

Dossier

d'accompagnement

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

présente



Le mur et l'eau

Un dossier proposé par

CENEA
L'ELAN FORMATION

Le mur et l'eau

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation

page 3

- Fiche technique
- Synopsis
- Présentation de la réalisatrice Alice Fargier
- Récompenses pour *Le mur et l'eau*
- Le mot de la réalisatrice
- L'association *Le Vidéo-bus*
- Entretien avec la réalisatrice

Le film, étude et analyse

page 7

- Analyse du film par Jean-Pierre Carrier
- Éclairage par Alice Fargier sur ses partis pris de mise en scène
- Activités autour du film, retours de projection

Animation

page 9

- Activités autour du film

Enjeux de société et problématiques citoyennes

page 12

- Pistes de réflexion

Pour aller plus loin

page 13

- Références cinématographiques

Le spectateur et le cinéma

page 14

- L'accompagnement du spectateur
- Regarder un film

À propos de cinéma

page 18

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

Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

page 28

- Ressources

Dossier réalisé par Céline Coturel

Grand Prix du Grand Jury au 11^e Festival européen du film d'éducation 2015

Le film - présentation

Fiche technique

Documentaire d'Alice Fargier
Suisse - Moyen-métrage - 24 min - 2014
Image, son : Alice Fargier, Claudie Chaize
Montage : Louise Jaillette, Camille Guyot
Sound design, montage son : Margot Testemale
Montage, mixage son : Adrien Kessler
Étalonnage : Raphael Frauenfelder
Production : Elefant films
Adresse : 10 rue Jean-Jaquet 1201 Genève, Suisse
Téléphone : +41 22 301 65 00



Synopsis

Bradley vit en famille d'accueil. En août 2011, il voit *Le gamin au vélo* des frères Dardenne. Sur l'écran, apparaît le personnage de Cyril. Comme Bradley, Cyril a été abandonné par son père et vit en famille d'accueil. Bradley sort de la salle, bouleversé. Un échange vidéo s'engage entre Bradley et Luc Dardenne, initié par la réalisatrice Alice Fargier.

Présentation de la réalisatrice Alice Fargier

Alice Fargier est franco-suisse. Elle s'intéresse très jeune à la mise en scène de théâtre et monte de courtes pièces de Jean Tardieu. Après deux ans en classes préparatoires littéraires hypokhâgne et khâgne, Alice Fargier suit des études de cinéma option réalisation à l'Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis. La liberté du lieu et le climat international lui inspirent son court-métrage de diplôme de master *Deux visages*. Il est question d'une rencontre entre un enfant fils d'écrivain et d'une mexicaine égarée à Paris. Elle collabore à l'écriture du scénario *Un nuage dans un verre d'eau* (de Srinath Samarasinghe). Elle assiste à la mise en scène les réalisateurs asiatiques Hong Sang Soo pour *Nuit et jour*, et Tsai Ming Liang pour *Visages*. Puis elle réalise des créations sonores pour La Maison de la Radio, signe des vidéos à la frontière de la fiction et de l'essai. En 2014, *Le mur et l'eau* est son premier court-métrage documentaire. « Le titre c'est bien *Le mur et l'eau*, sans majuscule ! », précise-t-elle avec un sourire.

Filmographie

Deux visages (film de fin d'étude)
Alice dans ma tête (Prix vidéoforme 2013)
Entre les courts (en hommage à Jean-Henri Roger)
Le mur et l'eau



Récompenses pour *Le mur et l'eau*

- Grand Prix du Grand Jury, 11^e Festival européen du film d'éducation, Évreux, 2015
- Best Short Documentary, Doc La, Los Angeles, USA, 2015
- Grand Prix du Jury, Festival International Partie(s) de Campagne, 2015
- Prix spécial du Jury, Festival International Nancy Lorraine, 2015

Le mot de la réalisatrice

« *Le mur et l'eau* n'est pas mon premier film, mais c'est celui qui a été le plus vu et le plus montré jusqu'à présent. Auparavant, j'avais notamment réalisé un court-métrage de fiction de fin d'étude, *Deux Visages*, mettant en scène un enfant de 10 ans, se confiant à une baby-sitter à propos de son père irresponsable, qu'il admire paradoxalement. La question de la défaillance du père est un thème qui me travaille depuis longtemps ! »



À propos de son travail de réalisatrice-animatrice auprès de l'association Le Vidéobus

Source : www.videobus.org

Alice Fargier co-fonde et intervient régulièrement au sein de l'association Le Vidéobus, née il y a environ dix ans ; un bus qui sillonne la France et surtout la Bretagne afin d'organiser des ateliers vidéo dans des colonies ou des centres de vacances pour enfants défavorisés.

« Notre éthique est de transmettre un savoir-faire, nous dit la réalisatrice, puis de laisser les apprentis réalisateurs, chef opérateur, ou ingénieur du son les plus libres possible dans leur choix d'écriture et de mise en scène. Nous les conseillons parfois, mais nous intervenons très peu au cours de la réalisation, afin que le film soit réellement le leur, avec ses défauts, ses imperfections ; c'est ce qui en fait tout le charme, l'authenticité et l'intérêt ! »

« En fait, nous racontent-ils sur le site, c'est plutôt un mini-bus avec une caravane de post-production. C'est aussi un projet itinérant d'ateliers vidéo pour les jeunes et les moins jeunes (de 7 à 77 ans). Nos intervenants, professionnels de l'audiovisuel et du cinéma, initient les participants à une expérience collective de création, aux pratiques de réalisation... »

Entretien avec Alice Fargier, réalisatrice du *Mur et l'eau*

Propos recueillis auprès de la réalisatrice pour la réalisation de ce dossier

Comment le documentaire *Le mur et l'eau* est-il né ? Pourquoi avoir choisi Bradley comme figure principale des échanges et du film ?

