François Laguionie (*Gwen, le livre des sables*) ou encore Paul Grimault (*Le Roi et l'Oiseau*) devinrent par leurs prouesses les dignes héritiers d'un des pionniers du film image par image : Émile Reynaud. Ce précurseur qui fut le premier à réaliser et projeter des dessins animés (*Les Pantomimes joyeuses*) en 1892, soit trois ans avant la (injustement plus célèbre) séance du cinématographe des Frères Lumière. La relève à ces illustres noms ne se fera pas attendre, à en juger l'exceptionnelle qualité des écoles d'animation dans le pays qui forment les talents de demain : Gobelins à Paris, La Poudrière à Bourg-lès-Valence, ou la Supinfocom à Valenciennes sont convoités par les étudiants en animation d'ici et d'ailleurs et perdront 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 européen 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 européen du film d'éducation* permet une prise de conscience quant à l'intérêt des films d'animation.

Grâce à eux, le *Festival européen 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 européen 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 valeurs 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 attendant 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_film



Festival européen du film d'éducation 2014, Pathé Évreux



Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

Lecture de l'image

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

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

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

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

Le cadrage

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

L'angle de prise de vue

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

La profondeur de champ

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

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

Les mouvements de caméra

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

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

Le panoramique : la caméra est fixe et pivote sur un axe, horizontalement ou verticalement. Ces deux mouvements de base pouvant, en effet, être combinés.

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

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



Les effets spéciaux (la défamiliarisation de la perception)

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

Les ralentis et accélérés
Les surimpressions
L'arrêt sur l'image. Le gel.
L'animation image par image.
La partition de l'écran.
L'inversion du sens de défilement.
Etc.

L'échelle des plans



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



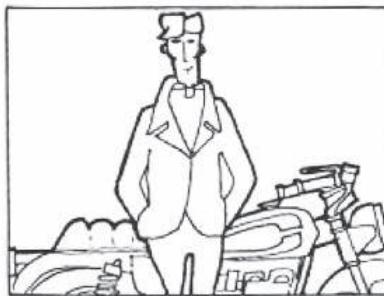
2 **close up**
(gros plan)



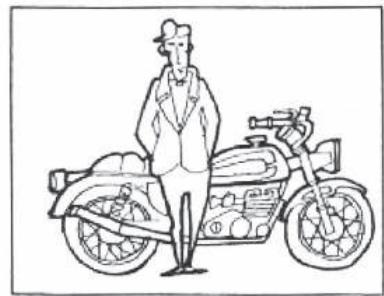
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



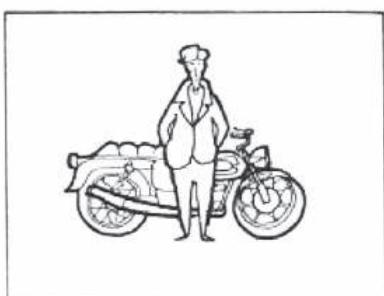
4 **medium close shot**
(plan rapproché, taille)



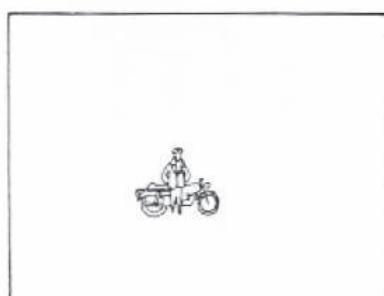
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



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



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

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

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

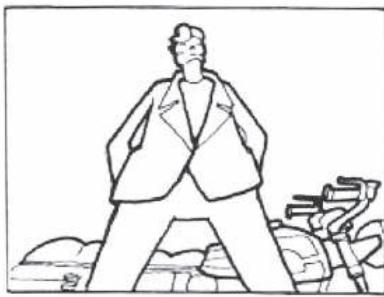
L'échelle des plans (*scale of the camera shots*) est la gradation qui va du plan le plus proche au plus éloigné — ou l'inverse.

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

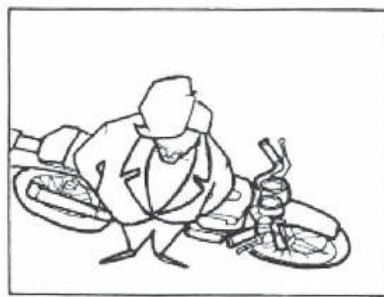
— la contre plongée (fig. 9) montre le sujet vu d'en bas et accentue une impression de force.

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

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



9 **low-angle shot**
(contre plongée)



10 **high-angle shot**
(plongée)

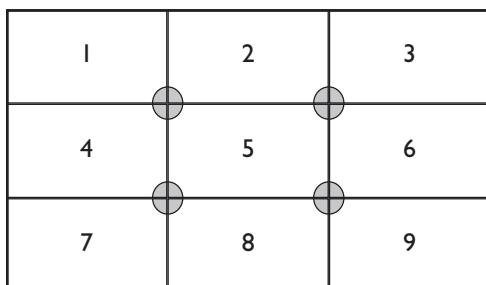


Règle des tiers

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

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

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



Le montage

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

On distingue :

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

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

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

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

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

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

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

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

Le son

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

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

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

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

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

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



Son intradiégétique

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

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

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

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

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

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

Son extradiégétique

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

Les métiers du son

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

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

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

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

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

Ressources

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sitographie

Critikat : www.critikat.com

Allo Ciné : www.allocine.fr

Critique film : www.critique-film.fr

Mate ce film : www.matecefilm.com

Le passeur critique : www.lepasseurcritique.com

À voir À lire : www.avoir-alire.com

Ciné-club de Caen : <http://www.cineclubdecaen.com/>

Pour faire une critique de film : <https://www.mtholyoke.edu/courses/lhuughe/FR203/FR225/critcfilm.html>



Le Festival européen du film d'éducation est organisé par



- CEMEA, Association Nationale
24, rue Marc Seguin 75883 Paris cedex 18
t./f. : +33(0)1 53 26 24 14 / 19
- CEMEA 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