Le documentaire est né du désir d'abord de montrer un film à des enfants, sans que je sache qu'ils vivaient justement en famille d'accueil. *Le Gamin au vélo* des frères Dardenne que je venais de voir au cinéma m'avait beaucoup touché et j'avais envie de le partager avec ces enfants de la colonie, que je m'apprêtais à ren-



contrer. Avec l'équipe du *Vidéobus*, on avait envie de remercier Luc Dardenne pour sa lettre vidéo adressée aux enfants en début de séance. On leur a demandé si certains d'entre eux voulaient répondre au réalisateur. Bradley a été le premier à se présenter, il y avait un désir profond chez lui. Les quelques autres l'ont fait par politesse mais ne savaient pas réellement quoi dire à propos de ce qu'ils avaient ressenti. Bradley devant ma caméra, ne s'arrêtait plus de parler ! C'était magnifique. Il a fallu faire un montage dans sa parole pour des questions de rythme, et ça a été un vrai dilemme.

Comment s'est faite votre rencontre avec Luc Dardenne ?

J'ai contacté Luc Dardenne par mail et à ma plus grande surprise, le lendemain, il me répondait. Je ne le connaissais pas avant. Tout s'est passé très simplement.

Épistolaire entre Alice Fargier et Luc Dardenne

Alice Fargier
À Luc ▾

6 juil. ☆ ↩ ▾

Bonjour Luc Dardenne,

J'espère que vous allez bien ! Le festival d'éducation de Montpellier va programmer *Le Gamin au vélo* et *Le mur et l'eau* dans la même séance. Les possibilités de dates seraient le 12, 13, 14 ou 15 décembre. On m'a confié de vous demander si vous seriez disponible pour venir présenter le film sur place ou si vous accepteriez de communiquer par skype en direct lors de la soirée.
Avez-vous quelques disponibilités ?
Bradley sera sur place. Je l'ai vu récemment, il était une semaine à la maison pour faire un stage en entreprise à Paris, il est toujours aussi lumineux et me dépasse maintenant!

Je me réjouis de découvrir votre nouveau film, *La fille inconnue*.


Amitiés,
Alice

Dardenne Luc
À moi ▾

6 juil. ☆ ↩ ▾


Chère Alice, ce serait bien mais je ne peux encore donner un oui certain car ce sera la période durant laquelle nous voyagerons pour promouvoir notre film. Merci de me rappeler début septembre, j'en saurai plus sur mon emploi du temps. J'essaie de préserver un jour entre le 12 et le 15/12. Bonne soirée et salutations au grand Bradley! Luc

Luc Dardenne

 **Alice Fargier**
À Dardenne ▾

13:57 (Il y a 9 heures) ☆ ↩ ▾

Bonjour Luc,
J'espère que vous allez bien.
Le festival de Montpellier me demande si vous y voyez plus clair dans votre emploi du temps du mois de décembre. Pensez-vous pouvoir assister à la projection ou prendre rendez-vous pour un skype entre le 12 et le 15 décembre selon ce qui vous convient le mieux ?
Amitiés,

 **Dardenne Luc**
À moi ▾

14:27 (Il y a 9 heures) ☆ ↩ ▾

Chère Alice, je serai disponible le 12 avec retour le 13 ou le 13 avec retour le 14. Amitiés. Luc

Luc Dardenne

Et votre rencontre avec votre producteur, Alexandre Iordachescu, d'Elefant films ?

J'ai rencontré Alexandre Iordachescu au festival de Locarno juste après ma rencontre avec Bradley !

Comment le récit s'est-il construit en terme de scénario ? Aviez-vous une trame narrative en tête ? Ou vous est-elle venue au fil des questions et des échanges filmés ?

Le film n'a jamais été écrit. Il s'est construit sur la réalité des échanges. Bien sûr, il y a l'écriture de la mise en scène. Et nécessairement, il y a toujours une écriture intérieure, au fond de soi, on sait où on aimerait aller, ce que l'on voudrait dire. Mais j'ai laissé le réel me surprendre, car c'est là que je trouve de l'intérêt dans le documentaire, en tant que réalisatrice et spectatrice : l'imprévisibilité du réel.

Tenir un discours à thèse et faire rentrer le réel dans le moule ne m'intéresse pas. Poser un regard, écouter, laisser venir ce qui arrive... correspond à ma recherche.



Et le montage, comment s'est-il passé ? Sur combien de temps l'avez-vous mené avec votre équipe ?

Nous avons monté *Le mur et l'eau* en faisant beaucoup de pauses. Le film a mûri avec le temps. Le montage a commencé en août 2012 et s'est terminé en décembre 2013 par sessions de trois semaines, en laissant des intervalles de trois à six mois. À chaque étape, le film prenait une épaisseur supplémentaire, nous avons voulu qu'il soit le plus dense possible, avec plusieurs strates tout le long.

Une fois fini, quelle a été la réception du *Mur et l'eau* auprès de Bradley ? De Luc Dardenne ?

Luc Dardenne a découvert le film chez lui à Bruxelles puis son frère Jean-Pierre l'a vu aussi. Ils ont tous deux aimé le film. Bradley l'a vu plus tard, je suis venue lui apporter le DVD. Évidemment, c'était très étrange pour lui de se découvrir enfant alors qu'il était devenu un adolescent. Il est fier d'y avoir participé même si aujourd'hui il ne lui reste que des souvenirs assez flous du tournage. Bradley se souvient surtout d'une intensité globale et de sa joie quand je venais le voir, joie prise dans un conflit en regard du souci que cela causait à la famille d'accueil, à qui il ne voulait pas déplaire.

Se sont-ils rencontrés suite à l'envolée du film vers les festivals ? Ou ne s'agissait-il que d'une rencontre « cinématographique » ?

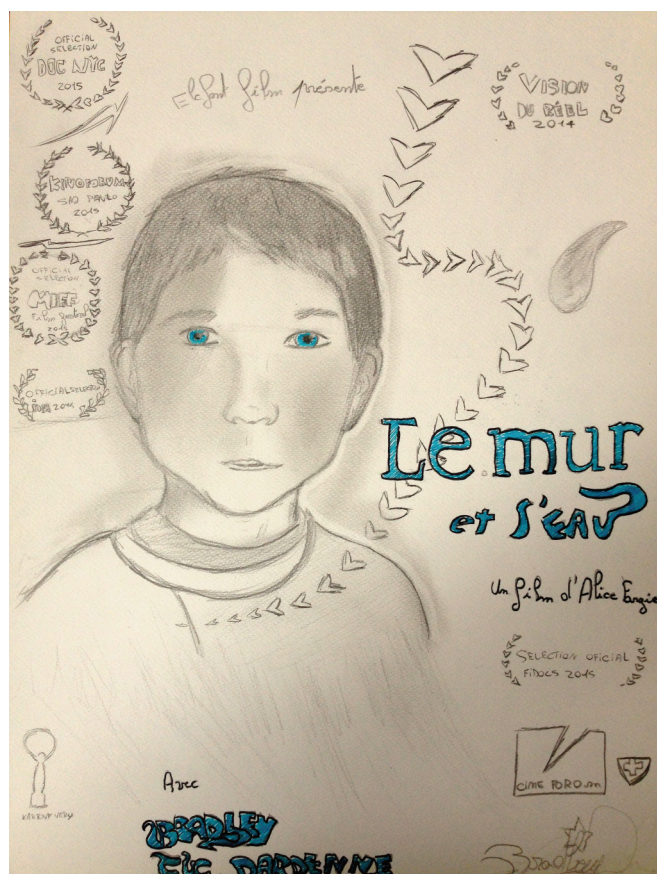
Bradley et Luc ne se sont encore jamais rencontrés en personne mais cela arrivera peut-être lors du Festival européen du film d'éducation de Montpellier.

Dans quels pays *Le mur et l'eau* a-t-il été présent ?

De nombreux festivals, dans le monde entier, ont programmé le film entre 2014 et 2015 : la France, les États-Unis, l'Australie, le Brésil, le Chili, la Suisse, la République Tchèque, la Grèce, la Colombie, la Corée, l'Iran, les Pays-bas... Et il a été nommé dans la catégorie meilleur court-métrage aux Quartz suisses en 2016.

Pour finir, pourriez-vous nous parler de vos projets futurs ?

J'ai plusieurs projets en cours, majoritairement des films de fiction autour de la question familiale, dont une comédie mettant en scène deux sœurs en conflit. Il y a beaucoup d'histoires de frères ennemis, à commencer par Caïn et Abel et beaucoup moins d'histoires de sœurs complices ou rivales, surtout au cinéma.



Le film, étude et analyse

Analyse par Jean Pierre Carrier du *Mur et l'eau*



L'enfant et le cinéaste

Peut-on parler du cinéma avec un langage strictement cinématographique ? Peut-on parler d'un film au moyen d'un autre film ? Deux films qui s'enchâssent l'un dans l'autre, qui se questionnent l'un l'autre, qui se répondent, et qui finissent par ne faire qu'un ? C'est ce qu'avait en son temps parfaitement réussi François Truffaut dans *La Nuit Américaine*. Il y explorait toutes les possibilités offertes par la mise en abîme, réalisant un film dans le film, *La Nuit Américaine* étant la réalisation de cet autre film. Je vous présente *Paméla*, un film que nul ne verra jamais en dehors de sa réalisation dans *La Nuit Américaine*, un film qui est pourtant bien un film de Truffaut, celui-ci allant même jusqu'à interpréter lui-même le réalisateur fictionnel de ce film fictif.

Dans *Le mur et l'eau*, Alice Fargier explore une autre voix, en mettant en œuvre un dispositif de type critique. Le film opère une triple confrontation : il confronte en effet successivement le spectateur d'un film - Bradley, un enfant de 11 ans - et son réalisateur, Luc Dardenne, auteur du film pris comme référence, *Le Gamin au vélo* ; dans



un second temps la confrontation s'opère entre les personnages, ou plus exactement entre le personnage central du film mis en référence (Cyril dans

Le Gamin au vélo donc) et le personnage du film *Le mur et l'eau*, l'enfant Bradley ; enfin *Le mur et l'eau*, le film d'Alice Fargier est une mise en perspective de la conception du cinéma que propose Luc Dardenne, avec sa propre conception, qu'elle n'explique d'ailleurs pas ouvertement, mais qui sous-tend, ou inspire nécessairement son travail cinématographique. Et le résultat de tout ce travail extrêmement minutieux est un film qui parle donc du cinéma, mais pas vraiment du point de vue des cinéastes, ou des critiques de cinéma. Il en parle plutôt du point de vue de l'enfant.

C'est donc un film qui traite de l'enfance au cinéma (le choix du film des frères Dardenne n'est bien sûr pas dû au hasard), de l'enfance dans le cinéma, mais aussi de la façon dont un enfant reçoit et ressent un film, de façon sans doute spécifique en fonction de sa propre histoire, mais aussi d'une façon significative de ce que le cinéma peut faire à un enfant, et de ce que l'enfant peut en faire, précisément parce qu'il est un enfant.

Bradley, présenté comme un enfant en famille d'accueil, va au cinéma voir *Le Gamin au vélo* des frères Dardenne. Au retour, une cinéaste lui demande de raconter le film devant sa caméra. Puis elle va montrer ces images au réalisateur du film, Luc Dardenne, dont elle filme les réactions. Le film de la cinéaste comporte déjà à ce moment-là deux niveaux de discours, celui de l'enfant, hésitant mais en définitive particulièrement précis, et celui du cinéaste qui en quelque sorte admire ce premier discours en le désignant comme entièrement pertinent par rapport à son film. Ces deux discours constituent une première critique du film *Le Gamin au vélo*, non pas une analyse du film, mais une confrontation entre la vision qu'un enfant en a avec la conception de son auteur. Puis des images du film des Dardenne, notamment des séquences de violence, viennent solliciter Bradley, qui ne s'identifie pas à proprement parler avec Cyril, le héros du film, mais qui entre en dialogue avec ce que représente pour lui le personnage. Bradley identifie très clairement le problème de Cyril comme étant celui de la relation au père, ce qui doit avoir pour lui aussi un sens fondamental, puisqu'il ne vit pas avec ses parents. De l'entretien réalisé par Alice Fargier avec Luc Dardenne, elle retient alors nécessairement le moment où il évoque les relations avec son frère, et surtout leurs relations à tous deux avec leur père. Il ne reste plus à la cinéaste qu'à confier la caméra et un appareil de prise de son à Bradley pour que l'enfant soit placée au cœur du cinéma dans son ensemble. Tout le cheminement du film aboutit en effet à une phrase prononcée comme en passant par Luc Dardenne, mais une phrase qui dévoile la signification profonde de son cinéma, et aussi de tout le cinéma : « On peut accomplir de grands rêves dans le cinéma... et soigner de grandes souffrances aussi ».

Jean Pierre Carrier



Éclairage par Alice Fargier sur ses partis pris de mise en scène

Sur combien de temps le projet du *Mur et l'eau* s'est-il réalisé, de l'écriture à la finalisation ?

J'ai commencé à filmer en août 2011 et le point final c'est-à-dire le mixage s'est déroulé en février 2014.

D'où vient la décision du titre *Le mur et l'eau* ? Qu'est-ce que cela évoque pour vous ?

Nous cherchions un titre avec mon premier monteur, Camille Guyot et nous avons trouvé *Le mur et l'eau*, comme les deux séquences piliers du film : Bradley contre le mur, Cyril jouant avec l'eau. Chacun s'en sert comme un support pour laisser échapper une parole, qui a du mal à sortir. Une part intime reste contenue dans leurs corps, mouvant contre un mur ou jouant avec l'eau.



Pourriez-vous nous indiquer vos sources d'inspiration (artistiques ou autres) ?

Mes sources d'inspiration se situent du côté du cinéma de Van der Keuken et en particulier *L'enfant aveugle 2* du même réalisateur, le cinéma de Jean Rouch et évidemment les films des frères Dardenne.

À travers ce documentaire, quelles valeurs souhaitiez-vous dégager ?

Je ne fais pas des films militants, par contre j'ai une éthique, et réaliser des films requiert de se poser des questions éthiques, de surcroît dans le documentaire. Comment filme-t-on un enfant ? Quelle place lui donne-t-on ? Ce que l'enfant dit devant ma caméra, souhaite-t-il le livrer à d'autres personnes qu'à moi, qui plus tard verront le film ? Comment faire de l'ordre, monter la parole de quelqu'un sans trahir ses intentions ? Comment transmettre la complexité du réel tout en restant d'un point de vue dramaturgique le plus simple possible ? Il existe toujours dans le documentaire, une tension entre la dramaturgie et le réel. Ces questions éthiques donnent lieu dans leur application concrète à un savant dosage, un délicat équilibre lors du tournage dans les choix de mise en scène puis durant le montage dans les choix des plans, leur durée, la structure.

Comment définiriez-vous le lien éducatif du *Mur et l'eau* avec le Festival européen du film d'éducation ?

J'espérais vivement que *Le mur et l'eau* serait programmé au Festival européen du film d'éducation car j'ai réalisé ce film en tout premier lieu pour les enfants, comme Bradley, qui doivent grandir malgré des manques. Je pense qu'un film a le pouvoir d'apaiser, de calmer, de soigner des failles. Ce film, je l'ai fait pour les enfants qui se sentent seuls, qui connaissent des difficultés familiales. Et pour tous les autres, bien sûr. Quand le film a reçu le prix, j'étais extrêmement touchée car cela représentait la concrétisation de mon souhait le plus vif : sa diffusion dans les écoles, en milieu éducatif.

Animation

Activités autour du film

Retours de projection - décortiquer les séquences du film pour mieux le comprendre

- Repérer toutes les séquences qui sont en parallèle avec *Le Gamin au vélo*. Numéroté les séquences ; qu'est-ce qu'une séquence ? Définition. Savoir les repérer et les compter.

Le film comprend environ 25 à 26 séquences au total.

- Comment s'articulent-elles, se répondent-elles ? Quel rôle joue le montage ?
- Qui parle, comment est-ce filmé ?
- Séquencer. Décrire chaque séquence : les définir, de leur début à leur fin.

Exemple

Séquence 1 : Luc Dardenne rit face à un écran, il voit Bradley qui est filmé par Alice. Luc Dardenne s'adresse face caméra, dans un plan fixe et plan rapproché, et donne ses réactions à la réalisatrice Alice sur ce qu'il a vu. Il vient d'entendre les réactions de Bradley suite au premier visionnage de son film *Le Gamin au vélo*.

Séquence 2 : Transition à la séquence suivante « ils se répondent et ont le même type d'émotion » dit Dardenne. Là aussitôt, on voit Bradley et son compagnon de famille d'accueil qui jouent, se poursuivent et se chamaillent. La caméra suit leur mouvement en caméra à l'épaule, on a des travelling serrés et des panoramiques filés.

Séquence 3 : Aussitôt séquence suivante, on a une scène du *Gamin au vélo*, quand Cyril sort en courant pour poursuivre un gamin qui lui vole son vélo. Ils se battent, Cyril réussit à récupérer son bien. Raccord dans le mouvement, on est dans le mélange de la vie de Bradley et de celle de Cyril. Jeu entre le dialogue des images et du son. La dernière image de cette séquence montre Bradley qui répète « Passe moi mon casque » et le spectateur imagine que cette phrase est directement adressée à Cyril puisque c'est lui que l'on voit à l'écran à l'image d'après.



Séquence 4 : de nouveau, nous avons la reprise de l'adresse directe face caméra de Luc Dardenne.

Séquence 5 : Bradley est en gros plan, filmé allongé dans l'herbe en train de jouer avec des figurines dessinées et découpées. Il dit « la nuit ».

Séquence 6 : C'est la nuit, Cyril du *Gamin au vélo* est en train de s'introduire dans la cour où travaille de nuit son père en service cantine et cuisine. Il vient lui donner de l'argent, mais son père repart sans un mot et sans lui prêter plus d'attention.

Séquence 7 : Voix off de Bradley, qui dit que le père du *Gamin au vélo* est ne se comporte pas en adulte. Sur les images, Bradley est en train de s'amuser en plan rapproché avec un chapeau noir haut de forme, d'adulte. C'est l'enfant qui se déguise en adulte et qui est capable de voir que les adultes ne se comportent pas comme des adultes parfois : « on a l'impression que c'est le contraire, dit Bradley, que Cyril c'est un adulte, et que le père c'est un enfant. ».



Séquence 8 : On voit Bradley face à un écran d'ordinateur, qui écoute la réponse filmée de Luc Dardenne en son « d'ordinateur », avec la voix off de Luc Dardenne qui reprend précisément les mêmes mots que Bradley à la séquence précédente et qui conforte cette idée de dialogue entre l'enfant et le réalisateur. Plan suivant, on voit la suite de la réponse de Luc Dardenne face caméra, avec le son pris en direct dans son bureau.

Séquence 9 : Bradley est filmé par Alice et remercie Luc Dardenne d'avoir répondu à ses questions. Et lui dit qu'il a aimé son film.

Séquence 10 : Bradley est toujours dans sa mansarde, dans l'obscurité, et répond à Alice, qui lui demande quel animal serait le père de Cyril s'il en était un. Il répond « un oiseau », parce que selon lui les adultes sont libres. Et il compare les enfants aux chats de compagnie, qui eux sont contraints d'être enfermés et dépendants des adultes pour vivre. Ils ne sont pas libres de leurs choix ou de leurs va et vient autant que les adultes. Cela introduit toute la dernière partie du film entre les exigences des adultes, de l'autorité paternelle, etc. « L'éducation d'un enfant est la chose la plus difficile, car elle est imprévisible », conclut Dardenne.

Séquence 11 : Plan rapproché de Bradley, face à la caméra, s'exprime sur le lien entre l'humain et l'animal (l'adulte s'apparentant plus à un oiseau alors que l'enfant est réduit à l'image du chat, prisonnier de l'espace domestique). S'ensuit un long plan de Bradley qui semble jouer avec son corps, ses mains dans un grand silence. Voix off du réalisateur Dardenne alors que la caméra s'attarde sur Bradley (transition pour le plan suivant).

Séquence 12 : Intérieur bureau. Plan rapproché du réalisateur qui poursuit son interview en évoquant la relation avec le père, son père. Évoque l'autorité parentale, le besoin d'indépendance de l'enfant et les clash parfois inévitables. Parallèle entre l'éducation d'hier et celle d'aujourd'hui. Puis plan rapproché sur Dardenne qui s'exprime sur sa relation avec son propre père. Moment intime que nous livre le cinéaste. Auparavant il s'exprimait de façon plus distanciée, de façon plus professorale.

Séquence 13 : Intérieur, dans la chambre de B. L'enfant demande à Alice qu'est-ce que cela fait si on se filme dans un miroir. Elle s'approche d'une glace avec B. et on la voit dans le reflet. On les voit tous les deux pour la première fois à l'image. On est dans leur relation. Plan suivant, c'est B. qui tient la caméra et se filme. Puis il se tourne vers l'intérieur de sa chambre et nous montre son lit, celui de son compagnon de chambre et fait des commentaires, parle de ce que c'est que d'entrer dans une famille d'accueil.

Séquence 14 : Extérieur jardin, ouverture sur le reflet du visage de Bradley dans l'eau. Il se lance ensuite dans un jeu de prise de son, munie d'un casque audio et d'un micro. On entend l'envol d'un oiseau qu'il cherche du bout de son micro. B. découvre son environnement autrement, en apprenant à manipuler du matériel. S'ajoutent en voix off des commentaires de B. sur son histoire. Suivie de la voix de Dardenne, qui évoque l'enfant et le cinéma.



Séquence 15 : Générique de fin.

Lancer le débat

• Dichotomie entre l'enfance et le cinéma

Dardenne replace l'enfant comme étant le protagoniste de l'art cinématographique. Dichotomie entre l'enfance et le cinéma, et l'enfance et le monde des adultes.

• S'interroger sur le sens du titre : socle pour une prise de parole

Le MUR. L'EAU. Quelques propositions d'interprétations possibles. Attention à ne pas limiter les univers qui peuvent se faire autour du titre

Le mur et l'eau. Cela fait partie de ces titres de films qui accolent deux noms, deux noms communs qui s'opposent et s'épousent à la fois.

On sent une tension entre les deux noms qui peut être intéressante : le mur, matière solide et verticale, élément bâti par l'homme, et l'eau, matière liquide et plane (horizontale en général) d'origine naturelle

Le mur c'est la rigidité, l'autorité face à laquelle on est contraint, c'est l'enfermement. Quand on est des « chats de compagnie » comme dit Bradley, on est entre quatre murs. frappe pour trouver les mots en début de film.

L'eau, c'est la mouvance, la liberté, c'est ce qui permet de révéler l'image (l'eau comme miroir), l'eau comme jeu, qui s'échappe, celle qu'on ne peut pas saisir. L'eau qui coule, qui apaise par son bruit régulier.

Quand on présente les deux enfants, Cyril et Bradley, on les associe à ces deux éléments : Bradley nous est tout



d'abord présenté contre un le mur (première séquence) et Cyril, dans **Le mur et l'eau**, est montré pour la première fois dans le film dans une séquence où il joue nerveusement avec le robinet et laisse couler l'eau. Ensuite, jeux croisés des deux éléments : Cyril qui saute le mur pour rejoindre son père, et Bradley qui joue avec l'eau du bassin dans son jardin.

Au début, Bradley est souvent filmé en intérieur. Tandis qu'en seconde partie, il est filmé dehors, et il devient maître de ses mouvements. Alice lui a remis un casque audio et un micro, et il fait des captations dans le jardin.

On voit ainsi que ce brainstorming ouvre de nombreuses interprétations possibles et permet le dialogue.

Enjeux de société et problématiques citoyennes

Pistes de réflexions

- Comment le cinéma peut-il aider à grandir ? Qu'est-ce qu'accompagner les enfants dans leur apprentissage de la vie ?
- Un film dans le film : est-ce un parti pris éducatif ? Qu'est-ce que cela peut-il apporter dans le cas du *Mur et l'eau* ? Qui parle de cinéma ? Et comment ?
- Les enfants placés, quelle réflexion possible sur l'évolution de l'éducation entre hier et aujourd'hui ? Y a-t-il plus d'autonomie ?
- Comment travaille-t-on en centres d'accueil, en famille d'accueil ? Quelle différence ?
- Comment un animateur de centre d'accueil prend-t-il en charge un enfant ?
- Quelle est la posture professionnelle adoptée en France ?
- Comme dans le cas du *Mur et l'eau*, quelle est la manière d'accueillir la parole ?
- Quelle place l'adulte occupe, en général, dans l'éducation d'un enfant ? Pourquoi l'éducation est-elle si « imprévisible », comme dit Luc Dardenne ?
- L'enjeu paternel dans l'équilibre d'un enfant : comment se manifeste le mal-être que l'on peut ressentir face à un abandon ?
- Enfants placés, les familles d'accueil et les centres d'accueil (ou dit aussi « foyers », structures gérées par des éducateurs). Quelles problématiques ?



Pour aller plus loin

Références cinématographiques

Le cinéma au cœur du sujet d'un film, le film dans le film

- *Ça tourne à Manhattan* (*Living in Oblivion*), de Tom DiCillo
- *La Nuit américaine*, François Truffaut
- *L'intervention divine*, de Elia Suleiman
- *Chat noir, chat blanc*, de Emir Kusturica
- *Close up*, Abbas Kiarostami
- *HHH, portrait de Hou Hsiao-Hsien*, de Olivier Assayas

Sur l'enfance, l'insertion, la vie en centre d'accueil

- La filmographie de Van der Keuken
- *Cap aux bords*, de François Guerch, Mention spéciale du Jury, 11^e Festival européen du film d'éducation 2015 (www.festivalfilmeduc.net/spip.php?article1006)
- *La Chasse aux snark*, de François-Xavier Drouet, Grand Prix du 9^e Festival européen du film d'éducation 2013 (www.festivalfilmeduc.net/spip.php?article625)
- *Il ne faut jurer de rien*, de Anne-Marie Sangla, en compétition sur le 9^e Festival européen du film d'éducation 2013 (www.festivalfilmeduc.net/spip.php?article630)

Sur la place du père dans l'enfance

- *Jackie*, de Giedrius Tamoševičius, Mention spéciale du jury Jeunes du 11^e Festival européen du film d'éducation 2015 (www.festivalfilmeduc.net/spip.php?article926)
- *Le Gamin au vélo*, Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *18 ans*, de Frédérique Pollet Rouyer, Prix spécial du jury du 5^e Festival européen du film d'éducation 2009 (www.festivalfilmeduc.net/spip.php?article183)



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 complémentai-
rement 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.

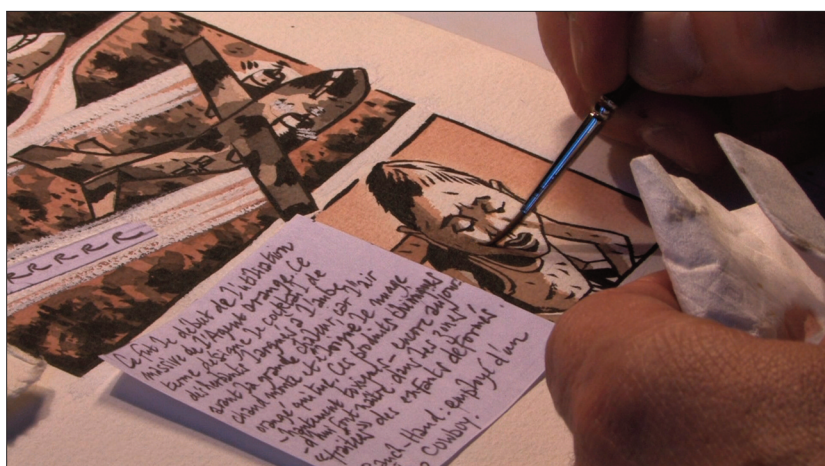
- Histoire du cinéma, genre et mouvement (regarder des extraits d'autres films, lire des articles de presse, rechercher des références sur Internet...).
- Analyse filmique : la construction du récit, analyse de séquence, lecture de plan, étude du rapport image son.
- Lecture d'images fixes.

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,
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 Ophüls), *Être et Avoir* (Nicolas Philibert). *L'École nomade* (Michel Debats).

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

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

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

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

Repères sur l'histoire du cinéma documentaire

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

• Les oppositions classiques des origines du cinéma documentaire

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

• Le documentaire français « classique »

À propos de Nice, Jean Vigo, 1930.

Farrebique, Georges Rouquier, 1946

• Quelques moments clés de l'histoire du documentaire

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

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

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

- Cinéma engagé :

Comment Kungfu déplaça les montagnes de Joris Ivens (1976), *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker (1977).



Les principaux festivals consacrés au documentaire

- Cinéma du réel. Centre Pompidou Paris
- États généraux du film documentaire - Lussas
- Festival international du documentaire de Marseille
- Rencontres internationales du documentaire de Montréal
- Visions du Réel - Nyon - Suisse
- Festival international du film d'histoire - Pessac
- Les Écrans Documentaires - Arcueil
- Les Rencontres du cinéma documentaire - Bobigny
- Sunny Side of the doc, La Rochelle

À signaler également, le Mois du film documentaire. Tous les mois de novembre, depuis 10 ans, des bibliothèques, des salles de cinéma, des associations, diffusent des films documentaires peu vus par ailleurs.

Sites web consacrés au documentaire

<http://www.film-documentaire.fr> Le portail du film documentaire

<http://addoc.net/> Associations des cinéastes documentaristes

<http://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 Keuken (n° 29/30), Nicolas Philibert (n° 45/46), Georges Rouquier (n° 64), Claire Simon (n° 65/66), et Wang Bing (n° 77) mais aussi à des cinéastes plus connus pour leur œuvre fictionnelle comme Ken Loach (n° 26/27) ou Pier Paolo Pasolini (n° 42/43). La revue fait aussi œuvre de découverte pour le grand public avec des dossiers consacrés par exemple à Claudio Papienza ou José Luis Guerín.

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

Une nouveauté : les web-documentaires

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

Si le cinéma documentaire se caractérise essentiellement par un rapport spécifique au réel, comment les possibilités qu'offre Internet sont-elles mobilisées pour modifier ce rapport et solliciter différemment l'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://linterview.fr/new-reporter>

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

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

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

[http:// www.france24.com/fr/webdocumentaires](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 doublement des films d'éducation !

Repérage de différents genres fictionnels

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

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

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

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

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

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

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

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

Repères sur l'histoire du cinéma de fiction

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

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

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

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

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





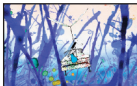





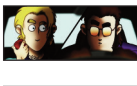





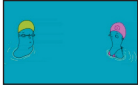





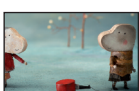


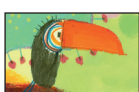
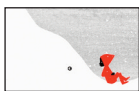






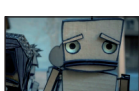
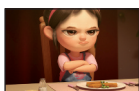
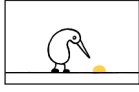



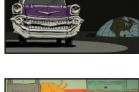
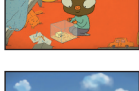
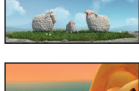
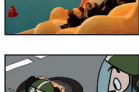
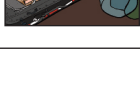
Le cinéma d'animation

Le *Festival 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.ink ! de Anne Kristin Berge  À la recherche des sensations perdues de Stephan Leuchtenberg et Martin Wallner  Françoise d'Elsa Duhamel |  L'histoire du petit Paolo de Nicolas Liguori |
| 2012 (8 ^e édition) | |  Hsu Jin, derrière l'écran * de Thomas Rio  Le vilain petit canard de Garri Bardine |
| 2013 (9 ^e édition) |  Bad Toys II de Daniel Brunet et Nicolas Douste  Miniyamba de Luc Perez  Le Robot de Miriam / Miriami Köögikombain de Andres Tenusaar  Pieds Verts de Elsa Duhamel |  Whoops mistake! de Aneta Kýrová  Pinocchio d'Enzo D'Alo  Swimming Pool de Alexandra Hetmerová |

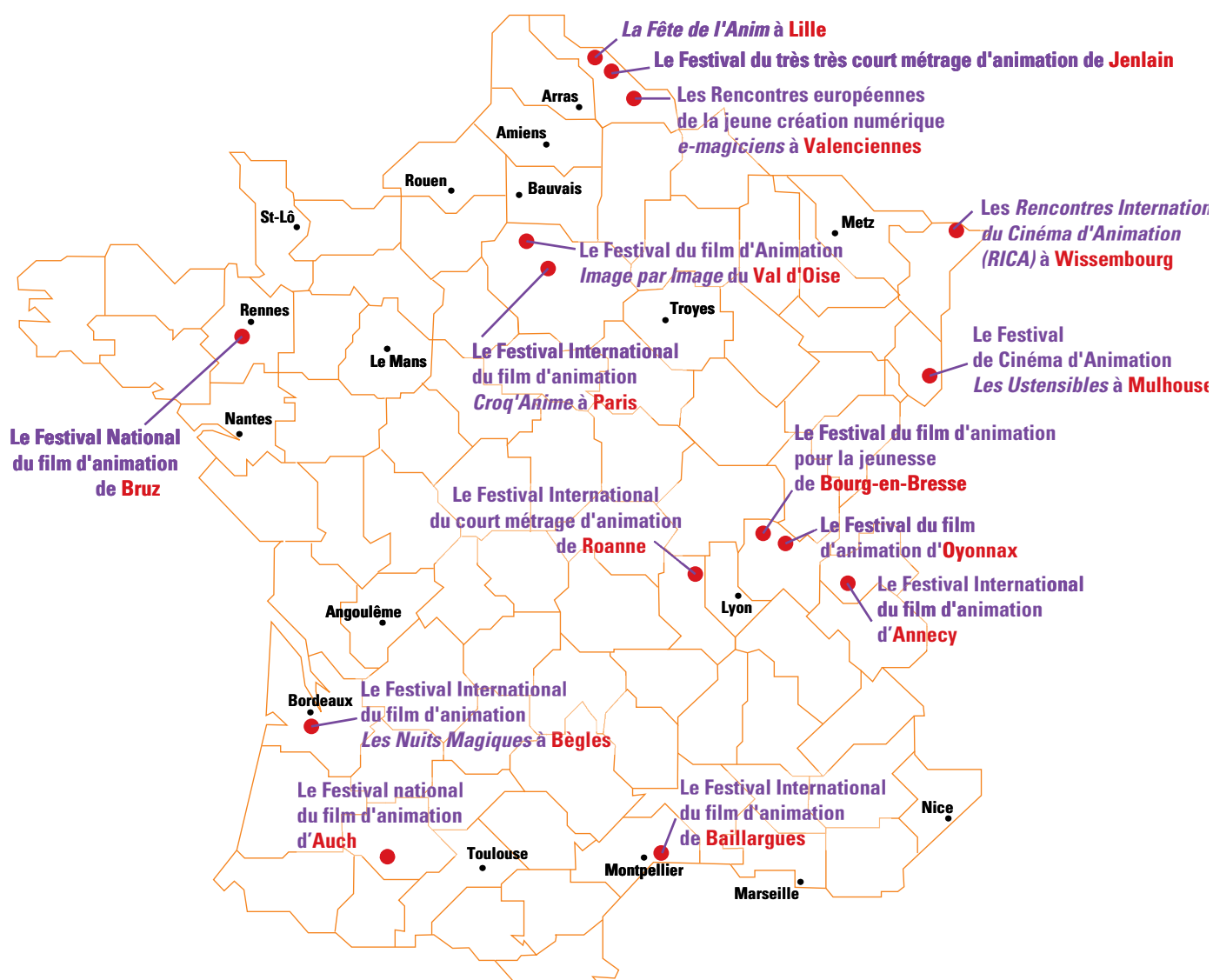
| | En compétition | Séance jeune public |
|--|---|--|
| 2014 (10 ^e édition) |  Bang Bang ! de Julien Bisaro  Beach Flags de Sarah Saidan  Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset et Jeanne Paturle  La Petite Casserole d'Anatole de Éric Montchaud  The Shirley Temple de Daniela Scherer |  Une histoire 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 Guellai et Mohammed Fadera  Patate et le jardin potager de Benoit Chieux et Damien Louche-Pélissier  Autos portraits de Claude Cloutier  Mythopolis de Alexandra Hetmerova  Agneaux / Lämmer de Gottfried Mentor  Le conte des sables d'or de Fred et Sam Guillaume  Papa de Natalie Labare |



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 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 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 valeur des films, offrant à certains d'entre eux une diffusion alternative à la distribution cinématographique. Ainsi certains courts-métrages peuvent être sélectionnés dans une trentaine de festivals, et certains longs dans une vingtaine de festivals.

Caractéristiques courantes d'un grand festival de cinéma

Compétition de films

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

Marché de films

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



Systèmes d'aide à la création

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

Ateliers, colloques et vidéothèque

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

La France, terre de Festivals ?

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

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

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

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

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



Festival 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.

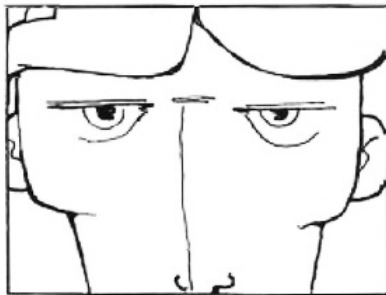
L'animation image par image.

La partition de l'écran.

L'inversion du sens de défilement.

Etc.

L'échelle des plans



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



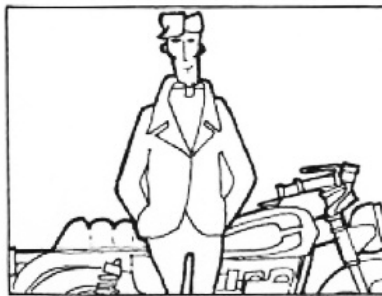
2 **close up**
(gros plan)



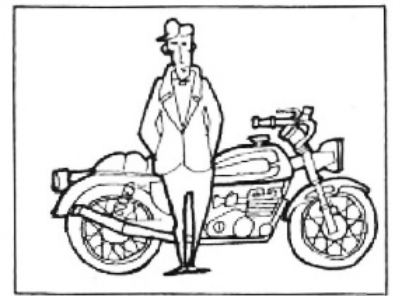
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



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



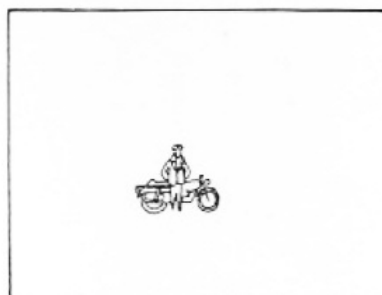
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



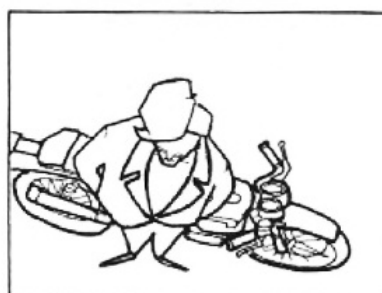
7 **medium long shot**
(plan de demi-ensemble)



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



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  *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

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



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

www.cemea.asso.fr

En partenariat avec



Avec le soutien de



Avec la participation de



Avec le soutien et le parrainage de

